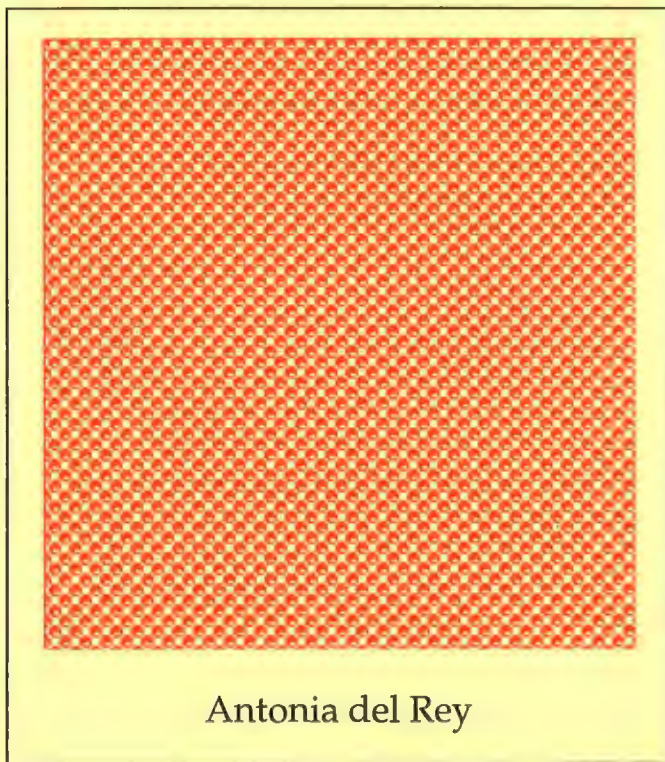


El cine mudo mexicano

Tribulaciones de una industria emergente



Antonia del Rey

Ediciones EPISTEME, S. L.

EUTOPÍAS, 2ª Época

Documentos de trabajo

© Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo
Avda. Blasco Ibáñez 28, 46010 Valencia, España. [eutopias.group@uv.es]
© Episteme, Periodista José Ombuena 5-8ª, 46010 Valencia, España
en colaboración con

Depart. de Teoria dels Llenguatges, Depart. de Filosofia & Depart. d'Història Contemporània, Univ. de València/
Depart. de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Univ. de Granada/
Asociación Andaluza de Semiótica / Asociación Vasca de Semiótica

Colección dirigida por

Sergio Sevilla, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui

Editores

Josep-Vicent Gavaldà, Luis Puig, Manuel Talens

Consejo de redacción

Isabel Burdiel, Neus Campillo, Giulia Colaizzi, Juan M. Company, Manuel Jiménez Redondo, Vicente Ponce, Guillermo Quintás, Mª Cruz Romeo, Justo Serna, Margarita Soriano

Secretaría de redacción

Meme Espinosa

Consejo editorial

Iván Almeida (*Aarhus Univ.*); Manuel Asensi (*Univ. de València*); Seyla Benhabib (*Harvard Univ.*); Paul A. Bové (*Univ. of Pittsburgh*); Per Aage Brandt (*Aarhus Univ.*); Antonia Cabanilles (*Univ. de València*); Manuel Cáceres (*Univ. de Granada*); Omar Calabrese (*Univ. di Siena*); Patrizia Calefato (*Univ. di Bari*); Francesco Casetti (*Univ. di Trieste*); Roger Chartier (*EHEP, Paris*); Tom Conley (*Harvard Univ.*); Didier Coste (*Fondation Noesis*); Teresa de Lauretis (*Univ. of California, Santa Cruz*); Ramón Esparza (*Asociación Vasca de Semiótica*); Paolo Fabbrì (*Univ. di Bologna*); José Luis Falcó (*Univ. de València*); Salvador Feliu (*Univ. de València*); Wlad Godzich (*Univ. de Genève*); René Jara (*Univ. of Minnesota*); Jean-Louis Leutrat (*Univ. Paris III*); Thomas E. Lewis (*University of Iowa*); Ángel López-García (*Univ. de València*); Jorge Lozano (*Univ. Complutense, Madrid*); Silvestra Mariniello (*Univ. de Montréal*); José Antonio Mingolarra (*Asociación Vasca de Semiótica*); José María Nadal (*Asociación Vasca de Semiótica*); Desiderio Navarro (*Criterios/UNEAC*); Michäel Nerlich (*Technische Univ., Berlin*); Lennart Olausson (*Göteborgs Univ.*); Pino Paioni (*Univ. di Urbino*); Carlos Piera (*Univ. Autónoma, Madrid*); Augusto Ponzio (*Univ. di Bari*); José Mª Pozuelo Yvancos (*Univ. de Murcia*); Renato Prada Oropeza (*Univ. Veracruzana, México*); Pedro Ruiz-Torres (*Univ. de València*); Fernand Saint-Martin (*Univ. de Québec, Montréal*); Andrés Sánchez-Robayna (*Univ. de La Laguna*); Antonio Sánchez-Trigueros (*Univ. de Granada*); Nicholas Spadaccini (*Univ. of Minnesota*); Jorge Urrutia (*Univ. Carlos III*); Patrizia Violi (*Univ. di Bologna*); Wolfgang Wildgen (*Bremen Univ.*).

Secretaría técnica:

Luis Cano/Saturnino Villanueva

Diseño, composición y trabajo informático:

Sergio Talens-Oliag

Distribución y pedidos:

Episteme, S. L., Periodista José Ombuena 5-8ª/46010 Valencia, España
Telf. 34 (6) 362 4203/Fax 34 (6) 362 4283/ E-mail: 'eutopias.group@uv.es'
Dirección WWW: 'http://www.uv.es/~eutopias'

EL CINE MUDO MEXICANO TRIBULACIONES DE UNA INDUSTRIA EMERGENTE¹

Los primeros pasos

Puntualmente, el cinematógrafo llegó a México en agosto de 1896, de la mano de los emisarios de los Lumière. A esas alturas, los mexicanos ya disfrutaban la experiencia de las imágenes animadas, pues el kinetoscopio de Edison se había dado a conocer en el país un año y medio antes, aunque, como sabemos, éste permitía sólo la visión individual, algo que lo situaba en clara desventaja frente al nuevo ingenio.

