

La “comedia ranchera”: su impacto en la conformación industrial del cine mexicano y en la memoria colectiva de Iberoamérica (1937-1940)¹

ROSARIO VIDAL BONIFAZ

Con cariño para el “patidifuzo”

Resumen: El presente texto tiene como finalidad analizar el impacto regional, nacional e internacional de la “comedia ranchera”, mismo que no solo provocó la consolidación de la industria filmica mexicana durante los últimos años de la década de los treinta, sino que logró penetrar y permanecer en la memoria colectiva de iberoamérica conformando toda una simbología de ciertos caracteres nacionalistas.

Abstrac: This text is intended to analyse the regional, national and international impact of the "ranchera comedy", that not only caused the consolidation of the Mexican film industry during the years of the 1930s últimos but managed to penetrate and remain in the collective memory of iberoamérica forming a symbolism of certain nationalist characters.

Palabras clave: Cine mexicano y “comedia ranchera”, costumbrismo filmico, identidad cultural, público de habla hispana y películas mexicanas, *Star System* mexicano, producción de cine mexicano de 1937 a 1940, conquista de mercados internacionales, consolidación de la industria filmica mexicana y primeras asociaciones gremiales.

1. El triunfo de la “comedia ranchera”

Al finalizar el año de 1936, el balance del incipiente cine sonoro mexicano era poco halagüeño, ya que en dicho periodo se habían producido 24 largometrajes, lo que de alguna forma implicaba una manifiesta incapacidad para despegar de manera franca rumbo al principal objetivo planteado desde décadas atrás: la plena industrialización que integrara los tres sectores básicos de la producción, distribución y exhibición. No obstante, un marcado descenso en el volumen de producción de la cinematografía española (19 largometrajes), evidente consecuencia del inicio de la guerra civil, y el hecho de que la cinematografía Argentina tampoco podía despegar (15 largometrajes estrenados) favorecieron al cine

¹ La autora agradece al maestro Ignacio Mireles Rangel, director del CIEC de la Universidad de Guadalajara por su invaluable ayuda en el trabajo de reproducción iconográfica.

mexicano para ubicarse en el primer lugar en la producción filmica en los países de iberoamérica. (Cfr. García Riera, 1993).

Según José María Sánchez García, pionero de los historiadores filmicos mexicanos, 1936 fue el año "de la gran crisis en la que llegó a temerse la desaparición del cine nacional, debido a que los públicos de habla hispana, tanto nacionales como extranjeros, rechazaban las películas mexicanas. Numerosas empresas productoras, antes florecientes, tuvieron que abandonar el campo, y sólo quedaron en pie algunas compañías particulares y de poco capital, que seguían confiando en mejores tiempos". (Sánchez García, 1946: 22).

Tal afirmación de Sánchez García es, en rigor, un tanto incorrecta, ya que solamente tres empresas, la *Compañía Nacional Productora de Películas*, la *Producciones Cinematográficas Internacionales* y la *Aspa Films de México* (las dos primeras desaparecerían al poco tiempo), pretendieron durante el lapso 1932-1936 una producción más o menos seriada. (García Riera, 1993).

El resto de las cintas fueron financiadas por empresas de vida efímera que no arriesgaban demasiado capital y que al no obtener las ganancias deseadas tendían a desaparecer del panorama; ello se traducía pues en los escasos volúmenes que signaron el periodo aludido; sólo dos casos de productores de la etapa muda (Miguel Contreras Torres y Gustavo Sáenz de Sicilia) habían logrado continuar su carrera en los inicios del sonoro. Por lo demás, esa misma producción ocupaba el último lugar en los porcentajes de exhibición en las salas de la ciudad de México: en el primero se situaba, con mucho, la producción estadounidense (ver Cuadro I), ello a pesar de que se estrenaba únicamente poco más del 50% del total de las películas realizadas en ese país (ver Cuadro II). Esto implicaba que con la mitad de la producción de Hollywood se abarcaba el 84% de exhibición en las pantallas mexicanas.

CUADRO I DATOS ESTADÍSTICOS DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA POR ESTRENOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1932 - 1936)				
AÑO	NÚMERO DE SALAS	% DE PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES	% DE PELÍCULAS MEXICANAS	% DE PELÍCULAS OTROS PAÍSES
1932	25	94.80	1.80	3.40
1933	30	89.90	4.40	5.70
1934	26	86.20	6.60	7.20
1935	34	72.40	8.40	9.10
1936	39	76.20	5.40	18.40

Fuente: Elaborada por la autora a partir de los datos contenidos en: Amador y Ayala, 1980.

CUADRO II DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA ESTADOUNIDENSE ESTRENADA EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1932 - 1936)			
AÑO	PELÍCULAS PRODUCIDAS EN ESTADOS UNIDOS	PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES ESTRENADAS EN MÉXICO	% DE PELÍCULAS ESTRENADAS
1932	489	263	53.78
1933	507	247	48.71
1934	480	300	62.5
1935	525	207	39.42
1936	522	294	56.32
Totales	2523	1311	51.96

Fuente: Elaborada por la autora a partir de los datos contenidos en: Dadek, 1962, y Amador y Ayala, 1980.

En conjunto, todo ese panorama revelaba una típica condición artesanal que, en efecto, hacía peligrar seriamente los esfuerzos por levantar el sector productivo de una industria fílmica de características más o menos nacionales.

Sin embargo, el éxito local y sobre todo internacional de *Allá en el Rancho Grande* junto con el de algunas de sus secuelas filmadas entre 1936 y 1937 [*Adiós Nicanor*, (Rafael Portas, 1937), *Amapola del camino*, (Juan Bustillo Oro, 1937) *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *Bajo el cielo de México*, (Fernando de Fuentes, 1937), *Las cuatro milpas*, (Ramón Pereda, 1937) *Jalisco nunca pierde*, (Chano Urueta, 1937) *¡Ora Ponciano!*, (Gabriel Soria, 1936) y *La Zandunga*, (Fernando de Fuentes, 1937)] determinarían un salto cuantitativo en la producción fílmica mexicana, que implicaría a su vez la conquista de los mercados hispano parlantes.



Carmen Molina y Emilio Indio Fernández en *Adiós Nicanor*, (Rafael Portas, 1937)

Durante 1937, la guerra civil española motivaría un nuevo descenso en la producción cinematográfica de ese país (alrededor de 10 largometrajes de ficción), hecho que descartaría a los iberos, al menos momentáneamente, de la lucha por los citados mercados.

