

Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)

Mtra. Rosario Vidal Bonifaz
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades,
Universidad de Guadalajara
E-mail: rosariovidal@hotmail.com

[Recibido: Septiembre 9, 2007. Aceptado: Diciembre 7, 2007](#)

RESUMEN

El cine como industria tuvo su plataforma en las primeras décadas del siglo XX, y la imagen fue su principal elemento de identidad. No será hasta la crisis de 1929 y la necesidad de financiamiento que los empresarios voltean su mirada a la integración de la imagen con el sonido. Surge así el cine sonoro, no exento de temores y recelos empresariales. En México, la historia de la industria cinematográfica es paradójica: se instituye antes de contar con una plataforma sólida. Es bajo la protección del Estado —y su discurso nacionalista— que los empresarios “arriesgan su capital” para el desarrollo del cine. Por decreto, vía protección arancelaria, se constituyen asociaciones y compañías que no habían filmado antes. El monopolio de la industria hollywoodense, tanto en la producción como en la distribución de cine en el país, tendrá un efecto en el perfil del empresariado cinematográfico nacional y reconfigurará la relación entre el Estado y la industria fílmica nacional.

Palabras clave: Cine sonoro, Industria cinematográfica, Estado, Nacionalismo, Cine Hispano y empresarios cinematográficos.

ABSTRACT

The film as industry had its platform in the first decades of the twentieth century, having image as its major identity element. It will not be until the 1929 crisis and the need for funding that entrepreneurs turned their gaze to the combination of images with sound. This way the sound in movies emerges, not without arising fears and misgivings from several businesses. In Mexico, the history of the film industry is paradoxical: it is established before counting with a solid platform. It is under the protection of the State — and its nationalist discourse— that entrepreneurs “risk their capital” for cinema development. By decree, via import tax protection, associations and companies that had never filmed before were created. Hollywood’s monopoly both in production and in distribution within Mexico will have an impact on the profile of the national film industry entrepreneurship, reconfiguring the relationship between the State and the national film industry.

Key Words: Film Sound, Film industry, State, Nationalism, Hispanic Cinema and Film managers.

I. La llegada del sonido y sus consecuencias

Condicionado por las corrientes científicas y naturalistas de finales del siglo pasado, el cine nació con una marcada vocación de reproducir la realidad de la manera más fiel posible. Eso quiere decir que el nuevo medio surgió con la pretensión de captar o difundir no sólo imágenes en movimiento, sino también sonidos, diálogos, colores y dimensiones espaciotemporales en emulación y aun superación del espectáculo teatral. Prueba de ello serían algunos de los intentos de cine sonoro anteriores a 1895, año en el que se suele dar por nacido el cine como nueva forma de espectáculo: el *Kinefotógrafo* de Thomas Alva Edison y William Kennedy Laurie Dickson que, según testimonios de la época, era una especie de *Kinematoskopio* con sonido asincrónico; el *Fonoscopio* de disco del francés Georges Demeny, que conjugaba el *Fonógrafo* y el *Fonoscopio* de proyección y que, según su inventor, funcionaba de manera sincrónica, y el *Kinetoscopio Parlour* de Edison y Dickson, un *Kinematoskopio* sincronizado con *Fonógrafo* que a partir de 1894 sirvió a sus inventores como principal atractivo de los *Peepshows Parlors* en Nueva York. [1] Sin embargo, una serie de fenómenos técnicos, estéticos y comerciales mantuvieron al cine durante varios años en condiciones "silenciosas" y, generalmente, en blanco y negro. Nada de eso perturbó el desarrollo de una inventiva empeñada en dotar a los filmes de sonido y color. De manera franca o en el anonimato, científicos, ingenieros y simples aficionados fueron marcando hitos en un proceso que no se detuvo hasta que el cine asombró de nuevo a sus espectadores: ¡las pantallas también eran capaces de emitir ruidos, diálogos y canciones! Huelga decir que el mencionado proceso ocurrió sobre todo en los países que en breve tiempo se habían convertido en potencias cinematográficas.

Vale la pena referir aquí algunos de esos hitos. Entre 1897 y 1912, inventores como el danés Valdemar Poulsen, los franceses León Gaumont, Clement Maurice, Henry Joly y August Baron; los alemanes Ernest Walter Ruhner, Oscar Messter y Guido Seeber; los ingleses Ernest Augustin Lauste, William Duddell y Cecil Hepworth; los estadounidenses Alva Edison, Lee de Forest y James Withman; el italiano Nicola Magninco, y algunos más, patentan o dan a conocer una serie de artefactos que pretenden mezclar imágenes y sonidos. Como en el caso del *Cinematógrafo* y demás inventos, la historia pareció repetirse y México empezaría a convertirse en simple receptáculo de "las maravillas" del cine sonoro primitivo. Ejemplo de ello es el dato encontrado por Luis Reyes de la Maza, según el cual en junio de 1912 el Teatro Colón de la capital mexicana ofreció algunas funciones del *Cronophone* de Gaumont, mismas que fracasaron debido a los sistemas rudimentarios de exhibición. [2]

Mientras tanto, otros cineastas, más interesados en las posibilidades artísticas y expresivas de la imagen fílmica logran, en el mismo lapso 1897-1912, una codificación de las formas narrativas, lo que equivale a decir que desarrollan todo un "lenguaje cinematográfico",¹ integrado en lo fundamental por la escala de planos, el montaje y los movimientos de cámara. Sublimando la carencia de sonido, los primeros grandes maestros del cine, con David Wark Griffith a la cabeza, inauguran un "arte fílmico mudo" que habrá de consolidarse en la década de los veinte a través de las obras de Charles Chaplin, Buster Keaton, Erich von Stroheim, Frederick W. Murnau, Fritz Lang, Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, Abel Gance, etc. Ese "arte fílmico mudo" ofrece extraordinarias ambivalencias: desde el punto de vista estético logra que el "lenguaje fílmico" se desarrolle hasta sus últimas consecuencias, y desde la perspectiva del interés comercial, permite que el cine norteamericano-hollywoodense no sólo asegure su mercado interno, compuesto en buena parte por emigrados, sino que alcance plena hegemonía a escala mundial.