El invento francés tuvo la misma aceptación que en sus exhibiciones anteriores en otros países: la prensa le dedicó críticas favorables, el público se entusiasmó asombrado ante tal maravilla y, desde las altas jerarquías, el propio dictador Porfirio Díaz, elegido ese mismo año Presidente de la República, disfrutaba figurando como personaje central de algunos cortometrajes.

Fue tal el éxito del nuevo arte —al que tampoco pudo reemplazar el vitascopio enviado urgentemente por Edison para restarle competencia— que produjo comentarios y reacciones insólitas. Una de las más llamativas la supuso el hecho de que muchos diarios vieran en él un buen remedio contra el problema social del alcoholismo. Además, los periodistas mexicanos llegaron a utilizar las palabras cinematógrafo y kinetoscopio para encabezar artículos que denunciaban deficiencias institucionales o males que aquejaban a la sociedad, y una de sus plumas más combativas llegó a adoptar el seudónimo de *Lumière*².

Tampoco los intelectuales permanecieron al margen de ese interés y, del mismo modo, se rindieron al principio ante el nuevo invento que, como el fonógrafo, captaba la realidad con toda fidelidad. Se le creía incapaz de mentir y los términos cinematógrafo, kinetoscopio y vitascopio fueron empleados frecuentemente por ellos como sinónimos de verdad. Pero, pasada la novedad de los primeros meses y vista la contundente aceptación popular, el interés por el cine decayó y los mismos que lo admiraron antes lo acusaban ahora de fomentar la "vulgarización científica". Más tarde, cuando los cortometrajes nacionales sustituyeron las actividades del general Díaz por las corridas de toros, le volvieron la espalda definitivamente³. Con esta actitud los doctos y demás gente "bien" de la sociedad mexicana mostraban su sintonía con los restantes países, donde el cinematógrafo, convertido en

pasatiempo predilecto de los humildes, era sometido por los más cultos a un desprecio que ocultaba prejuicios de clase.

Aunque no se conserva ningún filme mexicano de estos años, sabemos que existió un cine primitivo y que la nómina de sus realizadores estuvo encabezada por Ignacio Aguirre, que en 1897 realizó dos películas, *Riña de hombres en el Zócalo* y *Rurales mexicanos al galope*. Ellas fueron las primeras de una lista que culminó en 1906 cuando Enrique Rosas rodó en diez rollos *Fiestas presidenciales en México*, lo que equivalía a tres mil metros de película⁴. Para Aurelio de los Reyes, esos primeros cineastas eran hombres de clase media que, pretendidamente apolíticos, se situaban frente al cinematógrafo como periodistas y científicos. Creían en la supuesta objetividad de sus documentales y su cine habría tendido a halagar al poder y a ignorar los problemas nacionales, llegando por ello a omitir acontecimientos como la huelga de Cananea (1906) o el conflicto textil de Río Blanco (1906-1907)⁵.

Cuando se inicia la segunda década del siglo, la Revolución vivida en México provee de copioso material a los camarógrafos y el cine documental empieza a vivir su gran momento. Los realizadores, en muchos casos, filmaban los distintos frentes de batalla desde la perspectiva de los dos bandos, sin arriesgarse a tomar partido. Por su parte, el público del país, desconcertado por las informaciones contradictorias e imprecisas que recibía sobre la guerra, acogía esas películas con sumo interés y se valía de ellas para conocer lo que estaba sucediendo, otorgando así al cine la facultad de dar sentido a una realidad singularmente caótica.

Lamentablemente, estas filmaciones mexicanas nunca traspasarían las fronteras nacionales, pues los cineastas norteamericanos, con más medios, eran los que, a partir de su peculiar enfoque, divulgaban en el resto del mundo los acontecimientos revolucionarios que convulsionaban al país vecino⁶.

El primer cine de ficción.

Emilio García Riera fecha en 1899 la primera cinta de ficción realizada por mexicanos. Fue *Don Juan Tenorio*, del ingeniero Salvador Toscano. Le siguieron cortos de carácter hagiográfico y conmemorativo que reconstruían hechos históricos nacionales. Hasta 1907 no se filma una película más ambiciosa, dividida en siete cuadros. Se llamó *El grito de Dolores* y narraba los acontecimientos que condujeron a la independencia mexicana. De ese mismo año data el primer film cómico, *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec*. Con él se inicia un género por el cual el público mostró un interés acrecentado en la década siguiente, cuando, tras el inicial éxito de los noticiarios bélicos, el

gusto de los espectadores se desvió hacia géneros más gratificantes que le permitieran olvidar las penurias de la guerra.

La muestra más antigua que nos ha llegado de ese primer cine es *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, corto de 1912, dirigido por los hermanos Alva e interpretado por los cómicos mexicanos Enhart y Alegría que lucen sus habilidades en una serie de peripecias propias de las películas de Max Linder⁷. La cinta evidencia una deuda teatral incuestionable, pero en la sucesión de sus escenas —y más aún en las rodadas en exteriores— se advierte ya una intención de dar coherencia narrativa a los hechos, no sólo con la ayuda de los carteles, sino por medio de rudimentarios *raccords* de mirada y dirección. Recursos ambos que confieren a esta película el estatuto de texto donde ya se perciben las huellas del relato.

Pero el cine mexicano va a tener que librar una dura batalla antes de llegar a existir como tal y lo hará persiguiendo dos fines: si por una parte intentará destruir la imagen negativa que de México estaba dando al mundo el cine de Hollywood, por otra, luchará por crear dentro del país una infraestructura de medios técnicos y recursos artísticos que le permita arrebatarse la primacía otorgada por los espectadores a las creaciones fílmicas europeas. Esencialmente, francesas e italianas.

El vecino no es el mejor amigo.

La inestabilidad social y política que provocó la Revolución malogró la imagen del país en el exterior, aunque, de hecho, el cine de Hollywood venía destrozándola durante años. En efecto, desde el momento en que la meca del cine inició su producción masiva de películas, en torno a 1907, fue configurando unos arquetipos de sus vecinos del sur que, en cierto sentido, han permanecido hasta nuestros días, pero hechos extensivos a todos los hispanos.

