

# Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano

Gustavo García\*

NO SE DEJEN engañar: sí es una paradoja que el cine, ese registro puntual de la mentalidad del siglo, documento invaluable de los comportamientos del pasado, sufra en México una sistemática crisis de registro histórico. De inmediato viene, invocado por todo cinéfilo que presume su biblioteca, la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera. Si ya está esa obra, ¿para qué se quiere algo más? ¿Merece el cine mexicano una historia diferente al fichero minucioso emprendido por García Riera y su equipo de largometrajes filmados entre 1931 y 1976? Definitivamente sí. Una hipótesis que en otras culturas sería ociosa, en México es casi una herejía: cada generación debe, tiene la obligación, de reescribir el pasado, revisar los aportes anteriores, poner en duda las afirmaciones de los maestros, rescatar lo perdido, olvidado o escamoteado por ellos. Las historias del cine mexicano son pocas, son menos aún las reconocidas, y en vez de valorarlos como los cimientos de una obra en eterna construcción, hay una urgencia por declararlas pináculos, cumbres, límites; no se busque más; no se difiera de sus afirmaciones, ya está todo escrito ahí. La pereza, la indiferencia hacia el cine mismo ha convertido a sus historias en dogmas. La limitada pero constante investigación del cine mexicano, casi nunca desarrollada institucionalmente (la Cineteca Nacional y el Instituto Mexicano de Cinematografía, por ejemplo, no fomentan la investigación de ninguna manera), está replanteando ahora

\* Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

muchas de las consignas que mantienen en el letargo al conocimiento del cine mexicano desde hace, cuando menos, 30 años.

La historia de la historia es tardía, pero no reciente. Un nombre clave, el periodista de *El Universal* José María Sánchez García. Su labor ejemplar como reportero empezó a finales de los años diez, cubriendo tanto a Hollywood como los esfuerzos de nuestros pioneros en el cine de ficción posrevolucionario. No destacó más que otros reporteros, como la crítica *Luz Alba* (pseudónimo de Cube Bonifant) y no era tan notorio como Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado* y pieza central de la difusión del cine en México en todos los sentidos (además de escribir el primer libro de cine en México *El mundo de las sombras*, hacia 1921, intentó la dirección de películas y fue el guionista de la *Santa* de 1931, película con la cual el cine mexicano ingresó de firme al sonido).

Como sea, siguió trabajando durante los treinta y, a mediados de los cuarenta, emprendió una labor a contracorriente: en medio de la euforia de lo que después se llamaría la Época de Oro, Sánchez García se dio a la tarea de recordar a los pioneros de la época silente y hacer lo que nadie estaba haciendo, levantar un fichero de las películas sonoras, una por una, desde *Más fuerte que el deber* (1930, Raphael J. Sevilla). Era una operación de amor, de nostalgia y de lucidez histórica sin más herramientas que su oficio de reportero; la actitud dominante en el cine de los cuarenta respecto a su pasado la había definido en 1940 el largometraje antológico *Recordar es vivir* de Fernando A. Rivero, que recopilaba abundantes imágenes de la época silente y de los primeros intentos sonoros. Los textos, escritos por Salvador Novo, tendían a burlarse de las torpezas y excesos de gesticulación de los actores mudos, de la manera de vestir, de la velocidad de los movimientos forzada por el hecho de ser copiadas a la nueva velocidad de 24 fotogramas por segundo, en vez de los 16 originales. Era la actitud del nuevo rico que reniega de todo origen incierto, y nadie lamentaba el olvido en que caían los muchos cineastas del periodo anterior que no había logrado dar el salto al sonido (Manuel R. Ojeda Gabriel García Moreno, Guillermo Calles, Ernesto Vollarth, entre otros).