En ese nuevo contexto, solamente otra cinematografía, la argentina, que por fin había podido dar un gran salto (28 cintas estrenadas), disputó a la mexicana un vasto público iberoamericano que, de cualquier manera, no dejaba de consumir, primordialmente, los productos hollywoodenses. Pero el cine mexicano, evidentemente más ligado a los gustos de las masas latinoamericanas, terminaría por imponerse tanto al menguado cine "hispano" (integrado por las películas de producción hollywoodense habladas en castellano) como al argentino, que si bien es cierto que contaba con un mayor desarrollo técnico, parecía, por la composición social y cultural de quienes lo hacían, un subproducto europeo plagado de sórdidos melodramas arrabaleros que sólo tuvieron eco en su propio mercado y en el de algunos países de sudamérica. (Cf. Di Núbila, 1959: 31 y ss.).

El triunfo en taquilla a nivel continental por parte de las "comedias rancheras", puede explicarse por las razones más diversas, pero sobre todo este se debió a causas implícitas en sus estructuras dramáticas, en la raigambre popular de los temas abordados, así como en su fidelidad a un estilo visual procedente de ciertas formas de pintura y fotografía cultivadas en México con anterioridad. Desglosemos en seguida algunos de esos rubros.

Por principio de cuentas, las así llamadas "comedias rancheras" intentaban plasmar ambientes bucólicos que pese a sus mistificaciones, adulteraciones, moralismo, sexismo y clasismo implícitos (y no pocas veces explícitos), tuvo impacto y resonancia entre la mayoría de la población de los países del mundo de habla hispana, entonces todavía integrada por campesinos tradicionales o emigrados del campo a las urbes. A guisa de ejemplo, baste decir que según cuadros estadísticos oficiales de la época, durante la década de los treinta el promedio de la población rural mexicana era de un 65. 23 %, y es muy posible que esos volúmenes fueran aún más altos en centroamérica y buena parte del bloque sudamericano. (Cf. Nafinsa, 1981: 4-5).

Gracias a los sistemas sonoros, ese mundo bucólico y plácido integró la gran tradición musical vernácula nacional, es decir canciones, sones, corridos, que, a través de la radio y la pujante industria discográfica, se había venido imponiendo de manera vertiginosa en los mismos mercados, demostrando así la aceptación y enorme popularidad de que eran objeto. Se sabe, por ejemplo, que en el caso de *Allá en el rancho Grande* o *Las cuatro milpas*, fueron los autores e intérpretes de las canciones homónimas quienes propusieron la incorporación de dichas melodías bajo el argumento de que el ya para entonces asegurado éxito de ellas iba a afirmar el impacto mercantil de las películas.



Ramón Pereda y Adriana Lamar en *Las cuatro milpas*, (Ramón Pereda, 1937)

Debido a la "comedia ranchera" como género de exportación, el típico folclore campirano-nacionalista sustentado en bailables y atuendos regionalistas, por otra parte muy similar en casi todos los países iberoamericanos, fue también un poderoso elemento de identidad social y cultural para millones de habitantes del subcontinente latinoamericano.

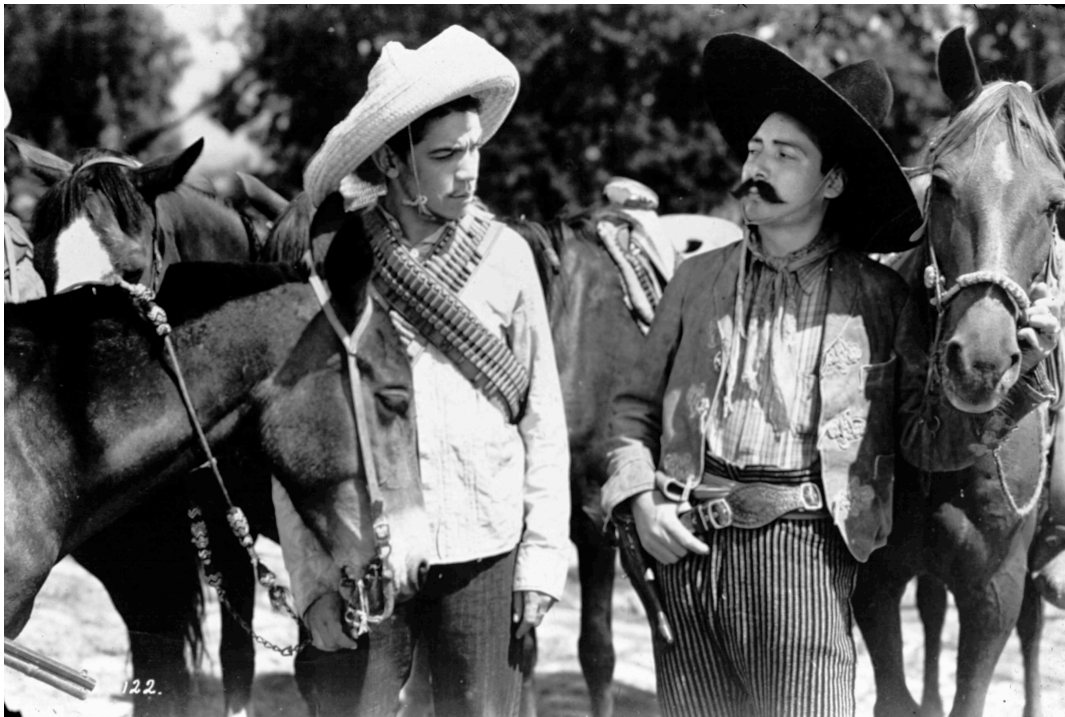
Por otra parte, convertida en el género fílmico mexicano “por excelencia”, desarrolló su dramaturgia en un acendrado costumbrismo, derivado a su vez de forma directa de la zarzuela y la novela romántica españolas, tradiciones que desde siglos atrás formaban parte de la cultura imperante en toda iberoamérica.

Este costumbrismo fílmico integró otros elementos como jaripeos, corridas de toros, "suertes" charras, peleas de gallos, jolgorios populares, intenso consumo de bebidas "autóctonas" (pulque, tequila, mezcal, charanda), y a una ambientación la mayoría de las veces saturada de todo tipo de artesanías (jarros, cazuelas, ollitas, metates, tapetes, rebozos, sombreros), todo ello muy al gusto de públicos que a todas luces deseaban verse representados en la pantalla.