La primera película con protagonistas mexicanos aparecida en Estados Unidos se remonta al año 1894 y se llamó *Pedro Esquirel y Dionecio Gonzales-Mexican Duel*. Formaba parte del catálogo de cincuenta y tres cortos que ese mismo año presentó The Edison Kinetoscope e inauguró un nutrido grupo de filmes en los que los mexicanos aparecían caracterizados como seres pintorescos y de naturaleza violenta. Así lo atestiguan *westerns* como *The Pony Express* (1907), *A Mexican Love Story* (1908) y *The Mexican Faith* (1910), entre otros⁸. El propio Griffith también contribuyó a engrosar esa nómina y de las quinientas siete películas cortas que realizó entre 1908 y 1913, anteriores a su contrato con la Biograph, veintinueve contenían referencias a lo mexicano. *The Fight of Freedom*, segunda en su filmografía, es un ejemplo de ello⁹.

En ese corpus cinematográfico, los mexicanos aparecían tipificados como seres pendencieros, propensos a la bebida y a comportarse traidoramente. No debe extrañar, por tanto, que frente a semejantes filmes reaccionaran con indignación el público y la prensa del país azteca, pero sus airadas protestas no evitaron que, con la llegada de la Revolución, esos tópicos siguieran consolidándose. Efectivamente, descubierto por la industria el interés que entre los estadounidenses despertaba el sensacionalismo de aquellos documentales y noticias, hizo oídos sordos a las protestas y, en pro de sus fines económicos, continuó multiplicando tales películas¹⁰.

Así las cosas, resulta fácil deducir que los cineastas norteamericanos no supieron o no quisieron comprender a sus vecinos del sur. Hasta tal punto llegó su desconocimiento, que los llevó a tratar la revolución mexicana como un reflejo de su propia historia, interpretándola como un conflicto norte-sur y tratando de "confederados" a los federales. Pero, tras el ataque de Pancho Villa a Columbus, en 1916, la convirtieron en una guerra de indios salvajes que hasta podría amenazar la seguridad de los Estados Unidos.

Los historiadores mexicanos, desde la perspectiva que proporciona el paso de los años, entienden hoy que la visión de la Revolución ofrecida por aquellas películas habría podido justificar la necesidad de una acción armada contra México, un país que quedaba configurado a través de sus imágenes como la patria de gente levantisca, peligrosa y poco civilizada¹¹.

No fue ajeno a estos hechos el magnate de la prensa William Randolph Hearst, cuyos periódicos invariablemente reflejaban el aspecto negativo de la Revolución. Sus razones tenía para ello si se piensa que México había sido para él un campo de inversiones que alcanzaba la suma de un billón de dólares—el 50% de sus negocios en el extranjero—en petróleo, plantaciones chicleras, minas y una extensa propiedad de tierras en Chihuahua, que Pancho Villa había confiscado y distribuido entre los peones. Cuando a partir de 1914 su actividad inversora abarcó la producción de películas, mostró a México como enemigo potencial de los Estados Unidos y en la serie *Patria* llegó a aliarlo con Japón que supuestamente planeaba una invasión masiva del país. De este modo, pretendía endurecer la política de Wilson hacia sus vecinos. Desde luego, la reacción mexicana ante esa propaganda difamadora no se hizo esperar y la exhibición de tales obras fue prohibida, pero el mercado estaba escaso de películas a causa de la Primera Guerra Mundial, con lo que exhibidores y distribuidores aceptaban lo que fuera, pasando por encima de sus escrúpulos nacionalistas¹².

No obstante, paulatinamente, los mexicanos fueron tomando conciencia de su deteriorada imagen en el extranjero y hasta de la amenaza de una posible nueva guerra contra los Estados Unidos. Tal certidumbre derivó en

una preocupación colectiva de los círculos ilustrados y políticos, obsesionados desde entonces por dar la vuelta a la situación. Sus efectos repercutieron en la producción fílmica produciendo tres consecuencias inmediatas: surgió un cine con carácter nacionalista, se implantó la censura para controlar las películas extranjeras y comenzó la filmación de documentales propagandísticos. En el fondo, se pretendía dar al mundo una visión más digna del país al mostrar la cara más agradable de la vida nacional. Y hasta las compañías productoras surgidas al calor del momento adoptaron significativos nombres y logotipos que evidenciaban esa actitud reivindicativa de la propia cultura: México-Lux, Azteca Film S. A., Cauhtémoc Film, y Quetzal Film, entre otras.



Logotipo de la compañía anunciadora Alcorta Carrasco Film.

En el año 1916 se dejaron de exhibir documentales de la Revolución. A partir de esa fecha, se los mostró raramente y sólo con el valor de documentos históricos. Los términos "argumento" y "mímica cinematográfica" se pusieron de moda pues se perseguía la finalidad de hacer "films d'art" a la moda francesa. Es decir, aunque con algún retraso, estaba surgiendo un nuevo concepto del cine que marginaba definitivamente las antiguas películas de "vistas". En ese mismo año, los mexicanos continuaban admirando el cine italiano, que gozaba de todas sus preferencias desde 1913, fecha a partir de la cual la filmografía francesa, hegemónica desde los inicios, le había dejado paso. Las películas italianas de *divas* habían logrado



Logotipo de la compañía productora Popocatepetl Film.

Logotipo de la compañía productora Águila Film.





Emma Padilla, la Pina Menichelli mexicana.

María Conesa, popular actriz de teatro frívolo, en 1915.



cautivar a los espectadores de aquellos países en que se exhibían y el público mexicano no fue una excepción. Con sus rutilantes actrices —Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli y un largo etcétera— narraban historias basadas en obras del poeta Gabriele D'Annunzio que se desarrollaban en medios de la alta sociedad. Estos filmes melodramáticos y de pasiones desenfadadas —dignos antecesores de los actuales culebrones televisivos— fueron muy apreciados por el público mexicano, hasta el punto de que ni siquiera los propios cineastas supieron sustraerse a su influencia. Su marca quedaría como una secuela en las producciones nacionales que habían nacido, paradójicamente, con el propósito de crear un cine nuevo y esencialmente autóctono.

1916-1920: Pujanza del cine nacionalista.