¹ La noción de "lenguaje cinematográfico" ha sido objeto de un profundo debate entre los estudiosos del análisis textual y semiológico de la imagen fílmica. Véase, por ejemplo, *El tragaluz del infinito* de Noël Burch [3] y *El ojo tachado* de Jenaro Talens [4]. Estos autores sostienen la inexistencia de un "lenguaje cinematográfico" propiamente dicho: todas las supuestas reglas de la narración fílmica, estructuradas a partir de los elementos de tal "lenguaje", no son otra cosa que una serie de convenciones a las que ellos denominan bajo el genérico de "Modo de representación institucional".

Pero todos los experimentos sonoros llevados a cabo entre 1914 y 1918 por inventores como Catherine von Modelar, William H. Bristol, Lorenzo Cevilli, D.V. Mihaly, Theodor W. de Case, Earl J. Sponable y el ya citado Lee de Forest, comienzan a concretarse y desarrollarse a partir de 1919 en las diversas patentes de sistemas sonoros como el *Phono-Film* del propio De Forest, el *Tri-Ergon* de los alemanes Hans Voght, Joe Engl y Josseff Maslone, el *Movietone* de De Case y Sponable; y, sobre todo, el *Vitaphone* diseñado por los ingenieros de la General Western Electric. El impulso que llevará a dotar de sonido integrado al cine había incluso abarcado a países como México: a partir de 1917, inventores como Indalecio Noriega Colombres, Daniel Sada y Miguel de J. Bernal comenzaron a patentar artefactos como el *Sincronofonógrafo*, que se ofrecían como síntesis entre la imagen fílmica y diversas formas de sonorización. [5]

El perfeccionamiento de la mayoría de los sistemas sonoros citados coincide con la etapa de mayor "pureza visual" de la expresión cinematográfica —*Una mujer de París* y *La quimera del oro*, de Chaplin; *El moderno Sherlock Holmes*, *Las siete oportunidades* y *El rey de los cowboys*, de Keaton; *Avaricia*, *La viuda alegre* y *La marcha nupcial*, de Von Stroheim; *El último* y *Fausto*, de Murnau; *Las tres luces* y *Los nibelungos*, de Lang; *La huelga* y *El acorazado Potiomkin*, de Eisenstein; los noticieros *Cine-Verdad*, de Vertov; *Napoleón*, de Gance, etc—, "pureza" que, paradójicamente solicita el sonido para el logro del medio de expresión diríase perfecto.

El sonido se hace, pues, necesario, pero los magnates hollywoodenses temen que la barrera idiomática convierta a su imperio del celuloide en meros escombros, ya que el fenómeno puede permitir el desarrollo de industrias fílmicas autóctonas en regiones sometidas a su hegemonía comercial: América Latina, Asia y buena parte de Europa. En tal contexto surgen nuevas contradicciones: la General Western, desesperada por vender su patente del *Vitaphone*, hace coincidir sus intereses con los de una empresa fílmica también desesperada: la *Warner Brothers*. Fundada en 1913 por los integrantes de la familia Warner, otrora dueños de salones cinematográficos, la empresa se había consolidado durante la primera guerra mundial gracias a la promoción de filmes de propaganda bélica. Después de absorber a la *Vithagraph* y de registrarse como *Warner Bros.*, la pujante productora sufre, según la versión oficial, una aguda crisis financiera que no le deja más alternativa que probar suerte con el sonido, y el ofrecimiento de la Western aparece entonces como un hecho providencial para poder recuperarse. Durante los primeros meses de 1926, los estudios de la *Warner* se acondicionan para la realización de una película con música y efectos sonoros logrados con el sistema *Vitaphone*: *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland, protagonizada por John Barrymore y Mary Astor y con diez rollos de duración. Con su éxito de público, la cinta sirve de experimento o borrador para otras dos obras filmadas en 1927 por el mismo Crosland para la Warner: *Old San Francisco*, con Dolores Costello y Warner Oland, y *El cantante de jazz (Jazz Singer)*, con Al Jonson y Mae McAvoy, que tras su estreno efectuado el 5 de octubre de 1927 en Nueva York, resultaría, en rigor, la primera cinta sonora de enorme triunfo taquillero. Esta obra, tan mediocre como popular, marcaría el inicio de un proceso irreversible y vertiginoso, obvio resultado de la feroz competencia que desencadenó el éxito de las cintas de la *Warner*. De la producción fílmica norteamericana de 1929, integrada por alrededor de 500 largometrajes, el 57% fueron ya sonoros; un año antes se había filmado *Luces de Nueva York (Lighths of New York)* de Bryan Foy, anunciado como el "primer *film* ciento por ciento sonoro", y Walt Disney había producido su primera película sonora de dibujos animados: la exitosa *Steamboat Willie*. En pocas palabras, el sonoro se atribuía a Hollywood y desde allí se impondría en el resto del mundo.

