

martha laura tapia campos

la transición del cine mudo al cine sonoro en méxico

Dentro del conjunto de las investigaciones realizadas sobre la historia del cine mexicano, el periodo que comprende a las películas mudas sigue siendo hasta la fecha una laguna difícil de llenar. Esto se debe sobre todo a la dificultad, si no es que verdadera imposibilidad, de acceder a los materiales de estudio o siquiera a fuentes indirectas que con la mínima fidelidad deseable dieran cuenta de las características más importantes de los mismos.

En estas condiciones un investigador tendría que darse por vencido antes de iniciar su tarea o, haciendo de tripas corazón, intentar por métodos indirectos la reconstrucción ya no de materiales aislados —lo que sería más propio de adivinadores o gentes de parecida laya—, sino del cine mudo mexicano, considerado como movimiento cultural y, por lo tanto, ligado a otras manifestaciones, fenómenos y procesos culturales en relación con los cuales adquiere y configura su propia área de significación.

Ahora bien, esta alternativa salvadora puede ser considerada en el estado actual de la investigación cinematográfica en México o, mejor aún, de la investigación sobre sociología de la cultura, la comunicación colectiva, etcétera; puede ser considerada, repito, una alternativa desesperada. En efecto, hasta la fecha la investigación cinematográfica en nuestro país ha sido realizada sobre la base de marcos de referencia convalidados exclusivamente por la experiencia erudita y crítica de unos cuantos, pero todavía no

por la base sistemática y científica de la investigación organizada académicamente.

Por consiguiente, convencida de que aún en pleno siglo XX los olmos no dan peras, he redactado las siguientes notas sobre cine mudo y su transición al sonoro, haciendo libre uso de eso que Wright Mills llamaba "imaginación sociológica" y que otros escépticos podrían denominar "lucubración verosímil".

Los primeros pasos

El primer enunciado que tal vez convenga hacer sobre el cine en México, es que éste comenzó por no existir. En su simplicidad esta proposición nos lleva a plantear la pregunta más general que es posible formular en atención a un mínimo orden metódico, a saber: ¿Qué condiciones sociales y culturales están ligadas al nacimiento del cine mexicano? ¿Cómo es posible que este invento ultramarino llegase a nuestro país y echase aquí raíces como medio de diversión y cultura popular? ¿En qué se distingue —si es que verdaderamente se distingue— el proceso de desarrollo del cine mexicano del que siguen otras cinematografías nacionales? A estas preguntas trataremos de responder en este trabajo.

El cine llega a nuestro país en las postrimerías del porfiriato. La economía experimenta un proceso de expansión y modernización gracias al impulso del capital extranjero, pero esto no basta para remover y sobrepasar una estructura productiva anquilosada en el campo. El Estado hace ya tiempo que ha logrado su emancipación del poder eclesiástico, pero, con todo y conforme a la política conciliadora de Díaz, mantiene aún gran parte de su hegemonía rectora de las conciencias. A la sombra del poder político germina, sin embargo, el espíritu de la época, positivista en su versión científica, modernista en la literatura. Ya se sabe a dónde irá a parar todo esto años más tarde.

De ese cuadro general nos interesa extraer lo referente al desarrollo social y cultural, específicamente el desarrollo de nuevas formas de ocio y diversión promovidas por la transformación de las formas de producción o, más modestamente, de organización del trabajo.

Partimos del supuesto de que es en esta época cuando el modo de producción capitalista y la producción industrial comienzan verdaderamente en el país. Junto con ello sobrevendrá la transformación de las relaciones de producción, la organización del trabajo y la vida social en su conjunto se modificarán bajo su impulso. Entre otros efectos se mostrará una división cada vez más marcada entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio y una progresiva secularización de las costumbres y, en el caso de México, un

desarrollo desigual de las clases sociales, los sectores de la producción, la vida rural y la urbana.