Pero no conviene olvidar que durante esa segunda mitad de la década el pueblo seguía manteniendo una continua lucha en apoyo de las diferentes facciones revolucionarias y eran sobre todo ciertos realizadores de la pequeña y mediana burguesía los que, ajenos a esa realidad, se empeñaban en ser europeizantes, esforzándose por dirigir un cine inspirado en las películas que provenían del viejo continente. En cualquier caso, este período se considera el más fructífero y brillante dentro de la historia del cine mudo mexicano. Durante él, llegan a realizarse más de diez películas de largo metraje al año y los productores intentan salir del nivel artesano en que se mueve la producción creando compañías fuertes y duraderas.

El primer largometraje mexicano de ficción, según Gabriel Ramírez, fue *1810 ¡o los libertadores!*, una producción yucateca de 1916 hoy perdida¹³. En la capital, las películas de larga duración comienzan a producirse a buen ritmo un año más tarde, con Venustiano Carranza de presidente. En 1920 se contabilizaban ya treinta y ocho títulos, repartidos del siguiente modo: en 1917, catorce películas; 1918 suma un total de cinco; en 1919 se realizaron doce y en 1920, siete¹⁴. Una vitalidad productora de estas dimensiones resulta excepcional en la industria de aquellos años y define este quinquenio como la primera época dorada del cine mexicano. Su carácter atípico lo demuestra el hecho de que, en la década siguiente, la producción descendiera de forma drástica. Aquel espléndido desarrollo lo había propiciado la coincidencia cronológica con la Gran Guerra, que colapsó la producción europea y disminuyó drásticamente el número de películas llegadas a México desde el viejo continente. Algo similar a lo que sucedería años después con la Segunda Guerra Mundial que favoreció durante los años cuarenta el otro gran momento del cine nacional.



Mimí Derba, popular actriz de teatro frívolo, en 1915.

*Reconstrucción de la fuga de Higinio Granda en la cárcel de Belén
para la película de Enrique Rosas*



El primer largometraje capitalino rodado en 1917 se tituló *La luz* y su importancia, más que en sus propios méritos, radica en su papel de bisagra entre dos etapas. Aunque no se conserva, sabemos que la prensa de la época lo juzgó un plagio del italiano *El fuego* de Piero Fosca y no le dedicó críticas favorables. Es un hecho que este filme encabeza la lista de películas realizadas sobre el patrón italiano —la mayoría, melodramas concebidos para el lucimiento de una “estrella”—, pero a su vez anticipa lo que van a ser las constantes de la producción nacional inmediatamente posterior: la inspiración en los arquetipos del cine extranjero, aunque siempre enmarcados por escenarios típicamente mexicanos.

Aurelio de los Reyes configura el cine nacionalista con unos perfiles característicos basados en la mostración de paisajes y costumbres del país a través de argumentos que giran en torno a tipos e historias nacionales. También ordena, clasificándolas, sus diversas corrientes. En los inicios emerge un *nacionalismo cosmopolita* en aquellos filmes de temas y ambientes extranjeros, pero localizados en paisajes nacionales. Su promotora principal fue la actriz Mimí Derba que en 1917, asociada con Enrique Rosas y el general Pablo González, fundó la compañía productora Azteca Film. Los frecuentes errores de ambientación y los numerosos anacronismos de muchas de las películas de esos años habría que explicarlos partiendo de esa paradoja contenida en la misma denominación, que pretendía mostrar las bellezas del paisaje y las costumbres nacionales sin perder de vista los modelos europeos. Por eso, en *La luz*, sin ir más lejos, se podía contemplar una góndola veneciana con el gondolero vestido de charro.

Con talante crítico frente a esas actitudes extranjerizantes, de la mano de Manuel de la Bandera, surge la corriente del *nacionalismo naturalista*, que buscaba presentar al público asuntos propios del país, muchas veces logrados a partir de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias adscritas al naturalismo. De las películas que engrosan este grupo sólo se conserva *Santa*, adaptación de una famosa novela de Federico Gamboa. Producida por Germán Camús en 1917 y con Luis G. Peredo como adaptador y realizador, el filme, avalado por la novela —que había circulado clandestinamente entre las mujeres mexicanas— constituyó un rotundo éxito. A pesar de los propósitos iniciales, tampoco pudo sustraerse a la influencia italiana y se articuló en tres partes que representaban sucesivamente la pureza, el vicio y el martirio, cada una de las cuales iba precedida por una fotofija de la bailarina Norka Ruskaya, que posaba, según expresión de la época, “en actitud simbólica”.

La cinta introdujo por primera vez en el cine mexicano un tema que llegaría a ser recurrente, el de la “buena prostituta” o “buena pecadora”, y, según Gabriel Ramírez, inaguraba:



Norka Rouskaya en la pose artística de 'vicio' que precedía a la segunda parte del tríptico Santa.

un camino y un refugio para el cine mexicano, que durará "una eternidad" sin modificar esa versión de la realidad, combinando: prédica moral, espíritu admonitorio, trágicos eventos y charlatanerías sobre la virtud y la conciencia. A partir de ahí la prostituta será personaje cotidiano en el cine nacional ¹⁵.

Las restantes películas quedarían encuadradas dentro del *nacionalismo historicista*, al tratar temas diversos en torno a las tradiciones históricas teñidas de patriotismo, que arropaban amores melodramáticos. De ellas, tan sólo se ha conservado *Tepeyac*, un melodrama religioso realizado en 1917, producido por Films Colonial y dirigido por José Manuel Ramos y Carlos E. González. Su argumento narra dos historias paralelas muy distantes cronológicamente: la leyenda de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, ambientada en la época colonial, que se entreteje en paralelo con el drama sentimental de una pareja de principios de siglo, obligada a separarse, y a la que la intervención milagrosa de aquélla ayudará para conseguir el reencuentro final. Tras él, la película se cierra con un recurso habitual en la época al fundir el beso de los enamorados con un primer plano de la bandera mexicana ondeando al viento¹⁶.



Norka Rouskaya en la pose artística de 'martirio' que precedía a la tercera parte del tríptico Santa.