Por ende, esas películas se convirtieron en el mejor medio masivo audiovisual para dar a conocer y propagar los elementos y maneras de un lenguaje “coloquial” y “cotidiano”, que también jugó un importante papel como elemento de identidad cultural entre los espectadores fílmicos de México y de los demás países latinoamericanos con afinidades históricas al nuestro.

No es por azar que el periodista y cinéfilo español Ernesto Giménez Caballero haya apuntado con gran acierto que, en su conjunto, las películas mexicanas difundieron un fenómeno "entrañable para el espectador español: el lenguaje. Siendo películas extranjeras, oceánidas, lejanísimas, su lengua, sin embargo, no es el ‘doblado’, el falso diálogo traducido, sino una lengua hablada directamente. No sólo directamente, sino hablada en forma tan popular y avulgarada [sic] que lo entienden los braceros andaluces y extremeños,

los operarios de Madrid, los mineros asturianos, los campesinos gallegos y vascos. Lenguaje dialectal, añejo y de casta. Que ya definiera el autor de *Grandeza mexicana*, en 1604: País de notable policia./donde se habla el español lenguaje/más puro y con mayor cortesía". (Giménez, 1948: 13). En este caso, habría que matizar que tales aseveraciones fueron hechas hacia fines de los cuarenta, es decir, cuando el cine mexicano ya era uno de los preferidos del público español. De acuerdo con los datos compilados por Alberto Elena en su ensayo *La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa*, entre 1933 y 1949 se estrenaron en España un total de 279 películas procedentes de América latina, de las cuales la inmensa mayoría (alrededor del 95%) debieron ser mexicanas y argentinas. Y de entre las primeras, destacaron varias "comedias rancheras", sobre todo *Allá en el Rancho Grande* y *¡Así es mi tierra!*, cinta que pese a haberse estrenado en aquel país hasta 1946, logró ser vista por 588, 962 espectadores, colocándose en el número 44 de la lista de las películas latinoamericanas más vistas en teeritorio español hasta el momento en que Elena publicó su texto.



Mario Moreno *Cantinflas* y Manuel Medel en *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937)

Finalmente, la "comedia ranchera" permitió el surgimiento de las primeras "estrellas" o ídolos, no sólo nacionales sino latinoamericanos: Tito Guízar, Esther Fernández (intérpretes de *Allá en el Rancho Grande*), Mario Moreno *Cantinflas*, Jorge Negrete, Carlos López *Chaflán*, René Cardona, Manuel Medel, los hermanos Soler, Joaquín Pardavé, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, entre otros, por lo que el cine mexicano contaba con un género ampliamente redituable y un incipiente *Star System*. En resumen, la cinematografía

mexicana ofreció a sus potenciales consumidores de España y América Latina mucho de aquello que las cintas "hispanas" y argentinas no fueron capaces de proponer y expresar.

2. Conquista de mercados internacionales

Del triunfo de la "comedia ranchera" tanto en el mercado nacional como en los mercados del extranjero existen pocas cifras más o menos confiables. Algunos testimonios orales y hemerográficos, así como los datos contenidos en diversas investigaciones más o menos recientes pueden proporcionar una idea de la dimensión del asunto.

Una semana después del estreno de *Allá en el Rancho Grande*, en la ciudad de México, el diario *La prensa* afirmaba que: "Sobrepasando los cálculos hechos, la concurrencia asidua y numerosa al teatro Alameda, ha obligado a la empresa a que la película nacional *Allá en el Rancho Grande* siga pasando en su pantalla 4 días más, es decir continuará hasta el viernes [...] es de las producciones que van a la cabeza, no por su éxito en taquilla que en algunos casos es discutible ya que comprende sólo un aspecto comercial de la obra, sino por la calidad de público que la ha visto y los juicios críticos que ha merecido". (Anónimo, 13 de octubre de 1936).

Revista de Revistas consignó en 400,000 pesos el monto de la ganancia para los productores de la cinta de De Fuentes, cifra exorbitante para su época tratándose de un filme de carácter nacional. (Anónimo, 27 de diciembre de 1936).

En el número 157 de la revista *Contenido*, el actor Tito Guízar afirmó: "En Nueva York, la película [*Allá en el Rancho Grande*] fue un exitazo. Se recaudaron 7 mil dólares de entradas en dos semanas que se exhibió en el teatro Campoamor, y 7 mil dólares en aquella época eran como 30 mil pesos, la mitad de lo que costó la película. Cobrábamos, como cosa nunca vista, un dólar la entrada". (Anónimo, junio de 1976).

La película de De Fuentes fue distribuida en territorio estadounidense por la United Artist Corporation (UAC). Y los resultados de ello fueron los así descritos por Gaizka de Usabel en *The High Noon of American Films in Latin America*:

El mayor éxito de todos los films en español distribuido por UAC [United Artists Corporation] y la más popular de todas las producciones latinoamericanas durante los treinta fue, sin ninguna duda, *Allá en el Rancho Grande*. (...) El contrato entre la UAC y el productor mexicano Alfonso Rivas Bustamante era la distribución de *Rancho Grande* en Latinoamérica; la UAC adelantó 10.000 dólares y percibiría el 40% de los beneficios. (...) *Allá en el Rancho Grande* adelantó a los mayores ingresos que la compañía había tenido, además con un tremendo margen. (...) El vicepresidente Kelley escribió una carta al cónsul general de México en Nueva York detallándole los logros de la película y recomendando "que el gobierno mexicano premie a los productores, Bustamante y De Fuentes, con

algún tipo de medalla o diploma en reconocimiento a su asombrosa producción. (De Usabel, 1982:129).

La revista *Mundo cinematográfico* publicó un listado de las películas mexicanas más taquilleras de 1937. Según esos cómputos, no precisados en cifras, las obras filmicas más exitosas fueron, sin excepción, "comedias rancheras": *¡Ora Ponciano!*, *Las cuatro milpas*, *Jalisco nunca pierde*, *¡Así es mi tierra!* y *Adiós Nicanor*. (Anónimo, enero de 1938).