Por lo que toca al tiempo de ocio y formas de diversión, los cambios son decisivos. La sociedad tradicional, que gira económica y culturalmente en torno a las actividades agrícolas, no establece una distinción marcada entre los ámbitos diversos de su acción cotidiana: trabajo, religión, diversión, se entrecruzan en un campo simbólico y ritual único, confiriéndole a la comunidad una cohesión práctica e ideológica totalmente extraña a la vida moderna. Ésta se caracteriza, en cambio, por diferenciar institucionalmente lo que antes conformaba una sola unidad. Distintos subsistemas cumplirán las funciones atingentes para la perduración del nuevo orden social. Particularmente las diversiones experimentan esa especialización, creándose subsistemas institucionalizados cuya función es precisamente producir, distribuir y publicar los objetos de fruición de los grupos sociales, concebidos y estructurados para el caso como públicos. De la unidad a la diversidad, de la cohesión comunitaria a la especialización institucional conforme a funciones sociales diversas, de las relaciones rituales, interpersonales, a las relaciones del mercado cultural, tales serían, en suma, los rasgos que marcan el paso de la sociedad tradicional a la moderna.

Hasta qué punto puede considerarse la anterior descripción como adecuada para la etapa del porfiriato, es cosa que hemos de ver. En ese entonces:

...la capacidad de divertirse era mayor... el número de diversiones, comparado con el de hoy, era menor, y quizás por esto mismo se apuraba el placer de cada fiesta o espectáculo hasta las heces. Aquellos hombres se entusiasmaban con todo, incluso con las inauguraciones de obras materiales. En el porfiriato, y sobre todo en la Capital, se inauguraron muchas cosas y con ello gozaron los capitalinos. A uno y otro lado del paseo de la Reforma se fundaron colonias elegantes y cosmopolitas, y en el centro mismo del paseo se erigieron cuatro importantes monumentos históricos: se colocó al comienzo de la amplia avenida la estatua de Carlos IV; un poco más allá el monumento a Colón... por último, Porfirio Díaz en persona inauguró el 21 de agosto de 1887 el monumento al último emperador de los aztecas. A esta rumbosa inauguración asistieron, como invitados especiales, representantes de los pueblos indígenas cercanos, que desde esa fecha vienen anualmente a rendir culto a la estatua de Cuauhtémoc, y año

con año, también, el presbítero Pilar Sandoval pronunciaba un discurso alusivo en mexicano.¹

Tal vez no sea la mejor cita posible, pero también es verdad que no es necesario forzar mucho la pupila para ver cómo la diversión, el acto público y religioso, el hecho social, se penetran recíprocamente para configurar un acontecimiento multifacético que se carga y beneficia de fuerzas aparentemente minúsculas, pero en su conjunto adquieren la aureola de lo notable. Basta imaginar la indiferencia con que hoy se ven actos semejantes para medir la distancia que separa las diversiones nuestras de las que entusiasman a nuestros antepasados.

Por otra parte, una vez señalada la importancia del acontecimiento ritual como forma compleja de manifestación social, es necesario señalar, aunque sea brevemente, algunas de las formas estructuradas de diversión que por entonces tenían vigencia. Su importancia radica, como hemos de ver, en que proporcionan al cine su base de operación y su referente inmediato, hasta que éste logre establecerse en forma autónoma.

Además de las conmemoraciones cívicas y de las festividades del calendario religioso, los paseos, etcétera, había en México una serie de espectáculos con un público más o menos asiduo y conocedor, y un aparato establecido que le daba continuidad.

Entre ellos destacaban los toros, porque éstos desataban las pasiones de todas las clases sociales, y el teatro, también de gusto generalizado, aunque con divisiones internas más marcadas según se tratase de la gente de gusto o el vulgo. Añádase a éstos los deportes y el circo, la ópera y la buena música, y se tendrá una buena idea sobre las formas de diversión prevaletientes. La feria, combinación de espectáculos sobre una base trashumante, será sobre todo una solución a lo limitado de los públicos cuando lo que se tiene que ofrecer ha perdido novedad e interés.

La incorporación del cine se hará en estas condiciones. Recuérdese que se trata en sus inicios de una innovación técnica y "científica" o de un juguete ingenioso. Como tal se le presenta en otras partes y aquí mismo. La dinámica que sigue esta incorporación es la más simple desde el punto de vista cultural, la de la moda. Considerado ante todo como novedad, se concede a las clases altas el privilegio de ser los primeros, esto es, de las **premieres**. Por otra parte, la crónica de éstas es hecha por quienes gozaban del reconocimiento cultural y literario. El 12 de agosto de 1896 Luis G. Urbina publica la crónica de la presentación del aparato de moda:

¹ Daniel Cosío Villegas, "El Porfiriato, Vida Social", *Historia moderna de México*, México, Edit. Hermes, 1973, p. 693.