Al revisar la filmografía del período, llama la atención la ausencia de los temas campesinos en una sociedad eminentemente rural como la mexicana. Cuando se dan, lo hacen bajo un enfoque costumbrista y folclórico. Esto ha llevado a creer a los estudiosos que, desde el ámbito cinematográfico, jamás se intentó abordar el problema agrario con seriedad. Como si el campo y todo lo que tuviera que ver con la realidad más próxima se estuviera convirtiendo en un tema prohibido. Cuando se hablaba de ella —y decir realidad en aquellos años equivalía a decir problema agrario y Revolución— era para mostrar hechos deformados en tendenciosos documentales patrióticos. En cualquier caso, el cine producido entre 1916 y 1920 se constituye en germen de lo que será el cine sonoro posterior, pues los temas, los arquetipos y las actitudes se van a seguir repitiendo durante bastante tiempo¹⁷.

El automóvil gris, la excepción que confirma la regla.

La que va a ser una obra capital del cine mudo mexicano se filma en el año 1919. Reconocida por todos como la película más importante de la década, *El automóvil gris* fue producida por Enrique Rosas, que también la dirigió junto con Joaquín Coss, y Juan Canals de Homes. Se rodó como serial de doce episodios y tuvo un gran éxito de público, lo que contribuyó a que, en el año 1933, fuera sonorizada y se redujera su duración a la de un film convencional, al suprimir el 30% del metraje original. Hoy la Filmoteca

de la UNAM conserva una copia de otra sonorización posterior realizada en el año 37.

El argumento de la película está basado en hechos reales relacionados con las actividades de una banda de malhechores que en el año 1915 asoló con sus fechorías la ciudad de México. Para cometer sus atracos los asaltantes se desplazaban en un automóvil gris y se protegían vistiéndose con uniformes militares con los que confundían y engañaban a sus víctimas. Aunque las autoridades reaccionaron frente a tales hechos, los bandidos mantuvieron su impunidad durante algún tiempo, gracias a la supuesta protección y complicidad del general Pablo González. Finalmente, a excepción de su jefe Granda, fueron apresados y fusilados años después.

Las desmanes de la banda permanecieron confusamente en el imaginario colectivo. Con los reos aún en la cárcel, la prensa seguía comentando los hechos, muchas veces alterados y confundidos, y suscitaba entre el público ciertas simpatías hacia los bandidos. Se acusó al general Pablo González de haber sido el verdadero jefe de la banda y su figura quedó desprestigiada. Enrique Rosas intentó reconstruir los sucesos para reivindicar el buen nombre de su socio en la Azteca Film, llegando a obtener permiso de él para filmar la ejecución de los bandidos. Sin embargo, el argumento, que estudió los caracteres de los personajes de un modo riguroso, omitió datos esenciales y alteró los nombres reales, aunque permaneció fiel a los escenarios. A pesar de sus propósitos iniciales, Rosas no oculta su simpatía por los bandidos a los que muestra como pobres diablos sin trabajo atrapados en la dureza de la ciudad¹⁸.

El filme combina las peripecias delictivas de los personajes con anécdotas de su vida sentimental. Éstas no se resisten a la influencia italiana y no faltan los personajes femeninos al uso, desgarrados entre el amor a sus amantes y los principios de su moral cristiana. Pero no cabe duda de que la construcción narrativa de la película responde a modelos norteamericanos. En este sentido, no hay que olvidar que desde el final de la Revolución, la influencia de la filmografía hollywoodense había sido lenta, pero imparable. La debilitada industria cinematográfica europea, bloqueada por la guerra, así lo permitía.

Dividida en tres jornadas de cuatro episodios cada una, *El automóvil gris* está concebido como un relato múltiple que combina las diferentes peripecias, por medio del montaje alternado. Pero esa multiplicidad de historias se organiza secuencialmente en una estructura narrativa activada por la dinámica causal, que conduce el relato hasta su clausura. Lamentablemente, sólo conocemos la copia actual del filme, pero no parece arriesgado afirmar que sus primitivos realizadores conocían los recursos narrativos del cine norteamericano y sabían cómo usarlos. Una prueba de ello está en el correc-



Vehículo utilizado por Enrique Rosas para reconstruir los hechos en su película El automóvil gris.



Escena de uno de los robos de la banda del automóvil gris, reconstruida por Enrique Rosas para su film.

to uso que hacen de los *raccords* de dirección y de los fundidos, para marcar las transiciones temporales y espaciales, con la ayuda de muy pocos carteles. Siempre en aras de guiar el relato, que logra un ritmo de agilidad trepidante, hacia su final. La corrección formal de esta película parecía atestiguar que el cine mudo mexicano había alcanzado la mayoría de edad y hacía presagiar la llegada de tiempos mejores que consolidaran esa primera época de esplendor.



Escena de El automóvil gris en la que Vicente González intenta detener a Higinio Granda en las oficinas de la policía.

Sin embargo no fue así pues, paradójicamente, el año de 1919 se cerró con dos acontecimientos que suponían un revés para las producciones mexicanas y preludiaban lo que iba a ser la situación de la cinematografía en la década siguiente. El uno de octubre fue promulgada la censura en pro de la moralidad pública. Aunque ello no tenía carácter político y sólo quería impedir que las películas mostrasen actividades delictivas, su efecto consiguió que cualquier tema relacionado con la realidad social y política más inmediata fuera obviado desde ese momento en proporciones aún mayores de lo que lo había sido hasta entonces. Para acabar de complicar las cosas, la influencia cinematográfica norteamericana ganó la partida definitivamente a la competencia de las producciones europeas, muy afectadas por la Gran Guerra, como ya vimos. Fue en ese mismo mes de octubre cuando se establecieron en la ciudad de México las primeras sucursales de las

distribuidoras de Hollywood, la International Pictures Co., la Fox y la Universal.

El papel que jugó la revista *Cine Mundial* en ese cambio de situación fue clave. Había nacido en 1916 en Nueva York y su mensaje dirigido a todos los países latinoamericanos dejó claras desde el principio sus intenciones, que no eran otras que las de desarrollar en ellos la influencia del cine norteamericano, mostrando sin descanso los adelantos de su industria. Aludía además a la coyuntura favorable que suponía la guerra europea al eliminar toda posibilidad de competencia, y enmascaraba sus verdaderas intenciones proponiendo vínculos de solidaridad industrial y comercial con todos los países "meridionales"¹⁹.