Y el semanario taurino *El Redondel* dio a conocer un cable proveniente de Caracas, Venezuela, en el que se decía:

[...] Con un éxito sin precedente se exhibió en el teatro Ayacucho la cinta mexicana titulada *¡Ora Ponciano!* Más de 80 veces consecutivas se ha pasado en el mencionado teatro la citada película, que el público caraqueño ha acogido con beneplácito, pues cada vez que las llamativas carteleras del Ayacucho la anuncian, abarrota el público las taquillas aglomerándose media hora antes de la fijada para comenzar la función, con objeto de poder adquirir mejores puestos [...] Una gran acogida ha tenido en este país el cine mexicano. Ello se debe, indiscutiblemente, a las escenas que en él se aprecian. Hasta ahora, los filmes mexicanos que más éxito han obtenido en nuestras pantallas han sido las siguientes, además de *¡Ora Ponciano!*: *Allá en el Rancho Grande*, *¡Así es mi tierra!*, *Jalisco nunca pierde* y *La Zandunga*, que en la actualidad está de moda ya que la empresa del teatro Principal la estrenó el pasado viernes 17 [de junio] [...]. (Anónimo, 10 de julio de 1938).

Éxitos comerciales como los obtenidos por las comedias rancheras mencionadas en el párrafo anterior se repitieron en muchas otras ciudades y regiones de México, así como en países centro y sudamericanos y en no pocas áreas de las islas caribeñas como Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico.

Un primer ejemplo de ello sería la permanencia de *Allá en el Rancho Grande* durante 13 días seguidos en el cine Roxy de Guadalajara, y de otros 14 días en los cines Juárez, España, Teresa, Zelayarán, Montes, Ideal y Colón, de la misma capital del estado de Jalisco. La cinta de De Fuentes resultaría también una de las más reestrenadas en dicha localidad: marzo, abril, mayo y junio de 1937; octubre de 1939; y julio, septiembre y octubre de 1940. Tales cifras marcaron todo un récord en la historia del espectáculo filmico de dicha ciudad. Por su parte, *¡Ora Ponciano!*, permaneció 15 días en el cine Colón, mientras que *Amapola del camino* fue reestrenada varias veces: octubre de 1937, junio, julio, septiembre y octubre de 1940. (Cf. Torres, 1993).



Carlos López *Chaflán*, Jesús Solórzano y Leopoldo *Chato* Ortín en *¡Ora Ponciano!*, (Gabriel Soria, 1936)

Otro ejemplo de ello sería el que nos puede proporcionar el minucioso registro incluido en la *Cartelera cinematográfica peruana 1930-1939*. Según esta fuente, entre 1930 y 1935 se habían estrenado en la región de Lima-Callao un total de 24 películas de largometraje hechas en México. Por contraste, entre 1936 y 1939 se estrenarían un total de 80 cintas de la misma procedencia; sin embargo, las cintas mexicanas que tuvieron mejor acogida en el sentido de que vieron estreno en las mejores salas y en un buen número de ellas, fueron en su mayoría la saga de comedias rancheras encabezada por *Allá en el Rancho Grande*, que se exhibió a partir del 13 de mayo de 1937 en los cines Capitol, Iris, Apolo, Olimpo, Devry y Rímac de la capital peruana, seguida por *Jalisco nunca pierde* (estrenada el 25 de diciembre de 1937 en 7 salas), *Las cuatro milpas* (estrenada el 8 de abril de 1938 en 6 salas), *Bajo el cielo de México* (estrenada el 13 de abril de 1938 en 7 salas), *Adiós Nicanor* (estrenada el 3 de junio de 1938 en 6 salas), *¡Ora Ponciano!* (estrenada el 23 de junio de 1938 en 8 salas), *Ojos tapatíos* (estrenada el 8 de julio de 1938 en 7 salas), *La madrina del diablo* (estrenada el 15 de julio de 1938 en 6 salas), *Rapsodia mexicana* (estrenada el 22 de julio de 1938 en 6 salas), *La Zandunga* (estrenada el 27 de julio de 1938 en 7 salas), *A la orilla de un palmar* (estrenada el 5 de agosto de 1938 en 6 salas), *La tierra del mariachi* (estrenada el 19 de agosto de 1938 en 6 salas) y *Huapango* (estrenada el 22 de septiembre de 1938 en 7 salas). (Cf. Núñez, 1998).



Ma. Luisa Zea y Lupe Vélez en *La Zandunga*, (Fernando de Fuentes, 1937)

Gracias a la puntual recopilación establecida por Osvaldo Saratsola en *Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929* sabemos que de las 24 películas mexicanas producidas durante los treinta y estrenadas en la capital de Uruguay, 9, es decir, el 37.5%, eran “comedias rancheras”. La primera de ellas fue, para variar, *Allá en el Rancho Grande*, que se presentó por primera vez el 24 de abril de 1937 en el cine Ariel, obteniendo un gran éxito, secundado por *¡Así es mi tierra!* (2 de febrero de 1938, cine Ariel), *Amapola del camino* (16 de febrero de 1938, cine Radio City), *¡Ora Ponciano!* (10 de agosto de 1938, cine Ambassador), *Allá en el Rancho Chico* (4 de enero de 1939, cine Ambassador) y *Bajo el cielo de México* (2 de agosto de 1939, cine Azul). Todos esos títulos contribuyeron poderosamente para posicionar de ahí en adelante al cine mexicano en la preferencia del público que acudía a las salas montevidianas.

El colosal triunfo de *Allá en el Rancho Grande* se reflejó pues, de manera inmediata, en la producción filmica mexicana de 1937. De los 39 largometrajes de ficción realizados en ese año, 9 fueron, en mayor o menor medida, secuelas de la cinta de De Fuentes; además este aumento implicó el inicio en la producción de alrededor de 11 empresas, buena parte de las cuales debutaron patrocinando alguna "comedia ranchera".

Una de estas cintas, *La madrina del diablo*, de Ramón Peón, auspicia el debut de Jorge Negrete, prototipo del charro-cantor proveniente del Bajío, región campirana del estado de Jalisco; otra, *¡Así es mi tierra!*, de Arcady Boytler, da a conocer más allá de las fronteras al singular cómico *Cantinflas* y prepara su eventual condición de ídolo; y una más, *La Zandunga*, de Fernando de Fuentes, permite el primer "gran lujo" del cine sonoro nacional: la incorporación de la mexicana Lupe Vélez, "estrella" de reconocidos antecedentes hollywoodenses.