*La limitada  
pero constante  
investigación del  
cine mexicano, está  
replanteando ahora  
muchas de las con-  
signas que mantienen  
en el letargo al cono-  
cimiento del cine  
mexicano desde  
hace, cuando menos,  
30 años.*

En ese estado de cosas, los esfuerzos de Sánchez García no alcanzaron resonancia seria; en esos mismos años, Elena Sánchez Valenzuela, la primera estrella del cine mexicano, actriz de la *Santa* de 1918, había intentado fundar una primera Filmoteca Nacional, con patrocinio de la Secretaría de Educación Pública, sin mayores resultados. Sánchez García publicó sus rescates en el *Anuario 1945/1946* de la revista *El Cine Gráfico*, y los afinó, amplió y actualizó hasta su versión más depurada en los varios ensayos de la monumental *Enciclopedia del Cine Mexicano* editada por el director Rafael E. Portas (*Adiós Nicanor, Un domingo en la tarde*) y el periodista Ricardo Rangel en 1955. En el camino, Sánchez García publicaba, intermitente pero incansablemente, una *Historia del cine mexicano* en capítulos, en las revistas que le abrieran las puertas, ya fuera *Cinema Reporter, México Cinema* o *Novelas de la pantalla*. Nunca la terminó y de hecho se habla en el medio de su eterno *Capítulo VIII* que aparecía en varias versiones y con distintos contenidos; sin embargo, es una fuente de primera mano sobre el clima de las filmaciones del cine de los años diez y veinte. El historiador (en realidad sociólogo, pero ese es un punto que se tratará al final de este ensayo) Federico Dávalos Orozco, está trabajando el rescate de esos artículos dispersos, con la esperanza de que los edite, en un solo volumen, la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

El aporte mayor a la historia del cine mexicano sigue siendo un libro ahora inconseguible, tesoro de biblioteca, la ya mencionada *Enciclopedia del Cinema Mexicano* de Portas y Rangel. Bajo la influencia indudable de Sánchez García, pero con una actitud de levantar un censo de lo hecho y contenido por el concepto *Cine Mexicano* hasta 1954, los recopiladores intentaron la gran summa: sin el menor aparato histórico real, ahí están todos los largometrajes sonoros hasta 1954, todos los actores (principales y secundarios), directores, productores, guionistas, músicos, (desde los compositores hasta los filarmónicos) y maquillistas. José Revueltas reflexiona sobre varios aspectos del guionismo y del cine como industria y, si algún defecto tuvo la *Enciclopedia* de origen, fue lo reducido

*El aporte mayor a la historia del cine mexicano sigue siendo un libro ahora inconseguible... la ya mencionada Enciclopedia del Cinema Mexicano de Portas y Rangel.*

de sus fichas biográficas (omiten, por ejemplo, las fechas de nacimiento de las actrices) y lo fragmentario de las filmografías particulares, cuya inclusión hubiera duplicado, sin duda, el de por sí enorme volumen que terminó siendo.

Esos han sido los cimientos más sólidos de la investigación del cine mexicano: a ellos acudió Emilio García Riera para escribir su libro fundacional, *El Cine Mexicano* (1963, ERA) que, sin embargo, marcaba un viraje definitivo en el análisis cinematográfico, al poner énfasis en los directores no en las filmografías, quedando en segundo término la circunstancia teórica, como un contexto que derivara de modo natural de la comprensión de la obra individual. Era la influencia clara de la teoría del "cine de autor" defendida y popularizada por la revista *Cahiers Du Cinema* desde la década anterior y que argumentaba que si el cine era una obra de arte, debía tener un autor, una firma, y tras varios análisis de películas, de géneros y de épocas, concluía que el autor de la película era el director (había evidencias aplastantes como Chaplin, Griffith y Hitchcock). *El Cine Mexicano* era un catálogo crítico de los directores o un cine mexicano visto como obra de sus directores. Dos años antes, se habían agrupado, en torno a la revista *Nuevo Cine*, José de la Colina, Salvador Elizondo, José María García Ascot, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez y García Riera. Es un momento culturalmente histórico; era un grupo de críticos que no se formó en el periodismo, sin los sospechosos vínculos con la industria cinematográfica, que tanto vulneraron a los cuarenta la labor de escritores como Xavier Villaurrutia, Efraín Huerta y, en menor medida, José Revueltas y Alvaro Custodio, mucho más combativos. Su postura no era la del enamorado del cine desde adentro, sino la del cinéfilo humanista, culto, sin obligaciones hacia la industria, con la distancia suficiente para evaluar críticamente un cine en franco deterioro, denunciar una censura que vulneraba sus derechos como espectador de un sistema sindical de "puerta cerrada" que impedía la renovación de cuadros y temas que sí se daba en las nuevas olas de todo el mundo y que aquí se remitía a producciones marginales (*El brazo fuerte* de Giovanni Karpuraal, *El balcón vacío* de J. M. García Ascot). La distancia

El Cine

Mexicano

marcaba un

viraje definitivo

en el análisis cine-

matográfico, al

poner énfasis en

los directores no

en las filmografías.

del crítico con respecto a la industria le daba una nueva jerarquía: minimizada su influencia por la generación previa de periodistas cinematográficos, se convertiría en el vocero de su propia generación y en el maestro del conocimiento fílmico de las siguientes. Por primera y única vez, el crítico de cine asumía una posición decisiva en la discusión del futuro del cine mexicano en pleno.