El espectáculo de moda en México es el cinematógrafo. Su aparición ha conmovido a la Capital, considerando, por supuesto, que la Capital se haya comprendido entre el Bar Rhum de Peter Gay, en la calle de Plateros, y el Palacio Escandón, en la calle de San Francisco...²

Lo notable, en este acontecimiento, es que se fija conforme a parámetros sobrentendidos, "por supuesto" quiere decir que se han respetado las jerarquías; los límites más que geográficos, son sociales. El resto de la crónica, como no podía ser menos, es lo mismo que una muestra de actualidad –las ventajas del cinematógrafo sobre otros aparatos– y de sapiencia –referencia a imaginaciones literarias.

Posteriormente las "vistas" cinematográficas serán exhibidas en lugares menos selectos, guiándose en todo caso por criterios comerciales. El primer salón de cine fue el Cinematógrafo Lumière, de la calle de Plateros, que se inauguró el 27 de agosto de 1896; más tarde Salvador Toscano Barragán instala un salón en Jesús María 17; en 1898 se inaugura el Teatro Nacional; Toscano alquila el Circo Orrín en 1901; la fábrica de cigarros El Buen Tono instala un salón en la azotea de su edificio y no cobra, sino que lo usa de propaganda..., así por estas fechas proliferan las salas.

Sin embargo la principal dificultad que enfrentaban los empresarios estaba dada por las mismas características de las vistas. De corta duración, sin argumento, tenían que pasarse varias vistas en una misma función y aun así no eran bastantes como para mantener el interés de un público que prefería seguir asistiendo al teatro o a los espectáculos tradicionales. La feria, con una base menos rígida, aprovechaba mejor el nuevo invento.

El argumento

Las películas con argumento serían el siguiente paso, una vez pasada la novedad y curiosidad, en el desarrollo del cine mexicano. La función del argumento consiste en prestar un apoyo a las articulaciones entre mensaje en particular y la estructura ideológica y práctica de una sociedad. Por consiguiente, no es necesario que se dé una trama desarrollada ampliamente y conforme a sus propias reglas para que un argumento cumpla su función. Dorfles señala que la relación entre el contenido de un mensaje y una determinada práctica social, investida ya de un determinado

² Luis Reyes de la Maza, **Salón rojo**, México, UNAM, Cuadernos de cine núm. 16, 1968, p. 9.

prestigio o relevancia, es condición indispensable para que los elementos nuevos introducidos por el mensaje tengan aceptación.³

Lo primero que es posible observar en los efectos de la incorporación de un argumento, es el éxito de las salas exhibidoras y la formación de un público asiduo. Así:

...en 1905 el público asistía con regularidad a los dos principales salones instalados en la Capital: el del Ingeniero Toscano, en Plateros, y el de Don Enrique Rosas, en el Teatro Circo Orrín. La competencia nacía entre los dos salones, y Rosas se llevaba la mejor parte del negocio debido a que sus películas gustaban más por tener un argumento y no ser simples cuadros animados de bebés jugando, o de locomotoras entrando a las estaciones. En el mes de junio Rosas inauguró sus funciones en el Orrín, y una de las cintas se convirtió en la preferida del público, la titulada "Un Carbonero en el Baño", que era tan cómica que hacía desternillar a los espectadores. También fue Rosas quien ofreció la primera película "de emoción" presentada en México, y los asombrados aficionados se aferraban aterrados en sus sillas al ver "Un Drama en los Aires", o bien "El Incendiario"...Don Enrique Rosas, al igual que Toscano, tenía su propia cámara de cine para tomar eventos sucedidos en la Capital, y bien pronto anunció películas mexicanas, con lo que se atrajo una mayor concurrencia. Cada semana ofrecía un rollo con los momentos más emocionantes de las corridas de toros celebradas los domingos en la plaza de la Condesa...⁴

Respecto a los "géneros" a que estos argumentos pertenecían, parece ser que tanto "lo cómico" como "el terror" son promovidos principalmente por la naturaleza misma del cine, como se puede observar atendiendo a las reacciones que ya las primeras vistas de hechos cotidianos habían despertado entre el público. En cambio, el uso de eventos ocurridos en la propia Capital, anunciados como muestras de cine mexicano, parece sentar las bases para el establecimiento de una temática propia, ésta sí vinculada a la "idiosincrasia" nacional.