El éxito de la saga de “comedias rancheras” en México tuvo, según Aurelio de los Reyes, la siguiente explicación:

[...] El público mexicano la aceptó quizá porque estaba atemorizado de la jerga “comunista” manejada por los círculos gubernamentales y ante la inminente destrucción y desaparición de la hacienda, uno de los elementos tradicionales de la nacionalidad, y quizá porque reflejaban una realidad social, pues en el campo las castas sociales eran y aún son vigentes. Era una sociedad conservadora, “temerosa de Dios, respetuosa de las tradiciones, de la propiedad privada y amante de las buenas costumbres”. Quizá la identificación del público se acentuó por la idealización que se hacía de ellos (todos eran “buenos” y sabían vestir y llevar con dignidad los trajes nacionales) [...]. (De los Reyes, 1987:152).

Consideramos que, en un sentido, De los Reyes está en lo cierto. Pero esta hipótesis debe matizarse toda vez que en aquella época la población rural, es decir la mayor parte del país, estaba siendo partícipe o testigo de la reforma agraria cardenista, hecho que representaba un cambio social que le concernía directamente. En todo caso y ante la dificultad de comprobar con datos estadísticos tales afirmaciones, habría que decir que el público que en México reunía las características descritas por De los Reyes, estaba integrado, sobre todo, por sectores de la población urbana y de la pequeña-burguesía agraria que habitaba en pueblos y en pequeñas ciudades de provincia. Fue entonces dicho público el que hizo triunfar, en mayores proporciones, a la serie de cintas que siguieron a *Allá en Rancho Grande*.

Ante la avalancha de "comedias rancheras" que, como ya advertimos, sustentaban sus mensajes en una dramaturgia clara y profundamente conservadora, el Estado cardenista sólo pretendió llevar a cabo, hasta donde pudo, una especie de contrapeso. En 1937, la Secretaría de Educación Pública (SEP) patrocinó el documental de largometraje *Amanece en el erial*, dirigido por Rolando Aguilar, cinta en la que se describían los problemas padecidos por los habitantes del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo, una de las regiones más pobres y sobre explotadas del país (en tal sentido, la cinta de Aguilar es un notable antecedente de *Etnocidio, notas sobre El Mezquital*, el brillante testimonio socio-antropológico realizado en 1976 por Paul Leduc).

Según parece, en *Amanece en el erial* se documentaban las condiciones de miseria sufridas por los pobladores de la región, consecuencia lógica de un contorno natural adverso y de la explotación por parte de los terratenientes, y se ilustraban los esfuerzos del régimen para que el Mezquital pudiera salir de su atraso secular. Pero una película de tales características quedó necesariamente a la zaga de la visión optimista y dulcificada, sin mácula de pobreza, explotación o contradicciones de clase, que ofrecía, para su propio beneficio económico e ideológico, el resto del cine mexicano. Es más, hasta donde se sabe, la cinta de Aguilar no tuvo un estreno formal y por lo tanto ni siquiera pudo ser vista por un público masivo.

No obstante, otro tipo de intervención estatal en el cine, que sería una característica de los años posteriores, comenzó a vislumbrarse en aquella época de amplias contradicciones. A mediados de 1937, dos senadores plenamente identificados con el gobierno cardenista, Alfonso Salinas Carranza y Ernesto Soto Reyes, lograron que su respectiva Cámara discutiera y aprobara "un proyecto para la creación de un *Banco Refaccionario Cinematográfico*, pero, después de discusiones y declaraciones públicas, ni la Cámara de Diputados, ni el presidente de la república creyeron pertinente, al parecer, la erogación de cien millones de pesos representada por tal medida". (García Riera, 1993a:7).

Parece ser que la expropiación petrolera decretada por Lázaro Cárdenas en marzo de 1938, así como los candentes problemas derivados de ella impidieron que, aún antes de nacer formalmente, la industria fílmica contara con una institución estatal de carácter crediticio que le permitiera desarrollarse con mejores perspectivas y expectativas. La idea, surgida del proyecto de intervención estatal en la economía, sería llevada hasta sus últimas consecuencias en el siguiente periodo presidencial.

Por su parte, en febrero de 1937, es decir, en un periodo de intensas luchas obrero-patronales y de reorganización proletaria (sobre las luchas obreras durante el régimen de Lázaro Cárdenas, véase: Córdova, 1987:67-92; Anguiano, 1986; Basurto, 1983, y León y Marván, 1985), se funda la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC), institución que agrupaba en su seno al Sindicato de Empleados Cinematografistas del D. F. (SECDF), así como a las llamadas "Sucursales" que existían en diversas ciudades del interior de la República y a otros sindicatos de trabajadores del medio fílmico existentes en el país contando en total con 26 agrupaciones estatales y/o regionales, entre las que destacaba la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México UTECM (Cf. Portas y Rangel, 1957: 862).

Incorporada de inmediato a la Confederación de Trabajadores Mexicanos, máxima central obrera del país dirigida entonces por el marxista Vicente Lombardo Toledano, la FTIC sería el antecedente inmediato del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que habría de iniciar formalmente sus labores poco tiempo después.

Contra lo que pueda suponerse, el líder Lombardo Toledano fue un entusiasta del cine y uno de los críticos más despiadados de la estructura industrial de la cinematografía mexicana. El libro *Cine, Arte y Sociedad*, compilación y selección de textos de Marcela Lombardo, es una muestra de ello. Gracias a esta antología de ensayos, documentos y guiones escritos por Lombardo Toledano, ahora sabemos, por ejemplo, que en la clausura del I Congreso de la Confederación General de Obreros y Campesinos (antecedente de la CTM), celebrado en diciembre de 1934, el líder sindical aprobó, junto con Filemón

Vázquez y Alejandro Carrillo, un dictamen en el que se sugería, a petición del Sindicato de Actores Cinematográficos, la federalización de la Industria Cinematográfica mexicana para que a partir de ese momento se establecieran las bases de un contrato colectivo "de alcance nacional, que proteja a todos los obreros y empleados de la diversas ramas de esa industria". Se desconocen las repercusiones de aquel dictamen pero el caso es que el documento muestra la preocupación de los dirigentes lombardistas por la situación de los empleados del sector filmico. (Lombardo, 1989).