Entre 1927 —año en que se exhibe en el Teatro Colón (rebautizado como Cine Imperial) una serie de cortos realizados con el sistema *Phonofilm* de Lee De Forest— y mayo de 1929 —fecha en que se estrenan en la ciudad de México las cintas sonoras *Submarino*, de Frank Capra y *La última canción (The Singing Fool)*, con Al Jolson—, México accede de manera definitiva a la nueva modalidad cinematográfica.

Pero si desde 1923-1924 la estética fílmica parecía anunciar o demandar el sonido integrado con la imagen, cuando éste llegó tuvo efectos que en su momento se consideraron atentatorios contra el arte de la cinematografía. Las condiciones rudimentarias y defectuosas con las que se comenzó a explotar la innovación sonora, devolvieron al cine a su época de marcada herencia teatral. Las técnicas del montaje y del movimiento de la cámara parecieron quedar sepultadas tras la necesaria imposición del uso de cámara fija, planos sostenidos, exceso de diálogos y canciones, sujeción al rodaje en estudios, etc. Afortunadamente, este marasmo empezaría a ser superado, a partir de 1928, gracias a una serie de películas —*Hombres de antaño*, de Raoul Walsh; *The Gambels*, de Michael Curtiz; *Melodía de Broadway*, de Harry Beaumont; *Murder*, de Alfred Hitchcock, *Bajo los techos de París*, de René Clair; *¡Aleluya!*, de King Vidor; *El ángel azul*, de Joseph von Sternberg; *La edad de oro*, de Luis Buñuel; *M o El vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang y algunas más— que comenzarían a utilizar el sonido (y aun el silencio) como un medio de enriquecimiento para la expresión fílmica. A partir de entonces, las opciones narrativas del cine se abrieron hacia posibilidades infinitas.

El triunfo comercial de *El cantante de jazz* también determinó una intensa lucha entre los poderosos grupos industriales, dueños de las patentes y sistemas sonoros. A los sistemas antes señalados se irían agregando otros como el *RCA-Phothopone*, el *Mesitertone*, el *Elang-Film*, el *Tobis-Tri-Ergon* y varios más. Y, en los que sería un complejo proceso de monopolización, las industrias fílmicas de Estados Unidos y Europa, comenzaron a subordinarse al capital financiero-bancario y al gran capital de la industria electrónica. Las contradicciones no se hicieron esperar: luego de una etapa de feroz competencia, las tres empresas más poderosas (*RCA*, *Western Electric* y *Tobis*) firmaron, en junio de 1930, los "Acuerdos de París", que establecen el libre intercambio de licencias y patentes, además de la proyección de películas por cualquier aparato de exhibición, sin importar el sistema de registro adaptado, hecho que facilitaría las tareas experimentales y la comercialización de sistemas inventados al margen de la vorágine competitiva o monopolista.

II. Desarrollo y crisis temprana del cine "hispano"

Coincidiendo con el éxito internacional de *El cantante de jazz*, las grandes empresas fílmicas hollywoodenses y algunas "menores" comienzan a diseñar una agresiva política de financiamiento con el claro objetivo de preservar su hegemonía comercial en muchos países del mundo, incluido México, al que ya se consideraba parte de los mercados "naturales" del cine estadounidense. Como una inteligente medida de protección cultural, el gobierno mexicano decretó que las cintas sonoras extranjeras tenían que venir subtituladas. Esta medida y el alto índice de analfabetismo imperante no sólo en México —según cifras oficiales en 1930, había 65% de iletrados entre la población de 6 años o más—, sino en el resto de América Latina, obligaron a modificar la estrategia. De esta manera da principio la producción de una serie de cortos y largometrajes en castellano y otros idiomas. Las cintas en castellano o "hispanas" eran en su mayoría versiones en dicho idioma de otras habladas en inglés y estaban destinadas, obviamente, a cubrir la amplia demanda de los países de Iberoamérica. Para hacerlas, se emplearon escritores, actores, cantantes y técnicos de procedencia española o latinoamericana. Ese cine "hispano", por fuerza híbrido en la medida de la diversidad nacional (y aun regional) de quienes lo hacían, pronto dio muestras de su incapacidad para satisfacer la verdadera demanda del público para el que estaba programado. Tal demanda parecía conformarse con el simple hecho de ver y escuchar en las pantallas los temas y las formas (acento idiomático incluido) de su identidad cultural.²

² El proceso histórico del "cine hispano", filmografía exhaustiva incluida, puede verse en *Cita en Hollywood*. de Juan B. Heinink, Juan B. y Robert G. Dickson. [6]

Luego de la realización de una buena cantidad de cortos en castellano, con los que el sonido se experimentó a través de canciones, declamaciones y breves *sketches* cómicos, en 1929 se filman los primeros largometrajes "hispanos": *Sombras habaneras*, producida por el cubano René Cardona André (quien después desarrollaría su carrera en México), realizada por el norteamericano Cliff Wheeler e interpretada por el propio Cardona, Jacqueline Logan y Paul Ellis, y *Sombras de gloria*, producida por la *Sono-Art Productions*, dirigida por Andrew L. Stone y protagonizada por el chileno-argentino José Bohr Elzer (quien también haría carrera en territorio mexicano), Mona Rico (María Enriqueta Valenzuela, mexicana) y el chileno Ricardo Callol.