Una revisión de los filmes mexicanos de la época parece confirmar la importancia de esas "tramas" preconstituidas, que el cine toma para sugerirlas al espectador más que para desarrollarlas conforme a sus propios medios, estos filmes son: "Corrida de Toros Pastor Gaona"; "Cogida de Rodolfo Gaona"; "Inauguración

³ Gillo Dorfles, *Naturaleza y artefacto*, Barcelona, Edit. Lumen, 1972, pp. 84-85.

⁴ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 22-23.

del Sanatorio Urrutia con asistencia del Lic. Francisco León de la Barra"; "Una Fiesta en Xochimilco"; "Despedida de Gaona en la Plaza de El Toreo"; "Corrida del Concurso de Ganadería"; "Desfile del Cuerpo de Voluntarios"; "Solemnes Funerales del Gran Pensador Mexicano D. Justo Sierra", etcétera. Lo que el espectador pone de sí mismo, de su experiencia y memoria, es sin duda más de lo que a cambio recibe, pero el cine le proporciona en cambio la posibilidad de rememorar esos acontecimientos, de revivirlos.

Las fuentes de la trama

Hasta el momento hemos visto cómo las tramas cinematográficas, aun aquellas que se quedan en mero apunte, lo son en la medida en que articulan con prácticas rituales y marcos ideológicos generalizados. De hecho, son las diversiones más acostumbradas las que son tomadas como asunto por los primeros filmes. Esta misma explicación puede extenderse a "lo cómico" y "lo terrorífico", en la medida en que ambas pueden ser entendidas como cruces aberrantes de códigos y prácticas, incluso o precisamente porque el cine, reproductor mecánico de la realidad, funda su lenguaje en esta posibilidad de alterar las relaciones "naturales" que se dan en la realidad.

Sin embargo, en la medida en que las exigencias del público se vuelven mayores, los empresarios han tenido que recurrir a alargar los filmes y a desarrollar un argumento, con lo que se veían en la necesidad de ganar autonomía respecto a los rituales, diversiones, etcétera, prevalecientes. Precisamente se ha señalado la aparición de los seriales, de los filmes que por así decirlo se repiten a sí mismos, como condición del surgimiento de lo específicamente cinematográfico.

Hay en este proceso de automatización condiciones externas que lo circunscriben y configuran. Como ha señalado Dorflès, la temática filmica en su valor mítico y catártico, o simplemente en sus posibilidades de aceptación y éxito, está ligada a la estructuración jerárquica de los valores sociales, esto es, no es la realidad en su conjunto, sino tan sólo una parte de esa realidad que es asumida socialmente como paradigma y que tiene por tanto un valor catártico probado, la que es susceptible de convertirse en fuente de los mensajes filmicos.⁵

En una primera etapa, estas condiciones se imponen por la base financiera de las empresas cinematográficas. La necesidad de recuperar los costos de producción y exhibición llevan a buscar la

⁵ Dorflès; *op. cit.*, p. 83.

ampliación del público indiscriminadamente, y por ende sin atender mayormente a divisiones de gustos, clases, etcétera. Pero este condicionamiento económico no debe ocultar los parámetros sociales y culturales de la opción temática, tal como eran señalados por las ideologías dominantes: la religión y la política.

De las películas mudas con argumento una buena parte han tomado a éste de obras literarias de autores mexicanos; otras cuentan con argumentos elaborados exprofeso. En conjunto, la temática gira alrededor de la exaltación revolucionaria, nacionalista o meramente cívica, el drama popular, las costumbres y la religión.

Una simple enumeración de las palabras que con mayor frecuencia aparecen en los títulos de películas mudas con argumento, constituyen un buen índice o mapa de la ideología que debe haberlas caracterizado. Hay una serie de las pasiones: alma, corazón, orgullo, sueño, obsesión, sacrificio, tristeza, confesión, amnesia, secreto, pecado, capricho, vicio, inocencia. Del destino: destino, muerte, fatal, trágico, nacimiento, gloria, drama, lucha, raza. De los tipos: caporal, turista, santa, novia, aristocracia, Cuauhtémoc, Juan Soldado, alcalde, torero, madre, hijo. De los personajes: María, Carmen, El Zarco, Don Juan Manuel, Gloria. De los lugares: barranca, Tepeyac, hacienda, parcela, rancho, capital, abismo.