Esa supuesta cooperación nunca daría resultados en el sentido contrario, pues la penetración del cine mexicano en los Estados Unidos aún hoy día está por ver. Sí fue un hecho, sin embargo, la influencia inversa que, al final de la década, se empezó a percibir en todos los órdenes. Las propias revistas de cine editadas en México promovieron la competencia entre el cine europeo y el norteamericano, ignorando de paso el cine nacional. En poco tiempo, el público y los propios críticos se decantaron por el segundo.

Los años 20: El final de una ambición.

Con la llegada del nuevo decenio, los problemas que había venido padeciendo el cine mexicano se hacen crónicos. Los esfuerzos de los años anteriores se han traducido en el logro de una precaria industria dependiente del exterior. A partir de ahora, la producción nacional funcionará a la sombra norteamericana y disminuirá paulatinamente durante la década, pasando de quince filmes de ficción en 1921 a dos en 1929²⁰.

La influencia de Hollywood determinó los géneros que serían predominantes, el melodrama, la comedia y el cine de aventuras. De nuevo, los temas urbanos y supuestamente cosmopolitas serían preferidos a los rurales y la producción de películas históricas, patrióticas y hagiográficas prácticamente desaparece. De todos esos filmes sólo tres se conservan en la actualidad. El primero de ellos, *Una catástrofe en el mar*, fue filmado por Eduardo Urriola en 1927. Sus escasos treinta minutos de duración contienen una trama ambientada en los círculos bohemios de la capital. Allí, Norka, una aventurera rusa, consigue seducir a Julio, joven y acaudalado pintor, arrastrándolo a una vida disoluta que acaba en la delincuencia. Naturalmente, un final ejemplar cierra los hechos cuando la mujer sufre su merecido castigo y perece en el incendio del buque en el que pretendía

viajar con su amante. Las dos restantes cintas, *El tren fantasma* y *El puño de hierro*, son también del año 1927 y fueron rodadas por Gabriel García Moreno en Orizaba. Ambas películas están dentro de la línea de los filmes de aventuras hollywoodenses, jalonados de abundantes peripecias, cuyos atracos, secuestros y persecuciones se suceden interminablemente entretejidos con anécdotas sentimentales.

Al estudiar detalladamente estas tres películas, se comprueba que la articulación narrativa es enrevesada y singular. Por esto, en una primera aproximación se podría pensar que los tres filmes se inscriben dentro del modelo de serial laberíntico propio de la época: suman y multiplican las peripecias narrativas sin someterlas a una jerarquización aparente, las orientaciones espacio-temporales son confusas para el espectador y los carteles no abundan. Pero la idea parece rechazable desde el momento en que, de una u otra forma, los tres relatos van apuntando decididamente hacia su clausura conforme avanzan los hechos, lo que los aproxima a la esfera del relato clásico, que ordena sus peripecias en una sucesión de causa/efecto siempre en función del final. En consecuencia, parece más acertado pensar en una suerte de relatos mixtos, donde la causalidad se maneja de modo rudimentario y en los que todavía se acusa una fuerte influencia de los seriales, sin que por ello tengan cabida dentro de sus límites. La complejidad del problema invita a tratarlo en un trabajo posterior más amplio²¹.

La repetición de tipos y caracteres que desde la década anterior habían sido una constante en esta filmografía renace en estas películas. Si por una parte abundan los bohemios exaltados, en unos casos víctimas de sus arrebatos sentimentales, como el pintor de *Una catástrofe en el mar*, y en otros, ansiosos por descubrir los placeres prohibidos, como el protagonista de *El puño de hierro*, convertido en morfinómano a merced de desaprensivos traficantes, por otra, se retoma el tipo del bandido cruel y sin escrúpulos que apareció por primera vez en *El Zarco* (1920), y es personaje central en las dos películas de García Moreno. De la misma forma, resurgen esos inefables personajes femeninos que se van a convertir en recurrentes dentro de esta cinematografía, la novia abnegada y de buen corazón en *El puño de hierro*, la joven bella y coqueta que se debate caprichosamente entre sus dos pretendientes, en *El tren fantasma*, y la amante despreciada que se convierte en víctima, en la misma película. Mientras, el papel de la aventurera, como la de *Una catástrofe en el mar*, suele reservarse a las extranjeras²².

Razones para una derrota.

Llegados a este punto, cabe preguntarse cómo fue posible que todos los intentos emprendidos para crear una industria cinematográfica fuerte y unos productos de calidad se vieran abortados uno tras otro hasta llegar a la crisis de producción que se dio a finales del período mudo. Culpar del fracaso a la potente industria del país vecino supone reducir la complejidad de los hechos, por lo que no está de más repasar, aunque sea someramente, las circunstancias políticas y culturales que el país atravesaba en aquellos momentos.

En la década de los años veinte la sociedad mexicana vivía un período de fervor nacionalista bajo el régimen de Alvaro Obregón que se caracterizó por impulsar notablemente la educación valiéndose de las llamadas *misiones culturales*. El filósofo y escritor José Vasconcelos fue ministro de educación durante esos años y ejerció una fuerte influencia sobre los intelectuales, al defender la educación visual que posibilitaba el muralismo y fomentar la pintura y escultura mexicanas. Lamentablemente, Vasconcelos despreciaba el cine al que veía como el símbolo norteamericano por antonomasia y siempre subestimó sus posibilidades educativas. Tal vez esa actitud frenó la posibilidad de que el estado impulsara el desarrollo de un cine nacional a partir de la creación de una Escuela de Cine Mexicano. De hecho, aunque este arte estaba integrado en las *misiones culturales* puestas en marcha por todo el país, más que como instrumento pedagógico se lo utilizaba como un reclamo para atraer la atención del público hacia ellas.

En realidad, la postura ministerial no hacía más que perpetuar la actitud que tradicionalmente habían adoptado los intelectuales mexicanos hacia el cine, una vez que pasaron los primeros momentos de euforia tras su llegada al país. De los tres grupos líderes de la actividad cultural desde 1896 —año de la llegada del cine a México— *los modernistas, los ateneístas y la generación de 1915*, cuyo guía espiritual fue precisamente Vasconcelos, todos sin excepción ignoraron o despreciaron el arte cinematográfico una vez que dejaron de considerarlo como instrumento fiable del desarrollo científico. Cuando, hacia 1925, el grupo de *los contemporáneos* tome el relevo, no sólo no rechazará el nuevo arte, sino que sus componentes experimentarán recursos cinematográficos en su prosa. Sin embargo, podemos considerarlos una minoría frente a una globalidad mucho más amplia. Efectivamente, sólo la llegada de Eisenstein en la década siguiente estimularía el interés hacia el cine por parte de intelectuales antagónicos²³.