Un tanto al margen de esas primeras muestras de cine "hispano", cuando menos otras tres películas de ambiciones sonoras fueron producidas y filmadas en ese mismo año por mexicanos emigrados a los Estados Unidos: *Dios y ley*, largometraje realizado en el Estado de California por Guillermo *Indio* Calles (de antecedentes en el cine mudo mexicano), con él mismo y Carmen Guerrero, cinta que, en rigor marca los prolegómenos del cine sonoro mexicano; el corto experimental *Gitanos*, al parecer dirigido para la *RKO* por Jesús *Chano* Urueta, con Emilio *Indio* Fernández y *Margo* (Margarita Guadalupe Castillo Boldao, cantante-bailarina), y el medimetraje *Sangre mexicana*, dirigida por Romualdo Tirado, y producida por los hermanos Roberto y José de Jesús Rodríguez Ruelas con un sistema sonoro de su propia invención que, según afirmara éste último, [7] tenía la ventaja de ser sumamente liviano: pesaba alrededor de 12 libras mientras que otros llegaban a pesar hasta 200 o más. Según parece, *Sangre mexicana* tuvo mucho éxito al ser presentada, en mayo de 1931, en una sala de Los Ángeles, California.

Poco tiempo después, el sistema de los hermanos Rodríguez podría comercializarse gracias a los "Acuerdos de París". Todas esas experiencias integran una especie de prehistoria del cine sonoro en castellano que finalmente repercutiría en el desarrollo de la cinematografía mexicana.

En el bienio 1930-1931, las empresas hollywoodenses producen una considerable cantidad de películas en castellano, con las que pretenden seguir invadiendo los mercados de América Latina y España. Sin embargo, el fracaso comercial de esos productos determina una crisis temprana del cine "hispano" que se traducirá en un abrupto descenso en la producción hasta su desaparición total en 1939. Esta crisis abrió una coyuntura favorable a los intereses de quienes deseaban, pese a todo, fundar industrias nacionales en países como México, Brasil, España y Argentina, las "potencias" del mundo iberoamericano, y por lo tanto las únicas naciones capaces de llevar a cabo la empresa.

III. Fundación de empresas fílmicas y primeros ensayos sonoros

El magnicidio del general Álvaro Obregón Salido, ocurrido el 17 de julio de 1928, marca sin duda uno de los hitos en la historia del México posrevolucionario. Canceladas las posibilidades del sistema caudillista representado por Obregón, y sumergido en una profunda crisis económica —que se agudizaría con el *Crack* del 29-33, iniciado en Estados Unidos— y en una especie de vacío de poder, el país "salió nuevamente a la búsqueda de una fórmula política que le permitiera desarrollarse sin necesidad de hacer de las guerras civiles la esencia de la política mexicana." [8] Dicha fórmula, acaso la única posible en aquel momento, fue el llamado "Maximato callista" que, en primera instancia, "constituye una fase de transición en el recorrido de la institucionalización del poder, en la que el caudillismo como forma de liderazgo político nacional y la figura de [Plutarco Elías] Calles, ya ex presidente, se erigió en el artífice del proceso de rearticulación de la coalición revolucionaria, conformando un régimen en el que reinar y gobernar recaerían en dos personas distintas, lo que motivó un conflicto permanente por la delimitación de las esferas de poder." [9] El "Maximato", que también implicó la fundación de una poderosa organización política —el Partido Nacional Revolucionario,

convertido después en Partido Nacional de la Revolución Mexicana y en Partido Revolucionario Institucional— que gobernaría hasta el año 2000,³ abarca aproximadamente los años 1928-1935, etapa que en la historia de la cinematografía mexicana coincide casi plenamente con el periodo de transición del mudo al sonoro y el correspondiente establecimiento de las bases sobre las que se construyó, por fin, la industria fílmica.

Si la crisis del cine mudo mexicano había tocado fondo justamente en el convulso 1928, ello no fue obstáculo para que la revista especializada *Cine mundial* de octubre del año citado publicara la noticia de la fundación de la Asociación Cinematográfica Mexicana (ACM), organismo encabezado por Luis G. Peredo (director de *Santa, Caridad y La Ilaga*, cintas filmadas entre 1917 y 1919), Luis Márquez (actor y fotógrafo) y Pedro J. Caballero (exhibidor y periodista), cuyos principales objetivos eran "impulsar nuestra producción de películas" y "reunir a cuantas personas puedan cooperar a la gran obra, desde capitalistas entusiastas, con algunos de los cuales ya estamos en contacto, hasta los aficionados que han aparecido ante la cámara y los cronistas, que pueden y deben ayudarnos con su propaganda, en lugar de contribuir a desalentar a los principiantes criticando los defectos que son lógicos en ellos, ya que malas fueron también las películas americanas y hoy constituyen una gran industria de aquel país." Otra de las propuestas de la ACM era la de obligar a los distribuidores norteamericanos a que cada mes aceptaran exhibir en territorio estadounidense una película mexicana, a cambio de los incontables productos provenientes de ese país que saturaban el mercado nacional.

La ACM tuvo una vida efímera y ni siquiera logró producir alguna película. Su caso es, más que otra cosa, un claro síntoma del nuevo impulso que estaba cobrando el cine en lo que sin duda era percibido como contexto un tanto cuanto más favorable, toda vez que el sonoro abría otras expectativas.

El periodo 1929-1931 habría de resultar, pues, clave en la evolución del cine mexicano. En ese breve lapso, se fundan nuevas empresas, caracterizadas por objetivos industriales más claros, se filman las últimas cintas mudas (algunas de las cuales serán post-sonorizadas), se realizan los primeros ensayos sonoros en territorio nacional, la llegada del cineasta soviético Sergei M. Eisenstein genera nuevas perspectivas estéticas, y, por último, los respectivos gobiernos de Emilio Portes Gil y Pascual Ortiz Rubio intervienen de manera directa e indirecta en la realización de películas y en la fundación de la plataforma industrial. Pero, vayamos por partes.

