

El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*

El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada, investigación colaborativa realizada por Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin a lo largo de cuatro años en diferentes países y archivos, parte, en primer lugar, del interés por estudiar el cine en términos nacionales: “El cine mexicano de la ‘Edad de Oro’ —observan los autores— tuvo un papel preponderante en la formación de una cultura común y en los vínculos que desarrolló a lo largo y ancho del país. El sentimiento de formar parte de una nación se fortaleció con esta industria que logró homogeneizar la manera en que un amplio sector ciudadano se veía a sí mismo” (p. 9). Sin embargo, el mismo cine cautivó una variedad de públicos de diferentes países con circunstancias históricas y sociales muy diversas entre sí, desde el éxito sin precedente de *Santa* en 1932 y *Allá en el Rancho Grande* en 1936 hasta finales de la década de 1950. El estudio explora la recepción del cine mexicano en el extranjero durante este periodo, a tra-

vés de estudios de caso matizados por un panorama general de la evolución de la industria cinematográfica y sus procesos de difusión, exportación y recepción.

A partir del seguimiento de 15 películas, se describe lo que en conjunto semeja una ola expansiva de la imposición de la industria cinematográfica mexicana sobre otras industrias nacionales y de la conquista de sus públicos. Los investigadores sustentan que “las industrias culturales mexicanas de la época dorada (sobre todo las empresas cinematográficas, radiofónicas y discográficas) ejercieron una función similar a la que en el contexto de las estadounidenses se ha etiquetado como ‘imperialismo cultural’ para las audiencias de los ámbitos aludidos [Latinoamérica], pero también de algunos [...] como Yugoslavia y otros más lógicos como España, Nueva York y Los Ángeles” (p. 9). Consensos y disensos serán la regla en esa dinámica intercultural de producción de representación de lo mexicano, por un lado, y por otro, de la mexicanización de otras culturas representadas por el cine nacional.

¿Cómo sucedió esto? En los inicios de la industria, como explican Castro Ricalde e Irwin, el cine mudo era fácilmente transferible entre paí-

* Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, 311 pp.

ses, ya que el único cambio requerido era el idioma de los títulos. Pero con la llegada del cine sonoro, el lenguaje esencialmente visual cedió paso a una verdadera Babel donde, además del problema básico de la diversidad de idiomas, el revoltijo de acentos nacionales y regionales podía quitar de una cinta toda su verisimilitud y coherencia narrativa. Al principio el cine hollywoodense empleó la estrategia de hacer versiones dobles de sus películas, una en inglés para el mercado doméstico y otra en español, con el mismo argumento pero diferentes actores. La estrategia no fue exitosa, dado que con el desarrollo del cine en algunos países de habla castellana —España, Argentina y México— los públicos latinoamericanos ya podían disfrutar películas en su idioma y con ciertas bases culturales compartidas o por lo menos reconocibles. Enseguida, con la guerra en Europa y el boicot a Argentina por parte de Estados Unidos, la industria mexicana se vio en una posición favorable y casi sin competencia, considerando los escasos recursos de los demás países latinoamericanos. Entonces, para miles de espectadores de todo el continente, “nuestro cine” era, durante más de una década, cine mexicano.

Así a grandes rasgos el fenómeno; sin embargo, a lo largo del libro, los autores analizan casos muy específicos cuya ágil presentación quizás hará que el lector tome sin cuidado la minu-

ciosa investigación que los sustentan. Relatan, por ejemplo, cómo la superproducción *Simón Bolívar*, de 1942, conquistó los públicos de Venezuela y Colombia, a pesar del hecho de que toda la película fue filmada en la región central de Veracruz. O cómo la presencia de actrices cubanas como María Antonieta Pons y Ninón Sevilla, protagonistas de cintas de tema tropical o de cabaret, ayudó a consolidar la presencia mexicana en las salas de cine caribeñas. O cómo “los machos de Jalisco”, ejemplificados por el personaje charro de Jorge Negrete, sin contentarse con la mitificación de la cultura tapatía como la imagen privilegiada de la identidad nacional dentro y fuera de la república, llegaron a triunfar también en la España franquista, hecho que los autores caracterizan como una especie de reverso de la Conquista del siglo XVI. O cómo Cantinflas se convirtió en héroe de las masas latinoamericanas a pesar de la inconfundible mexicanidad de sus comedias. O, en el ejemplo más sorprendente del libro, lo que pasó en Yugoslavia a finales de los años cuarenta, cuando las tensiones entre el gobierno del Mariscal Tito y la Unión Soviética de Stalin provocó una ruptura en el flujo de información entre esos países, y con ella, la distribución del cine soviético.