Por lo que aquí queda dicho, las circunstancias que imposibilitaron la consolidación de la incipiente industria cinematográfica en México son una suma de hechos que, combinados entre sí, le asestarían el golpe definitivo

hasta casi hacerla desaparecer. Por una parte, la competencia estadounidense, potente y bien organizada, tuvo a su favor la inoperancia gubernamental mexicana que no supo crear medidas proteccionistas adecuadas para salvaguardar el cine nacional. De otro lado, la industria autóctona, cuya técnica dependía del exterior, fue incapaz de crear unos modelos propios con unos contenidos que respondieran a la realidad y a los intereses de su público. Bien es verdad que estaba atenazada por la propia situación y censura políticas que le impedían aludir a la realidad sin enmascararla con estereotipos que los propios mexicanos consideraban cursis. Si añadimos a todo ello que a los críticos nacionales les faltó sensibilidad hacia su cine y no fueron conscientes del papel que podían jugar para ayudarlo, ejerciendo una labor seria que estimulara las producciones de calidad y guiara los gustos del público, comprenderemos cómo la producción nacional, constreñida por ese abanico de circunstancias adversas, no tenía más remedio que ir languideciendo año tras año.

Antonia del Rey Reguillo
Universitat de València

NOTAS

- ¹ Durante el curso académico 1991/1992, tuve la oportunidad de disfrutar de una beca de investigación que me había sido concedida por el gobierno mexicano. El tema de interés era el cine del período mudo producido en el país, cuyas características yo imaginaba próximas a las del cine español de la misma época, por tratarse en ambos casos de dos cinematografías "débiles" frente a las grandes potencias productoras. Aunque pude encontrar concomitancias, fueron muchas menos de las esperadas, pero descubrí los inicios de una cinematografía que, desde su nacimiento, ha luchado por sobrevivir bajo la sombra asfixiante del poderoso vecino del norte. Con este trabajo he intentado sintetizar los comienzos de esa andadura.
- ² Aurelio de los Reyes ha estudiado detalladamente el tema en *Los orígenes del cine en México*, México D.F., FCE, 1983, págs. 88-94.
- ³ *Ibíd.*, págs. 111-142.
- ⁴ Todos los datos están tomados de Emilio García Riera: *Historia del cine mexicano*, México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1985, págs. 20-21.
- ⁵ Aurelio de los Reyes: *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México D.F., UNAM-Cineteca Nacional, 1981, págs. 58-59.
- ⁶ La filmoteca de la UNAM cuenta con un abultado número de documentales mexicanos sobre la Revolución. Sobre ellos, se está iniciando un trabajo de catalogación y restauración que es, a todas luces, imprescindible.
- ⁷ En Emilio García Riera, *op. cit.*, págs. 24-26.
- ⁸ En su vasto trabajo titulado *México visto por el cine extranjero*, Guadalajara, Era, 1987, 4 vols.,

Emilio García Riera analiza este problema con detenimiento. Los datos relacionados con la etapa muda abarcan el volumen 1.

⁹ Consúltense al respecto, Gabriel Ramírez: *El cine de Griffith*, México, Era, 1972.

¹⁰ Aunque no es equivalente, sí puede resultar comparable esa actitud de la industria con la de filmar *españoladas*, tratando aspectos concretos de la cultura española —el honor, la fiesta de los toros, etc.— con una visión deformada que se convierte en tópico. Tal postura implica una subestimación de lo diferente, que queda así representado con aquella simplicidad que sólo percibe lo pintoresco.

¹¹ La visión que los documentales norteamericanos ofrecieron de la revolución mexicana es el tema de la tesis doctoral de Margarita de Orellana.

¹² Los datos en Aurelio de los Reyes: *Cine y sociedad en México*, op. cit. págs. 217-207.

¹³ En Gabriel Ramírez: *El cine yucateco*, México D.F., Filmoteca de la UNAM, 1980.

¹⁴ Emilio García Riera en *Historia del cine mexicano*, op. cit., págs. 29-30, hace el balance de películas realizadas durante esos años.

¹⁵ Véase Gabriel Ramírez: *Crónica del cine mudo mexicano*, México D.F., Cineteca Nacional, 1989, pág. 95.

¹⁶ Moisés Viñas considera que lo único notable de la película sería, precisamente, la conjunción de esa doble trama, pues ve las dos historias como "estampitas animadas anteriores a Lumière", en *Historia del cine mexicano*, México D.F., UNAM, 1987.

¹⁷ El cine nacionalista lo ha estudiado Aurelio de los Reyes en *80 años de cine en México*, México D.F., UNAM, 1977, págs. 57-72 y en *Cine y sociedad en México*, op. cit., págs. 213-230.

¹⁸ Una reconstrucción de los hechos reales se puede consultar en Aurelio de los Reyes: *Cine y sociedad en México 1896-1930*, op. cit., págs. 237-271.

¹⁹ El papel clave que la revista *Cine Mundial* desempeñó para consolidar las producciones estadounidenses en México está documentado por Aurelio de los Reyes en *80 años de cine en México*, op. cit., págs. 72-75. Allí se encuentran reproducidos los textos de la revista a los que nos referimos.

²⁰ La estadística de producciones mexicanas en la década de los años 20 viene dada por Emilio García Riera en *Historia del cine mexicano*, op. cit., pág. 53.

²¹ A la complicación argumental hay que añadir el hecho de que la copia de *El tren fantasma* que posee la Filmoteca de la UNAM tiene mal montadas las bobinas. Después de un *découpage* detallado de la película, propuse a esta Filmoteca un nuevo ensamblaje que respetara el que parece ser el orden secuencial narrativo original. Por lo que respecta a *Una catástrofe en el mar*, sólo pude ver la copia actual a la que le falta alguna de las secuencias. Problemas todos ellos que suele conllevar el hecho de trabajar con textos del cine mudo.