Fundada hacia fines de 1928, la Compañía Productora de Películas Nacionales S.C.L., nace con la pretensión de hacer un "nuevo cine mexicano". Encabezada por Gustavo Sáenz de Sicilia, productor y director de varias cintas mudas, de mediados de la década de los años veinte, caracterizadas por su aliento reaccionario y aristocratizante (*Atavismo, Un drama en la aristocracia*), la CPPN estaba integrada además por Fernando Pimentel y Figueroa, Agustín Torres Rivas, Miguel Díaz Barriga, Eduardo Tameriz, Ignacio Orvañanos y Eduardo León de la Barra, todos ellos flamantes capitalistas que estaban dispuestos a arriesgar su dinero "por el bien de México", como solía rezar la propaganda de muchas de las inversiones financieras de la época. La primera cinta patrocinada por la CPPN, filmada en diciembre de 1928, fue *La boda de Rosario*, melodrama campirano dirigido por el propio Sáenz de Sicilia (a cuyo currículum tendríamos que agregar el de haber sido fundador del Partido Fascista Mexicano), e interpretado nada menos que por Carlos Rincón Gallardo, "Marqués de Guadalupe y Conde de la Regla", antiguo comandante de los temibles rurales porfiristas y charro afamado. La cinta no tendría eco (incluso su estreno fue boicoteado por los exhibidores) pero sentaría uno de los más sólidos precedentes de la "comedia ranchera"

³ Sobre la génesis y desarrollo de esa maquinaria política, véase: *El Partido de la Revolución y la estabilidad política en México* de Robert K. Furtak [10] y *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)* de Luis Javier Garrido [11].

cinematográfica, género al que, como se verá más adelante, el cine mexicano debe en buena medida su condición de industria, pese a estar cimentado sobre ideas perfectamente reaccionarias como las que sustentaban Sáenz de Sicilia y Rincón Gallardo. [12]

En 1929, el Comité Nacional de Protección a la Infancia, dirigido por la esposa del entonces Presidente Emilio Portes Gil, produjo *Los hijos del destino*, melodrama al parecer escrito por la propia señora de Portes Gil y realizado por Luis Lezama con el claro fin de hacer propaganda en favor de la campaña de prevención contra las enfermedades venéreas, causantes, según la cinta, de toda suerte de taras y mutilaciones genéticas. De nueva cuenta el Estado post revolucionario utilizaba al cine como medio pretendidamente educativo y moralizante.

Y coincidiendo con la realización en Hollywood de la ya mencionada *Dios y ley* de Guillermo Indio Calles, hacia fines de 1929 el "veterano" Miguel Contreras Torres, productor, realizador y actor de cintas mudas mexicanas, acomete la filmación de *El águila y el nopal*, largometraje sonorizado con discos y otro de los sólidos precedentes de la "comedia ranchera", aunque en este caso en el filme se aludiera también a la explotación del petróleo justo en un momento en que ese rubro disminuía sus volúmenes de producción como resultado de la crisis económica. De esta manera, las mencionadas cintas de Calles y Contreras Torres integran un díptico que además de caracterizarse por su "nacionalismo" a toda prueba, es sintomático de una especie de toma de conciencia: para fundar la industria fílmica y desplazar a Hollywood del mercado nacional, por ello se hacía urgente y necesario filmar cintas sonoras "auténticamente mexicanas".

Según los catálogos filmográficos del cine mexicano,[13,14] durante 1930 cinco empresas fílmicas mexicanas producen otros tantos largometrajes, de los cuales dos fueron todavía mudos (*Vicio*, de Ángel E. Álvarez y *Terrible pesadilla*, de Charles Amador, ambas filmadas y exhibidas en la ciudad de Puebla), mientras que los tres restantes utilizaron diversos sistemas sonoros: *Abismos o Náufragos de la vida*, de Salvador Pruneda; *Más fuerte que el deber*, de Raphael J. Sevilla, y *Soñadores de la gloria*, de Miguel Contreras Torres. Como puede apreciarse a simple vista, el sonoro, aunque en formatos muy rudimentarios (discos sincronizados, bandas sonoras paralelas), comenzaba a imponerse hacia el interior de la producción fílmica nacional. Por su parte, entre mayo y octubre de ese mismo año, el joven pionero Gabriel Soria filmó varios cortos documentales producidos bajo el genérico de *Revista Cinematográfica Excelsior*, algunos de los cuales, si no es que todos, eran sonoros.⁴ [12] Dichos cortos fueron patrocinados por el diario *Excelsior*, impulsor de la carrera de Soria tanto en los Estados Unidos como en México. Luego de una serie de vicisitudes, en marzo de 1931, Soria ya fungía como sub-jefe o sub-gerente del Departamento de Producción Fílmica de la Empire Productions, una empresa estadounidense cuyos propósitos eran fundar en México, según la revista *Mundo cinematográfico* de junio de 1930, "la primera compañía seriamente organizada para la producción de películas en español, ya que hasta ahora en México solamente se han hecho ensayos de películas donde la buena voluntad era lo único encomiable, pues el empirismo, la exigüidad y otros muchos factores impedían la cristalización en hechos de los buenos deseos de los participantes en la producción". Finalmente, la empresa resultaría un fraude (aunque sí se llegó a filmar en sus instalaciones alguna que otra película), pero sus impulsos eran síntoma de que en Hollywood ya se veía al territorio mexicano como una posible plataforma para la realización de cine en castellano.