El ensanchamiento de las actividades cinematográficas implicaba pues el crecimiento del número de trabajadores, lo que a su vez marcaba la pauta para buscar mejores formas de organización. Y el hecho de que dos diputados del Partido Nacional Revolucionario (PNR) con escaños en la XXXVII Legislatura (1937-1940), Maximino Molina y Juan de Dios Flores, pertenecieran a la recientemente creada FTIC habla de la importancia que desde un primer momento se le concedió a la nueva organización de cinematografistas.

Para finalizar con el ensanchamiento de las actividades cinematográficas se inauguran los estudios de Gabriel García Moreno, productor desde la etapa silente, que después se convertirían en los *Estudios Azteca*, éstos estaban situados en lo que ahora son las avenidas Coyoacán y Universidad.

3. Lázaro Cárdenas del Río y el surgimiento formal de la industria filmica mexicana

Los triunfos taquilleros ocurridos durante 1937 motivarían un considerable aumento en la producción filmica del año siguiente. Gracias a ello se alcanzó la cifra de 58 largometrajes que por el momento dejó muy atrás a la producción filmica española, que sólo pudo concluir 4 largometrajes, y superó con mucho a la cinematografía argentina que en el mismo lapso estrenó 41 cintas. La cifra anotada de películas mexicanas resultó más que suficiente para que se pudiera hablar, en rigor, de una industria filmica. No está por demás advertir que de esos 58 largometrajes, 8 de ellos fueron típicas "comedias rancheras" (*Los millones de Chaflán* de Rolando Aguilar, *Por mis pistolas* y *El Rosario de Amozoc* de José Bohr, *La china Hilaria* de Roberto Curwood, *La tierra del mariachi* de Raúl de Anda, *A lo macho* de Martín Lucenay, *Nobleza ranchera* de Alfredo del Diestro y *El señor alcalde* de Gilberto Martínez Solares), pues estaba visto que dicho género era el terreno más seguro para recuperar las inversiones y obtener ganancias.



Dos extras, Pedro Armendáriz y Alicia Ortiz en *La china Hilaria* (Roberto Curwood, 1938)

Ello implicó la incorporación a la producción filmica de un nuevo grupo de empresas y empresarios (alrededor de 23): *Aztlá Films*; Lorenzo Barcelata; Joaquín Busquets, *Cifesa*; *Fama*; Adolfo Fernández Bustamante; Roberto Fierro; *Grandes Films Mundiales*; Jorge López Portillo, Boris Maicon, *Mexicana*; *Nuestro México*, Pisa; *Producciones Acme*; *Producciones Amanecer*; *Producciones Artísticas*; *Producciones Electra*; *Producciones Guz Águila Films*; *Producciones Guzmán*; *Producciones Nacionales S.A. de Tijuana*, *Producciones Pezet*, *Producciones Siglo XX* y Alejandro Seyffert, que en algún sentido vinieron a suplir a las que ya habían dejado de operar.

Algunas de las compañías financiaron nuevos ejemplos de cine folclórico-ranchero, como en el caso de *A lo macho* (*Producciones Varela*), *La China Hilaria* (*Producciones México*), *Los millones de Chaflán* (*Producciones Sánchez Tello y Compañía*), *Nobleza ranchera* (*La Mexicana, Elaboradora de Películas*), *Por mis pistolas* (José Bohr), *El Rosario de Amozoc* (Vicente Saisó Piquer), *El señor alcalde* (Salvador Bueno) y *La tierra del mariachi* (*Producciones Raúl de Anda*).

Con todo ello, la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APCM) seguramente vio crecer su membresía y sus propias opciones de organización. De tal manera, la industria filmica fue una más de las múltiples ramas económicas surgidas como consecuencia de la política impulsada por del Estado moderno mexicano y, específicamente, de las estrategias del régimen cardenista para el que los empresarios debían cumplir una auténtica "misión social": la de contribuir a implementar el desarrollo industrial y la acumulación de capital. (Cf. Anguiano, 1986: 98-99).

Si el volumen de producción de 1938 implica el surgimiento formal de la industria filmica mexicana, supone también, en sentido estricto, la irrupción de un empresariado cinematográfico en el área de la producción. Por lo pronto, el optimismo se apoderó de todos aquellos que habían estado luchando porque el cine mexicano se realizara de manera seriada y bajo los auspicios de un grupo que, apoyado por el Estado, fuera capaz de mantener la estructura económica generada en torno a la producción de filmes. Un signo del nacimiento formal de esa nueva fracción de clase es sin duda el hecho de que un buen número de los empresarios filmicos que invirtieron en la producción durante el periodo 1938-1940, se mantendrían en el sector durante muchos años (no pocos de ellos hasta su muerte), integrando así un nuevo grupo perfectamente diferenciado que utilizaría al cine como: medio de ascenso social, fuente de acumulación de riqueza, *modus vivendi*, pretexto de organización institucional, negocio familiar y forma patrimonial-hereditaria.

Algunas de esas empresas productoras o productores son: *Aspa Films*/Juan Orol; *Cinematográfica Miguel Zacarías*; Salvador Elizondo; *Films Mundial*/Agustín J. Fink; *Oro Films*/Juan Bustillo Oro; Vicente Oroná; *Pereda Films*/Ramón Pereda; *Posa Films Internacional*/Santiago Reachí; *Producciones Amador*/Carlos Amador; *Producciones Contreras Torres*/Miguel Contreras Torres; *Producciones Fernando de Fuentes*; *Producciones Grovas y Compañía*/Jesús Grovas; *Producciones México*/José Luis Bueno; *Producciones Raúl de Anda*; *Producciones René Cardona*; *Producciones Rodríguez Hermanos*/José, Roberto e Ismael Rodríguez y *Rex-Film*/Raphael J. Sevilla.