Del cine mudo al sonoro

Pese a los avances que haya podido lograr el cine mudo mexicano, que en general se consideran raquíuticos, el cine de Hollywood, estructurado con criterios comerciales y solidez financiera, con mayores recursos de todo tipo que los de la cinematografía nacional, prácticamente condenó a ésta a permanecer al margen de la competencia por las preferencias del público. Los intentos por dotar al cine de sonido se hacían dondequiera que había cine. En Estados Unidos fue la Warner Brothers la compañía que, jugándose su última carta antes de declararse en quiebra, produjo la primera cinta sonora. Esta misma compañía introdujo el cine sonoro en México con la película que la había salvado de la quiebra: el 23 de mayo de 1929 se exhibió en el cine Olimpia "La Última Canción" o "El Cantante de Jazz" protagonizada por Al Jolson.

Ese mismo año se exhibieron en México otras películas "sonorizadas", como "Submarino" el 26 de abril de 1929 en el teatro Imperial, y en el Teatro Variedades de Puebla "Alas de Gloria" y "El Águila y la Serpiente", las dos últimas películas mexicanas.

La primera película mexicana sonora, hecha en serio, según dice Reyes de la Maza, fue "Más Fuerte que el Deber" filmada en agosto de 1930 y exhibida en el año siguiente.

La transición del cine mudo al sonoro, según algunos autores —Edgar Morin, por ejemplo—, se había venido gestando desde el inicio del cine mudo. El cine mudo "hablaba" porque solicitaba la participación subjetiva del espectador y éste añadía a los filmes cuanto parecía faltarles para ser un cine total. Por otra parte, cuando el cine sonoro hace su entrada a las salas de exhibición, satisface una necesidad ya desarrollada y de esta manera no se impone como algo ajeno, externo al espectáculo cinematográfico, sino que llena un hueco preparado para él.

Sin embargo, el inicio del cine sonoro pone de manifiesto la estructura de producción, distribución y consumo que se había desarrollado hasta entonces. En primer lugar, por el interés que despierta, pero además y sobre todo por los "intereses creados" que de repente y en virtud de las nuevas condiciones que impone el cine sonoro se sienten amenazados o perjudicados.

En México se desata una verdadera polémica entre los partidarios y los adversarios del cine sonoro, pero pronto se ve que son intereses no puramente estéticos los que le echan leña al fuego.

Algunos señalaron que con el cine sonoro se acabaría el cine artístico; otros temían que fuera el golpe de gracia para el teatro; también se habló de que produciría desempleo entre los músicos que solían acompañar las funciones de cine mudo. Sin embargo ningún temor fue mayor que el de los puristas del lenguaje. Éstos pensaban que el cine de Hollywood hablado en inglés corrompería el lenguaje nacional, si no es que toda nuestra cultura. Desde otro punto de vista, Hollywood también se preocupó por los efectos que el cine hablado en inglés pudiera tener en sus mercados de habla española. Con buen tino, se señalaba la dificultad de que con sólo los títulos en español se acabara con el problema, tomando en cuenta la magnitud del analfabetismo. Finalmente Hollywood terminó por elaborar copias habladas en español y aun así los distintos países se quejaban del acento argentino, español o mexicano de los doblajes.

Detrás de la defensa del idioma la verdadera motivación de muchos que criticaban las películas habladas en inglés estaba la aspiración y el interés de que la cinematografía mexicana se beneficiara por fin del mercado nacional de espectadores. El cine había llegado a ser una diversión por derecho propio, faltaba que se hiciese industria. Pero en esto fueron determinantes los mismos factores que México aprovechó para su despegue industrial, principalmente la Segunda Guerra Mundial y la penetración de capitales y tecnologías norteamericanas. Por lo que toca a la temática filmica, recuperaría el melodrama musical y los esquemas

ideológicos que desde hace tiempo habían mostrado su poder de atracción.

BIBLIOGRAFÍA

Cosío Villegas, Daniel, **Historia moderna de México**, "El Porfiriato, Vida Social", México, Edit. Hermes, 1973.

Dorfles, Gillo, **Naturaleza y artificio**, Barcelona, Edit. Lumen, 1972.

Reyes de la Maza, Luis, **Salón Rojo**, México, UNAM, 1968.

Goldmann, Lucien, et al., **Sociología de la creación literaria**, Argentina, Edit. Nueva Visión, 1971.

Javier, I. C., **Sociología del cine**, Madrid, Edit. Guadarrama, 1974.