Ahora bien, según datos del anuario *Motion Pictures in Mexico, Central America and Antillas*, editado en 1931 por el Departamento de Comercio de los Estados Unidos, en 1930 la República Mexicana contaba con alrededor de 830 teatros y salas

⁴ Sobre la realización de los noticieros de la *Revista Excelsior* y su significación en los inicios del cine sonoro mexicano, véase: *Gabriel Soria (1903-1971)* Eduardo de la Vega Alfaro.

cinematográficas, de los cuales 136 (o sea, un 15%) poseían sistemas y equipos para exhibir películas sonoras. De acuerdo con la misma fuente, la mayoría de esas salas eran propiedad de mexicanos o regenteados por éstos. Además, las cintas eran distribuidas por 16 empresas, la mayoría filiales de las grandes firmas hollywoodenses. Esto quiere decir que había una sala-teatro por cada 20,115 habitantes, hecho que, cuando menos potencialmente, mantenía a la exhibición fílmica como un negocio bastante redituable. Según otra fuente, [16] hacia fines del mismo año la cifra de salas cinematográficas de la ciudad de México sumaba solamente 20, pero es de suponer que todas ellas o la mayoría tenían sistemas sonoros de proyección. Asimismo, durante 1930 se estrenaron en las salas fílmicas de la capital mexicana 212 películas norteamericanas (87%), 28 procedentes de países europeos (11.4%) y solamente 4 mexicanas (1.6%). Para quienes creían poder establecer una industria fílmica nacional, el reto era enorme ya que hacía falta mucho más que buenas intenciones para alcanzar un objetivo que aún parecía muy lejos de lograrse, máxime que, como en muchas otras áreas económicas, la dependencia tecnológica (cámaras, película virgen, aparatos de exhibición) era total.

IV. El caso *Santa*: la "Campaña Nacionalista" y la plataforma industrial

En julio de 1931, el Presidente Pascual Ortiz Rubio, cuya toma de protesta había sido filmada con un sistema de sonido importado de Hollywood, y a quien meses antes (noviembre de 1930) le había sido mostrado el corto sonoro *Así es México*, de director ignoto, documental turístico que procuraba sintetizar la "diversidad de aspectos encantadores" del país, decretó una elevación de aranceles de importación a las cintas procedentes del extranjero. Esa medida formaba parte de la "Campaña Nacionalista" iniciada hacia 1929 y promovida, entre otros, por el diputado Rafael Melgar. Según Lorenzo Meyer, dicho movimiento estuvo impulsado

...por las autoridades y el comercio, para convencer al público de que en aquellos momentos difíciles había que expulsar a los chinos y que consumir preferentemente productos nacionales. Los puntos culminantes de tal campaña fueron la deportación en masa de orientales a los Estados Unidos y un magno desfile en la ciudad de México en el que participaron escolares, obreros, campesinos, charros, etc. Aunque el efecto real de la campaña no parece haber sido muy profundo, es posible que beneficiara a cierto número de comerciantes y fabricantes. [17]

En otras palabras, la propuesta oficial de aumento de aranceles fue en realidad una coartada del Estado mexicano para estimular el surgimiento de una industria fílmica con carácter nacional. Sin embargo, tres meses después de aplicado el mencionado decreto:

...la exhibición cinematográfica estaba en crisis, pues los norteamericanos, que surtían el 90% de la mercancía, se negaron a pagar un centavo más de impuestos y suspendieron la remisión de películas. Los propietarios de los cines de la República se reunieron para discutir su problema; por unanimidad estaban de acuerdo en exhibir películas mexicanas, pero ¿dónde estaban? El promedio, en los dos últimos años, había sido de 2 o 3 películas anuales de baja calidad, cantidad verdaderamente ridícula para un consumo que superaba los 600 títulos anuales. Así pues, el estado protegía a una industria antes que naciera. [18]

Según un artículo de Jorge Pezet, exhibidor y futuro productor fílmico, texto publicado en *El Universal* del 21 de octubre de 1931, del sector de la exhibición fílmica se mantenían "directa o indirectamente unas cincuenta mil personas, de las que el 95% son mexicanos de nacimiento". Cabe suponer que el restante 5% de las personas que vivían a expensas de proyectar películas eran extranjeros; seguramente ese pequeño sector estaba constituido en su inmensa mayoría por los distribuidores norteamericanos, quienes por el simple hecho de negarse a alquilar los productos fílmicos provenientes de Hollywood habían puesto en jaque a toda la estructura del espectáculo cinematográfico. De acuerdo con María Luisa Amador, [19] a principios de los años treinta las grandes

compañías productoras extranjeras, en su mayoría estadounidenses, tenían sus propias casas distribuidoras. Hacia fines de 1930 funcionaban en México filiales de *Paramount*, *Radio Pictures*, *Fox Movietone*, *Metro Goldwin Mayer*, *Warner Bros*, *Pathé*, *UFA*, *Columbia Pictures*, *Universal Pictures* y *United Artists*. De todas ellas, sólo 2 eran empresas de capital europeo: la UFA (Alemania) y la Pathé (Francia). Cabe aclarar que durante la fase primitiva del cine sonoro mexicano, la distribución de películas nacionales se había venido haciendo de manera directa entre productor y exhibidor.