Sin embargo, la situación de aquel momento no era del todo clara y un sector de la incipiente crítica cinematográfica, encabezada por José Pagés Llergo, Salvador Novo y Rubén Salazar Mallén, grupo reunido en torno a la revista *Cine*, publicó un editorial que parecía poner el dedo en la llaga y en el cual se decía:

[...] La mayoría de las películas mexicanas se han hecho en la siguiente forma: un individuo emprendedor convence a un valiente y consigue que aporte la cantidad de veinte o treinta mil pesos; en seguida, sobre esa base, vende la distribución de la referida cinta, en los Estados Unidos, por la suma de veinticinco mil pesos; por el mismo precio vende la distribución en Cuba y en América Central; y con esos exiguos elementos, se lanza a la aventura como un nuevo *Simbad el marino*. A media producción se le acaba el dinero y entonces empeña la reducida parte que le queda; y aun suele suceder que la vuelva a empeñar para pagar los gastos de corte y arreglo final. Y así, la producción cinematográfica, en vez de presentar el aspecto de una industria seria, parece más bien un negocio abigarrado de barrileros. Entre tanto, el capital mexicano, que siempre ha sido pusilánime y receloso, está perdiendo la oportunidad estupenda y única para fincar el negocio de la pantalla sobre cimientos incommovibles. Si los productores actuales obtienen ganancias considerables con las migajas que les dejan los distribuidores que les adelantan el dinero, ¿qué no se podría ganar cuando la fabricación se ajuste a un sistema comercial? [...]. (Anónimo, diciembre de 1938).

En cierta medida, el editorial de *Cine* era una especie de provocación para que los productores se lanzaran realmente a construir una industria sólida en tanto que redituable. Pero aún tendrían que pasar algunos años para que ello ocurriera, es decir, lograr una integración vertical en la producción, distribución y exhibición y no tan sólo pequeños casos aislados.

Mientras tanto, uno de los colaboradores de *Cine*, el mencionado Salazar Mallén, tuvo la suficiente perspicacia para detectar que el aumento en la cantidad de películas filmadas no iba acompañado de una buena calidad temática y estética de los filmes. El periodista se quejaba también de que "la fiebre del folclore" estaba "paralizando al cine mexicano" atándolo a una "inexorable monotonía". (Salazar, 1938).

Salazar completaba su comentario afirmando lo siguiente: "[...] Véase a México con mirada entera y se notará que los directores de su vida, los que componen su verdadera fisonomía, los que ocupan los primeros términos, son hombres que saltan al escenario nacional desde las urbes y, casi siempre, desde la clase media". Con ello se aludía claramente a que el cine nacional, en tanto hecho por clasemedieros habitantes de la urbe, no podía representar de modo auténtico a todo el país. (Salazar, 1938).

Por su lado, el número de agremiados a la UTECM que, como ya se ha visto, aglutinaba a los trabajadores del sector productivo, había venido creciendo paralelamente al desarrollo industrial: de 91 trabajadores en 1935, se pasó a 236 en 1936, 316 en 1937 y, durante 1938, alcanzaría la cifra de 410 integrantes. (Estas cifras fueron publicadas en una nota anónima aparecida en la revista *Cinema Reporter*, 6 de enero de 1939. El artículo tiene todas las características de haber sido una inserción pagada por la APCM).

Tal crecimiento era visto como símbolo de bonanza y de oportunidad para la participación directa en la economía o en las nuevas fuentes de trabajo. No obstante, la realidad era muy distinta. El crecimiento del número de trabajadores no había sido congruente con los volúmenes de la producción: si en 1935 se hicieron 22 películas, en 1938 tendrían que haberse hecho unas 100 para que de esta forma los técnicos y artistas del cine pudieran tener un trabajo seguro y constante.

En rigor existía una saturación en el sector del trabajo, hecho que probablemente motivó, en mayo de ese año, una serie de paros y huelgas que provocaron serios problemas en la producción. Los integrantes de la UTECM, apoyados por la FTIC y la recientemente fundada Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), pusieron así el primer jaque a la APCM y, entre otros factores, el hecho repercutiría en la producción del año siguiente.

El conflicto obrero-patronal (que de hecho fue el primero en el sector de la producción) fue ampliamente reseñado por otra revista surgida en 1938: *Cinema Reporter*, dirigida por

Roberto Cantú Robert, cronista fílmico que desde el principio dejó ver sus simpatías por las propuestas de la APCM, organismo que argumentaba el "irreparable daño" que los trabajadores estaban provocando a la industria tratando de ver cumplidas sus demandas salariales así como una serie de prestaciones (buen pago por horas extras, vacaciones, entre otras). (Cantú, 6 de enero de 1939).

Pese a todo, la repentina bonanza del cine mexicano alcanzaría proporciones jamás imaginadas. Al respecto, Aurelio de los Reyes señala:

[...] Por su éxito económico y artístico en México y Latinoamérica, *Allá en el Rancho Grande* fue el inicio de una interminable serie de películas similares que en rigor eran una crítica a la política agrarista, con lo cuál surge la pregunta: ¿por qué el régimen permitió o, en todo caso, por qué no neutralizó tales filmes con otros? Creemos que la respuesta está en la economía, pues a dos años de Rancho Grande, en 1938, año de la expropiación petrolera, la industria cinematográfica era la segunda industria del país después del petróleo, y México necesitaba divisas. La comedia ranchera aportaba millones y millones de pesos provenientes del extranjero, pues el cine mexicano extendía poco a poco sus tentáculos sobre América Latina. (De los Reyes, 1987: 154).

Aunque De los Reyes no ofrezca estadísticas que de alguna manera comprueben sus aseveraciones y pese a que, como ya hemos visto, el régimen cardenista sí intentó neutralizar con otras cintas los mensajes conservadores implícitos en la "comedia ranchera", es lógico suponer que efectivamente la industria fílmica mexicana se convirtió, apenas surgida, en una de las más importantes del país por cuanto se refiere a la entrada de divisas.

Al éxito económico del cine mexicano correspondió, casi de inmediato, el triunfo artístico. En el Festival Internacional de Venecia de 1938, realizado en el apogeo de la dictadura fascista encabezada por Benito Mussolini, *Allá en el Rancho Grande* obtuvo el premio a la mejor fotografía, realizada ésta última por Gabriel Figueroa, discípulo de Eduard Tissé y de Greg Toland, quizá los más grandes camarógrafos del periodo 1920-1950.

El mismo Aurelio De los Reyes formula la siguiente razón del premio concedido a la cinta de De Fuentes: "El festival veneciano se había plegado a la política fascista de Mussolini; 1936 fue el año del inicio de la invasión a Etiopía, y en materia cinematográfica se propuso el regreso a las tradiciones y a la historias nacionales, a la nostalgia de la época imperial, de la misma manera que *Allá en el Rancho Grande* se anclaba en el pasado y significaba la nostalgia de un pasado inmediato y proponía mantener vivas las tradiciones y costumbres en vías de extinción". (De los Reyes, 1987: 153).