Para llenar sus pantallas vacías, llega a Yugoslavia el cine mexicano; específicamente, una película de Emilio

Fernández, *Un día de vida*, protagonizada por Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Rosaura Revueltas y Fernando Fernández. Esta cinta salió en 1950, después del apogeo tanto de la carrera del director como de la época dorada en general, y en México muy pronto quedó en el olvido; pero dos años después, en Yugoslavia se convirtió en una sensación. En Belgrado, por ejemplo, se vendió una cantidad de boletos equivalente a la población entera de la ciudad, y la película siguió exhibiéndose frecuentemente durante las dos décadas siguientes. Además, la mexicanidad cinematográfica, la de charros, chinas y canción ranchera, se puso de moda, teniendo un impacto insólito en la música de aquel país. Los músicos yugoslavos aprendieron a cantar rancheras, componiendo letras nuevas en su idioma inspiradas en las películas; formaron tríos, mariachis y grabaron discos exitosos de boleros y rancheras clásicas y también originales cuya popularidad duró hasta al menos ya entrada la década de 1970 (pp. 217-219). Todo eso sin tener más contacto con México que el cine: testimonio elocuente del poder del medio en la construcción de imaginarios e identidades y lo atractivo del melodrama narrativo y musical en una época de alta tensión política.

El interés que el cine mexicano poseía para los públicos extranjeros tenía en parte que ver con su propio

desarrollo, que de cierto modo implicaba una diversificación interna paralela a su transnacionalización. Agotado el género de la comedia ranchera, la cinematografía nacional explorará, con resultados tan favorables como insospechados, nuevos géneros como la comedia romántica (*Así es mi tierra*, 1937, de Arcady Boytler, protagonizada por Cantinflas), la aventura romántica (*El capitán aventurero*, 1939, del mismo Boytler), la cinta indigenista (*La noche de los mayas*, 1939), la comedia nostálgica (*En tiempos de don Porfirio*, 1940), la tragicomedia (*Pobre diablo*, 1940), el melodrama urbano familiar (*Cuando los hijos se van*, 1941), la comedia musical no ranchera (*La liga de las canciones*, 1941, que “fomenta un espíritu de alianza hemisférica, mediante la música popular”, p. 55) o el género panamericanista (*La liga de las canciones*, *Simón Bolívar*, *Soy puro mexicano*, 1942, o *La virgen que forjó una patria*, 1942, “que ocultaba la propaganda política detrás de tramas pseudohistóricas de corte místico”, p. 7).

A la diversificación genérica correspondió también el lanzamiento de nuevas estrellas como Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Fernando Soler, Joaquín Pardavé o Sara García, así como la forja de nuevos galanes y galanas: Ramón Armengod, Arturo de Córdova, David Silva, José Mojica, Gloria Marín, Isabela Corona, y la captación de actrices extranjeras para

la industria mexicana: Mapy Cortés (Puerto Rico), Anita Blanch y Pituka de Foronda (España), Sofía Álvarez (Colombia), María Antonieta Pons y Ninón Sevilla (Cuba), entre varios más. Como señalan los autores: “Diversificación en contenidos, temas y estilos, y lanzamiento de nuevas estrellas [...] permitieron que la industria mexicana volviera a competir en serio con sus rivales, sobre todo con Argentina” (p. 50), país que le significó un serio desafío en la carrera por la conquista del mercado cinematográfico latinoamericano.