El poder de las distribuidoras extranjeras quedó pues demostrado y, ante tal situación, Ortiz Rubio tuvo que retractarse suspendiendo indefinidamente la aplicación del decreto de elevación arancelaria. Una nota de *El Universal* (22 de octubre de 1931) dio cuenta de lo ocurrido en la reunión del primer mandatario y los empresarios del cine:

El C. Presidente manifestó a todos los que concurrieron a esta importante junta, que, el gobierno que preside, está tratando de que en el país se desarrollen toda clase de industrias y entre ellas y en forma intensa la industria cinematográfica —rama de producción— ya que la de la exhibición lo está, y por cierto en su inmensa mayoría en manos de mexicanos.

Lo anterior sonaba más que nada a una simple justificación tras haber atentado contra los intereses de los distribuidores y exhibidores residentes en el país.

La suspensión de la medida proteccionista de aumento arancelario abrió de nuevo el mercado fílmico a los productos hollywoodenses, pero ello no pareció desanimar a quienes pretendían crear la rama de la producción de la industria fílmica, hecho que suponía:

...la creación de una base técnica y financiera que asegure la producción continuada, no esporádica, de películas. Eso debió entender el chihuahuense Juan de la Cruz Alarcón, distribuidor en México de cine extranjero, cuando se puso al frente de la nueva Compañía Nacional Productora de Películas asociado con Gustavo Sáenz de Sicilia y Eduardo de la Barra (que ya habían usado el nombre de esa firma para producir en 1929 *La boda de Rosario*), con el periodista Carlos Noriega Hope y con el abogado Rafael Ángel Farías ("nervio financiero" de la empresa, según el propio Noriega Hope). Nombrado presidente y tesorero de la compañía el licenciado Juan B. Castelazo, gerente general de producción Sáenz de Sicilia y subgerente José B. Castellot Jr, la Nacional Productora procedió a obtener su capital con la venta de acciones [...]. Para asegurar la base técnica, la Nacional Productora adquirió y puso su nombre a unos estudios, antes llamados *México Cine* o *Chapultepec*, construidos en 1922 por el cinematografista Jesús H. Abitia, también Chihuahuense. [20]

En un gesto de lo que podría considerarse como el más puro "nacionalismo", los empresarios de la Nacional Productora, encabezados por Juan de la Cruz Alarcón, partieron a Hollywood para contratar a los hermanos Rodríguez Ruelas en calidad de sonidistas y a varios actores mexicanos que habían hecho carrera en el cine "hispano" (Lupita Tovar, Ernesto Gillén), ello con el objeto de que participaran en la producción de una versión sonora de *Santa*, la novela homónima de don Federico Gamboa en la que se describía la vida de una jovencita del pueblo de Chimalistac que, víctima de un engaño amoroso, terminaba convertida en prostituta: un típico tránsito de la "pureza" a la degradación física y moral. Dirigida por el español Antonio Moreno, con antecedentes en el cine mudo hollywoodense y también en el cine "hispano", *Santa* inició su rodaje en noviembre de 1931. A diferencia de sus predecesoras, la cinta realizada por Moreno y fotografiada magistralmente por el canadiense Alex Phillips, contó con un sistema que, como otros aparatos "modernos", permitía la integración de la banda sonora a la imagen, con lo cual se evitaban desfases y asincronías. Simultáneo al rodaje de *Santa* y seguramente utilizando el mismo equipo de los hermanos Rodríguez, se filmaron cuando menos dos cortos sonoros: *Un espectador impertinente*, de Arcady Boytler, comedia exhibida el 25 de mayo de 1932 en el cine Olimpia, y *Semana de los deportes*,

documental estrenado el 10 de diciembre de 1931 en el Cinema Palacio, a cuya solemne *Première* asistió el Presidente Ortiz Rubio con el fin de otorgar su respaldo a la inminente creación de cine sonoro nacional. *Semana de los deportes*, cuyo realizador se desconoce, registró diversos momentos del desfile del 20 de noviembre de 1931 y las competencias atléticas que se desarrollaron luego de la marcha. Este filme marcaría el inicio de una especie de tradición consistente en filmar los desfiles deportivos conmemorativos del inicio de la Revolución Mexicana, pues seguramente se pensaba que en ese tipo de celebraciones quedaban plasmados los adelantos que en materia cívica estaba logrando el Estado posrevolucionario.

Terminados su rodaje y postproducción, la película de Antonio Moreno se estrenó el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio, donde se mantuvo por tres semanas, lo cual, en esa época, significaba todo un éxito comercial. Y gracias a ello, *Santa*, considerada de manera unánime como la cinta inaugural del cine sonoro mexicano, también sentó las bases definitivas de la industria fílmica nacional. Pero, también, la obra cinematográfica de Moreno sirvió para ejemplificar con toda claridad la manera en que el cine nacional, ahora en su fase sonora, se adaptaba perfectamente a los reglamentos de censura y convertía un tema escabroso en un simple relato tan edificante como moralista: el personaje principal moría en el último rollo pagando con ello sus pecados y su desviación de las reglas sociales. En otras palabras, *Santa* refleja a la perfección los patrones y convenciones de la vieja moral judeo-cristiana impregnada por los valores de la nueva burguesía nacional. Finalmente, la versión fílmica de la novela de Gamboa marca también el inicio de un proceso de centralización de la producción fílmica mexicana, con todo lo que ello habría de implicar en el futuro: deformación de la vida provinciana, férreo control por parte de la censura y los sindicatos, monopolización de los estudios cinematográficos, etc. Se continuó con esto el modelo clásico que imperó entre 1900 y 1950: durante ese periodo, la centralización de la producción fue una de las características de casi todas las industrias fílmicas, incluidas las que habrían de surgir en los países socialistas.