Actor, Tito Guízar y Carlos López Chaflán en *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936)

El crecimiento en la producción filmica mexicana de 1938 implicó abordar nuevos temas o reiniciar algunos otros. La situación política sirvió de texto y pretexto para desarrollar algunos asuntos de actualidad, pero sus resultados fueron, de nueva cuenta, sumamente limitados.

El resto de la producción filmica del año signado por el nacimiento de la industria y el empresariado cinematográfico estuvo integrado por todo tipo de melodramas, comedias mundanas, cintas históricas y hasta alguna película referida a la cruenta Guerra Civil española (*Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo).

Casi toda esa producción se realizó en estudios, con lo que se pretendía imitar a Hollywood. Un año antes, como ya se mencionó, los *Estudios Azteca*, propiedad de Gabriel García Moreno, habían venido a suplir a los de la *Industrial Cinematográfica*. En 1938 se fundan también los Estudios de la *Universidad Cinematográfica*, en las instalaciones que ocuparon los de la *Nacional Productora*, los cuales serían intervenidos por el gobierno y estuvieron en servicio tan sólo un año. Este tipo de instalaciones jugarían un papel cada vez más importante en el modelo de producción. (Ver Cuadro III).

CUADRO III DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN FÍLMICA MEXICANA POR ESTUDIOS (1937 - 1940)					
ESTUDIO	1937	1938	1939	1940	Total
Nacional Productora/Universidad Cinematográfica	4	25	6	0	35
México – Films	19	15	4	1	39
Clasa	14	14	17	8	53
Azteca	1	3	9	18	31
Totales	38*	57**	36	27***	158

* El largometraje *Amanece en el erial* no requirió de estudios.

** Una de las películas de ese año no requirió de estudios.

*** Dos películas de ese año fueron documentales de montaje, *Recordar es vivir* y *Treinta años de cine*, por lo tanto no requirieron de estudios.

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993 y 1993a.

Por último, cabe advertir que sólo una de las películas filmadas en 1938 marcó la pauta para un nuevo género que habría de desarrollarse, un año más tarde, como resultado de la candidatura del general poblano Manuel Ávila Camacho. Tal fue el caso de *Perjura*, de Raphael J. Sevilla, cinta que implícitamente añoraba la *Belle Époque* porfiriana con su caudal de "lagartijos", viejos "rabo verde" y "damas de alcurnia" que se paseaban por la pomposa calle de Plateros o la hermosa Alameda Central, aparentemente ajenos a la barbarie que sustentaba el régimen dictatorial derrocado por la Revolución Mexicana.

El discurso complaciente de este tipo de obra fílmica y su inevitable triunfo taquillero entre los sectores de clase media urbana resultaría el complemento perfecto al juego ideológico de la "comedia ranchera". La nostalgia del periodo porfiriano escondía, a nivel inconsciente, el rechazo a los cambios sociales y a sus impredecibles consecuencias.

Referencias bibliográficas

- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge. (1980). *Cartelera Cinematográfica 1930 - 1939*. México: UNAM.
- Anguiano, Arturo. (1986). *El estado y la política obrera del cardenismo*. México: Era.
- Anónimo. (1936). *La prensa*. 13 de octubre. México.
- Anónimo. (1936). *Revista de Revistas*. 27 de diciembre. México.
- Anónimo. (1938). *El Redondel*. 10 de julio. México.
- Anónimo. (1938a). *Revista Cine*. Número 3, de diciembre. México.
- Anónimo. (1938b). *Revista Mundo Cinematográfico*. Enero. México.
- Anónimo. (1939). *Revista Cinema Reporter*. 6 de enero. México.
- Anónimo. (1976). *Revista Contenido*. Número 157, de junio. México.
- Basurto, Jorge. (1983). *Cárdenas y el poder sindical*. México: Era.
- Cantú Robert, Roberto. (1939). *Revista. Cinema Reporter*. 6 de enero. México.
- Córdova, Arnaldo. (1987). *La política de masas del cardenismo*. México: Era.

- Dadek, Walter. (1962). *Economía cinematográfica*. Madrid, España: Ediciones Rialp.
- De los Reyes, Aurelio. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- De Usabel, Gaizka S. (1982). *The High Noon of American Films in Latin America*. Wisconsin, United States: University of Wisconsin, Press.
- Di Núbila, Domingo. (1959). *Historia del cine argentino*, Volumen 1. Buenos Aires, Argentina: Cruz de Malta.
- Elena, Alberto. (2009). *La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa*. Accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/24660397102026617400080/p0000001.htm#I_1, consultado el 3 de febrero de 2010.
- García Riera, Emilio, (1993). *Historia documental del cine mexicano*, Volumen 1, Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio. (1993a). *Historia documental del cine mexicano*, Volumen 2, Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.
- Giménez Caballero, Ernesto. (1948). *Amor a México (A través de su cine)*. Madrid, España: Del autor, citado por De los Reyes, Aurelio. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- León, Samuel y Marván, Ignacio. (1985), *En el cardenismo (1934-1940)*, Volumen 10 de “La clase obrera en la historia de México”. México: Siglo XXI-UNAM.
- Lombardo, Marcela. (1989). *Cine, Arte y Sociedad*. México: UNAM.
- Nafinsa. (1981). *La economía mexicana en cifras*. México: Nafinsa.
- Núñez Gorriti, Violeta. (1998). *Cartelera cinematográfica peruana 1930-1939*. Lima, Perú: Universidad de Lima – Fondo de Desarrollo Editorial.
- Portas, Rafael E. y Rangel, Ricardo. (1957). *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*. México: Publicaciones Cinematográficas.
- Salazar Mallén, Rubén. (1938). *Revista Cine*. México.
- Sánchez García, José María. (1946). “Los inicios de la industria cinematográfica”, en el *Anuario de El cine Gráfico 1945-1946*, México: Ediciones de El cine gráfico.
- Saratsola, Osvaldo. (2001). “El cine en Montevideo desde 1929”, en *Revista In, Cinestrenos*. Octubre de 2001. Accesible en: <http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>, consultado el 3 de febrero de 2010.
- Torres San Martín, Patricia. (1993). *Crónicas Tapatías del cine mexicano*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.

Todas las fotos fueron proporcionadas por el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) Emilio García Riera, de la Universidad de Guadalajara, por lo que queda prohibida su reproducción a través de cualquier medio.