Además del aspecto industrial-mercantil cumplido con creces, el otro factor que fijó como referente latinoamericano e internacional a la industria mexicana, fue la política exterior estadounidense de los años cuarenta, el panamericanismo, que vino a coincidir “con las estrategias de internacionalización de sus productos cinematográficos” (p. 50), los del cine mexicano. La afinidad política mexicana con los países Aliados (Estados Unidos de América, Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas e Inglaterra) durante la Segunda Guerra Mundial hicieron que Estados Unidos apoyase decididamente el desarrollo de nuestra cinematografía, al tiempo que, mediante la cancelación de la venta de celuloide para su industria, bloqueaba la industria argentina por haberse declarado neutral y continuar sus relaciones con sus enemigos, los

países del Eje (Alemania, Italia, Japón). El bloqueo incluyó además la presión de Estados Unidos para que los mercados que lo hacían, dejaran de importar películas argentinas.

Ese contexto estimuló el rápido crecimiento del cine mexicano, industria que entonces comenzó a producir películas muy imbuidas del espíritu panamericanista dictado como política internacional por parte de Estados Unidos. En ese marco, *Simón Bolívar* resultó la primera superproducción internacional mexicana, exitosa en el país de origen del “Libertador”. Con ese filme iniciaba la inundación del mercado venezolano con material mexicano, el cual alcanzará su cumbre con *Doña Bárbara* (1943), película mediante la que sobrevino lo que los autores denominan “la mexicanización de la cultura venezolana” (p. 69). Enseguida, la ola expansiva del cine mexicano irá conquistando diferentes escenarios cinematográficos, incluido, definitivamente, el argentino. Y en ello fue central la llegada de Libertad Lamarque a México, desde donde se labrará como la reina del género melodramático que acabó mexicanizando el sufrimiento, tan caro a la sociedad latinoamericana, y tan barato a públicos de latitudes europeas; pero al fin y al cabo, tan redituable para la taquilla.

También los escenarios cubano y colombiano se verán conquistados por la industria del cine mexicano que empuñaba el artillero del paname-

ricanismo para alcanzar sus cometidos comerciales; el caribeño se rendirá ante la película *La reina del trópico* (1946) que conllevó el encumbramiento de María Antonieta Pons en la gran pantalla hecha en México; el filme también sentó las bases del cine de rumberas por el cual transitaron diferentes majestades caribeñas. Por otro lado, en el asedio de la industria colombiana, se repitió la estrategia que en Venezuela había dado resultados más que favorables: la adaptación al lenguaje cinematográfico de grandes obras de la literatura nacional, empresa para la que sólo la industria mexicana tenía suficientes recursos técnicos, financieros y propiamente cinematográficos. Sólo que si *Simón Bolívar* había sido un *hit* en Venezuela, *La vorágine* (1949) sobre todo desató luchas culturales de corte nacionalista en Colombia. Lo mismo sucedió en Cuba, con la película *La rosa blanca* (1954), cuando estaba cercano el fin de la gloriosa época dorada. Llama la atención que el éxito de esos filmes en aquellos países no fue experimentado en el país de su manufactura, en México.

El estudio de Castro Ricalde e Irwin nos provoca una serie de preguntas acerca de la naturaleza de las transacciones culturales, tanto en la época dorada del cine mexicano como en otros contextos. ¿Cuáles son las precondiciones de aceptación/rechazo/irrelevancia de narrativas de naturaleza

local-regional, como pueden considerarse ciertas películas de la época de oro, en otras sociedades y culturas? Sigue siendo interesante ver que unas películas ganan loas en unos países e insultos en otros; además, el tema parecería tener que ver con la interculturalidad, no sólo el mundo del cine, sino la vida humana que desde siempre se globaliza, y que en tal proceso, anima encuentros entre culturas que obligan a la traducción cultural. A manera de respuesta, también está el hecho de que en torno al éxito comercial y cultural de algunas películas confluyen, unas veces como coyuntura, otras como efecto no calculado, factores económicos, políticos y propiamente culturales. Esto se desprende de la lectura del libro, que nos informa sobre las luchas culturales sostenidas entre autoridades políticas y culturales de alto rango de diferentes países acerca de la calidad nacional o transnacional, la dominación del cine mexicano en otras plazas nacionales o la colaboración entre las industrias cinematográficas de diferentes países.