Conclusiones

El surgimiento de las organizaciones empresariales cinematográficas en México, particularmente en los albores del cine sonoro, no puede explicarse al margen de dos factores determinantes en su producción y distribución. El primer factor remite a la crisis económica en los Estados Unidos y las pérdidas financieras de las grandes compañías de Hollywood por decisiones poco afortunadas. El desarrollo de la tecnología de sonido vino a ser la tabla de salvación y el repunte de la industria en un contexto por demás difícil. Pero la combinación de imagen y sonido no fue fácil. La sincronización y calidad del sonido hizo que más de alguna empresa dudará del éxito de tal combinación. Aún más, el temor creció al creer que el acoplamiento del sonido con la imagen daría pie a industrias regionales o nacionales que compitieran con ellos, confinándolos a un país. Mientras la imagen se pensó universal, el sonido remitía a contextos particulares. El tiempo desvaneció las dudas cuando las ventas se incrementaron y en los países con otro idioma se exigió subtítular las películas o, en su defecto, hacer versiones locales de las películas norteamericanas con el pago de derechos. Si los inicios del cine sonoro norteamericano fueron complicados, en México lo fueron aún más.

El segundo factor es plataforma directa de la industria cinematográfica nacional. Fue el Estado su principal promotor y, paradójicamente, el que facilitó la aparición de asociaciones de una industria que en estricto sentido no existía como tal, pues la producción de películas era mínima en comparación con la norteamericana. El poder estatal vio en el cine un instrumento nacionalista que podía extender su discurso más allá de la palestra pública y una forma de educación moralista acorde al régimen y a sus buenas conciencias. Se apostó al intercambio con la industria norteamericana —exhibir aquí las películas norteamericanas a cambio de promover en EU una película

mexicana— y establecer aranceles a la distribución de películas extranjeras en México, lo que al final fracasó de manera rotunda.

Podemos notar que los dos factores que permitieron surgir a la industria cinematográfica nacional en un momento de transición entre el cine mudo y el sonoro no corrieron en paralelo, sin tocarse. Por el contrario, ambos tuvieron enfrentamientos en el que las organizaciones empresariales estuvieron en medio. La cuenta de la batalla de alguna manera la sabemos. El Estado Nacional, con todo y su poder, se vio limitado en su protección a una naciente industria cinematográfica nacional y muestra de ello fue la presión ejercida por los distribuidores.

Explicar el contexto del surgimiento del cine sonoro en México permite entender la compleja relación de las organizaciones empresariales con el Estado Nacional y con las grandes cadenas fílmicas extranjeras.

REFERENCIAS

- [1] Cfr. De la Vega Alfaro, E. (1991). "Crónica de los años difíciles: antecedentes y orígenes del cine sonoro mexicano", publicado en el número 13 de la revista *Pantalla*, abril, pp.34-39, UNAM, México, D. F.
- [2] Cfr. Reyes de la Maza, L. (1973). *El cine sonoro en México*, UNAM, p.18, México, D. F.
- [3] Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Ed. Cátedra, p. 276, Madrid, España.
- [4] Talens, J. (1986). *El ojo tachado (Lectura de Un chien andalau de Luis Buñuel)*, Ed. Cátedra, p. 220, Madrid, España.
- [5] Vid, De los Reyes, A. (1977). "El cine en México/1896-1930", en De los Reyes, Aurelio, *et. al., 80 años de cine en México*, UNAM, pp. 70-71, México, D. F.
- [6] Heinink, J. B. y Dickson, R. G. (1990). *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Ed. Mensajero, p. 319, Bilbao, España.
- [7] Cfr. Romero, V. M. (1983). "Entrevista con Joselito Rodríguez", en revista *Cámara*, núm. 13, octubre, CNIC, pp. 19-22, México, D. F.
- [8] Medin, T. *El minimato presidencial: Historia política del Maximato (1928-1935)*, Era, p. 28, México, D. F.
- [9] Peschard, J. "El Maximato", en *Evolución del Estado Mexicano. Reestructuración (1910-1940)*, Ed. El Caballito, p. 203, México, D. F.
- [10] Furtak, R. K. (1974). *El Partido de la Revolución y la estabilidad política en México*, UNAM-FCPyS, p. 214, México, D. F.
- [11] Garrido, L. J. (1989). *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*, Ed. Siglo XXI, 5ta. ed., p. 380, México, D. F.
- [12] Cfr. Ramírez, G. (1989). *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, pp. 250-252, México, D. F.
- [13] Cfr. Dávalos, F. y Vázquez Bernal, E. (1985). *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*, UAP, p. 155, Puebla, México.

[14] García Riera, E., *et. al.*, (1986). *Filmografía mexicana de medio y largometraje (1906-1940)*, Cineteca Nacional, p. 80, México, D. F.

[15] Vega Alfaro, E. (1992). *Gabriel Soria (1903-1971)*, CIEC-UdeG, pp. 24-25. Guadalajara, Jalisco, México.

[16] Vid: Amador, M. L. y Ayala Blanco, J. (1980). *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, UNAM, pp. 285-286, México, D. F.

[17] Meyer, L. (1978). *Historia de la Revolución Mexicana (1928-1934)*. Vol. 13, *El conflicto social y los gobiernos del maximato*, El Colegio de México, p. 21, México, D. F.

[18] De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, p. 118, México, D. F.

[19] Cfr. "La exhibición en México", en De los Reyes, Aurelio, *et. al.*, (1977). *80 años de cine en México*, UNAM, p.121, México, D. F.

[20] García Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 1, 2da.edición, U de G, p. 48, Guadalajara, Jalisco.