²² A excepción de *El Zarco*, que se ha perdido, las restantes películas citadas se encuentran en la Filmoteca de la UNAM, como ha quedado dicho. En este trabajo sólo se ha hecho hincapié en las películas conservadas. Todas las hemos podido conocer personalmente. La nómina de títulos realizados durante el período fue mucho más amplia, aunque en su mayoría no se conservan o no están localizados. No se nombran, por evidentes razones de espacio y porque no era mi propósito enumerar toda una filmografía que se conoce sólo a través de datos hemerográficos. Los interesados en ella pueden consultar de Federico Dávalos Orozco y Esperanza Bernal Vázquez, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985. De Emilio García Riera, ed., *Filmografía mexicana de medio y largometrajes (1906-1940)*, México D.F., Cineteca Nacional, 1985 e *Historia documental del cine mexicano*, México D.F., Era, 1969. También Aurelio de los Reyes tiene una *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México D.F., Filmoteca de la UNAM, 1986.

²³ Consúltense Aurelio de los Reyes: *Los contemporáneos y el cine*, México D.F., Boletín del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

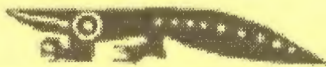
DOCUMENTOS DE TRABAJO
ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

- Vol. 100.— Jenaro Talens & Santos Zunzunegui: *Rethinking Film History*.
Vol. 101.— Didier Coste: *Not Just a Matter of Style: An Essay on the Social Responsibility of Theory*.
Vol. 102.— Enrichetta Susi: *Autorità scientifica, autorità femminile*.
Vol. 103.— Giulia Colaizzi: *The Cyborguesque. Subjectivity in the Electronic Age*.
Vol. 104.— Francisco M. Gimeno Blay: *Quemar libros... ¡qué extraño placer!*
Vol. 105.— Vicente Gómez: *Paul Valéry: poesis y modernidad artística*.
Vol. 106.— Juri M. Lotman: *Acerca de la semiósfera*.
Vol. 107.— Domingo Sánchez-Mesa: *La comprensión dialógica*.
Vol. 108.— José M^o Pozuelo Yvancos: *El canon en la teoría literaria contemporánea*.
Vol. 109.— Felix Vodicka: *La historia literaria: sus problemas y tareas*.
Vol. 110.— Javier Echeverría: *Semiótica y ciencia*.
Vol. 111.— Gilles Deleuze: *Negociaciones sobre historia del cine*.
Vol. 112.— Boris Uspenski: *Semiótica de la composición*.
Vol. 113.— Cesare Segre: *El testamento de Lotman*.
Vol. 114.— Seyla Benhabib: *El reluctant modernismo de Hanna Arendt*.
Vol. 115.— Andrés Sánchez Robayna: *La victoria de la representación. Lectura de Severo Sarduy*.
Vol. 116.— Amparo Cabrera: *La tartamudez del arte*.
Vol. 117.— Kant/Fichte: *Sobre la ilegitimidad de la reproducción de los libros*.
Vol. 118.— Roger Chartier: *Foucault lector de Foucault*.
Vol. 119.— Maurizio Grande: *Ocupaciones de la mirada*.
Vol. 120.— Teresa Brennan: *Esencia contra identidad*.
Vol. 121.— Patrizia Calefato: *Automatismo y memoria en los signos de la fotografía*.
Vol. 122.— José Javier Marzal: *Melodrama y géneros cinematográficos*.
Vol. 123.— Pere Salabert: *El espacio intermitente de la acción en el teatro*.
Vol. 124.— Manuel Asensi: *La maleta de Cervantes o el olvido del autor*.
Vol. 125.— Santiago Vila: *Jekyll/Hyde. Psicoanálisis, cine y literatura*.
Vol. 126.— Slavov Zizek: *La política de la diferencia sexual*.
Vol. 127.— Josep-Vicent Gavalda: *Medioptrías y sondeoscopios*.
Vol. 128.— Sergio Sevilla: *El 'compromiso ontológico' de la teoría crítica*.
Vol. 129.— Marta Pérez-Yarza: *Videoclips e imágenes del descrédito*.
Vol. 130.— Isabel Burdiel & Justo Serna: *Literatura e historia cultural*.
Vol. 131.— Terry Cochran: *Las condiciones históricas del amor*.
Vol. 132.— Pilar Pedraza: *Máquinas de presa. La cámara vampira de Carl Th. Dreyer*.
Vol. 133.— Eva Parrondo: *Feminidad y mascarada*.
Vol. 134.— Ángel Quintana: *Mediación y transparencia. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rosellini*
Vol. 135.— Ismael Saz: *Dos autores y un destino. Furet, Hobsbawm y el malhadado siglo XX*.
Vol. 136.— Isabel Martínez Benloch: *Subjetividad y género*.
Vol. 137.— Michael Nerlich: *Los trabajos de Persiles y Sigisnunda*.
Vol. 138.— Maite Larrauri: *La espiral foucaultiana*.
Vol. 139.— M^o Luz Mendigorría: *Leer a Jane Austen desde la historia de la cultura escrita*.
Vol. 140.— Jorge Urrutia: *La mirada inventora e inventada o Teoría del objeto sujetual*.
Vol. 141.— Paul de Man: *El concepto de ironía*.
Vol. 142.— J. Hillis Miller: *Los estudios literarios en la universidad transnacional*.
Vol. 143.— Mijail Iampolski: *La teoría de la intertextualidad y el cine*.
Vol. 144.— Viacheslav V. Ivanov: *Eisenstein y la encarnación del mito*.
Vol. 145.— Lea Melandri: *De las diferencias de género a la individualidad del macho y la hembra*.
Vol. 146.— Andrej Warminski: *Alegorías de la referencia*.
Vol. 147.— Antonia del Rey: *El cine mudo mexicano. Tribulaciones de una industria emergente*.
Vol. 148.— Juan Carlos Fernández Serrato: *La escritura transparente*.
Vol. 149.— René Jara: *Los pliegues del silencio. Narrativa latinoamericana en el fin del milenio*.
Vol. 150.— Fernando Cabo Aseguinolaza: *Infancia y modernidad literaria: entre la narración y la metáfora*.

En colaboración con



Centro de Semiótica
y teoría del espectáculo



EUSKAL SEMIOTIKA ELKARTEA
ASOCIACIÓN VASCA DE SEMIOTICA

A. A. S.