Estos ejemplos de difusión e intercambio, además de su interés inherente, también nos invitan a reflexionar sobre la cuestión de lo nacional en el cine. En años recientes, muchos estudiosos han insistido en la necesidad de dejar de ver las industrias cinematográficas latinoamericanas como nacionales, argumentando que en realidad hay que verlas en el

macrocontexto, como proyecto continental o por lo menos en perspectiva comparativa. Las naciones, al fin y al cabo, son invenciones modernas igual que el cine, y éste, con sus raíces en los inventos de Thomas Alva Edison y los hermanos Lumière y su rápida difusión mundial, no tiene fronteras. Sin embargo, tal insistencia parecería querer minimizar la importancia que el cine ha tenido en la construcción de los imaginarios nacionales, es decir, la historia de México como nación a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Por lo tanto, es atractiva la estrategia interpretativa de este libro, que reconoce, por un lado, la particularidad de los contextos nacionales, y por otro, el peso de los lazos políticos y económicos entre las naciones y sus respectivas industrias culturales.

El cine mexicano recorría y recorre el mundo de muchas maneras diferentes, llegando a comunidades mexicanas y chicanas en Estados Unidos como recordatorio de sus orígenes y elemento de identidad colectiva; a Cannes y otros festivales europeos como objetos estéticos; a la Yugoslavia de antaño como asombrosa reacción a la dominación soviética, y a muchos países latinoamericanos como sustituto de los anhelados cines nacionales que por una razón u otra nunca se materializaron de manera sustancial. Por lo tanto, el internacionalismo o la transnacionalidad aquí abordada no quita validez a los estudios enfocados en la

nación, pues aporta otra dimensión que enriquece nuestra comprensión de fenómenos como el cine mexicano de la época dorada —el cual sigue, por cierto, teniendo amplia aceptación entre el público mexicano contemporáneo¹—, e incluso el de hoy en día.

Es decir, el persistente cuestionamiento sobre la identidad mexicana que desde los años ochenta se ha renovado —ante la adopción del modelo económico neoliberal que llevó a México a su apertura económica e integración en bloques como el Tratado de Libre Comercio para América del Norte (TLCAN)—, en un país donde se ha profundizado el neoliberalismo y la posmodernidad flexible, marco dentro del cual las identidades devienen artefactos líquidos y ya no sustantivos como aquellos que intentó atrapar el

¹ Patricia Torres San Martín cita una encuesta sobre consumo cultural de 2003, aplicada a 560 personas de la zona metropolitana de Guadalajara, en que 83% de los entrevistados manifestó tener “una predilección por el cine mexicano de la época de oro” (Véase Patricia Torres San Martín, *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía*, Colección del Centro de Estudio de Género, núm 1, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2011, p. 77). Torres San Martín indica que “De esas estadísticas [se refiere a tres encuestas: una de 2003, otra de 2002 en varios municipios de Jalisco y otra más de 1991] podemos también entender por qué el 83% de la población de Guadalajara, e incluso los propios encuestados en este proyecto, siguen conservando una opinión favorable sobre el cine mexicano de la ‘época de oro’, ya que este cine es el que más se sigue exhibiendo en los canales televisivos nacionales y algunos de la televisión por cable” (*Ibidem*, p. 79).

cine mexicano de la época de oro. En este sentido, la exploración de la mexicanidad viajera de aquel entonces no sólo abre una interesante ventana sobre procesos que muchas veces han pasado desapercibidos en la historiografía, sino que también nos lleva a reflexionar sobre la vigencia o las transformaciones

de estos procesos en las industrias culturales de la era digital.

Homero Ávila Landa
y Elissa Rashkin
Centro de Estudios de la
Comunicación y la Cultura,
Universidad Veracruzana