El cine era, en los sesenta, una manera de la vanguardia, como lo había sido en el México de los treinta; era acudir a los cines clubes, leer los guiones de las películas, prohibidas o jamás distribuidas. La UNAM inauguró en 1963 una Filmoteca y su Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (el cine como materia de formación académica), y surgió la nueva generación de literatos (Juan García Ponce, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, García Marqués, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo) que inspiró o participó en los guiones del primer Concurso de Cine Experimental (1965). En los mismos años en que se hablaba de una gravísima crisis de calidad, el cine es la onda intelectual; ese clima propicia la fuerza y lucidez del mejor libro de análisis del tema, *La Aventura del Cine Mexicano* (1968, ERA) de Jorge Ayala Blanco y abona el terreno de la *Historia Documental del Cine Mexicano* (1969-1978, ERA) de Emilio García Riera.

Este trabajo inmenso, concebido original y optimistamente en seis tomos, normado por el discutible criterio metodológico que abarcará cada tomo un sexenio presidencial, venía sustentado por los trabajos previos de Portas y Rangel, ya para entonces inconseguibles, y el intermedio y de acceso muy restringido *Índice bibliográfico del cine mexicano* (1930-1965) que editó por su cuenta María Isabel de la Fuente y que actualizaba la filmografía de Sánchez García. Por otra parte, García Riera gozó del apoyo de la filmoteca de la productora CLASA, dirigida por Manuel Barbachano Ponce, lo que le dio la oportunidad de corregir algunos errores de los trabajos anteriores y ver directamente varias películas olvidadas en las bodegas. No le hizo menos favor el trabajo de diseño de Vicente Rojo; cuando apareció el primer tomo, el impacto fue demoledor: ahí estaban en una edición de lujo, con pasta

*En los mismos años en que se hablaba de una gravísima crisis de calidad, el cine es la onda intelectual; ese clima propicia la fuerza y lucidez del mejor libro de análisis del tema, La aventura del cine mexicano de Jorge Ayala Blanco, y abona el terreno de la Historia documental del cine mexicano de Emilio García Riera.*

dura, portada tres tintas, camisa de plástico, papel de primera y un acervo visual muy rico y bien reproducido (tomado sobre todo de revistas de la época), las listas de películas hechas en los treinta, situadas por introducciones a cada año donde se destacaban los puntos básicos de la relación entre el cine y la sociedad. El libro era tan bello que pocos lamentaron que no abarcara el periodo silente, bastaba con que ahí estuvieran documentadas películas y nombres que oscilaban entre el culto y la oscuridad, para que se esperara con ansia la aparición de los siguientes tomos. Lo que siguió ya fue otra historia, cada vez menos entusiasmante; de inmediato creció tanto la documentación que, por fortuna, el autor olvido la camisa de fuerza sexenal para atenerse a lo que cupiera en los tomos según los cálculos de diseño y de mercadeo de Rojo. En esa edición, la obra llegó hasta 1966, abarcando apenas tres años en el noveno tomo, durante la década que cubrió el primero. La editorial decidió la suspensión de la obra dado lo incosteable de mantener una maqueta tan lujosa, en plena crisis lópezportillista, para tan pocos años.

Pero mucho antes sonaban alguna señales de alerta contra lo que en todas partes se consideraba la obra cumbre de la historiografía cinematográfica, alabada y usada en España y América Latina. Molestaba el espacio que el autor, nacido en Ibiza, España, daba a la obra de los cineastas españoles y, en concreto, a Luis Buñuel (una sola película del aragonés podía ocupar hasta cien páginas de un tomo) mientras varias películas importantes de cineastas mexicanos eran despachadas con prisa, inmisericordemente. Varias fichas, incluso de películas importantes, tenían omisiones o equivocaciones de nombres. Desde la presentación al año 1945 (*El gran lío sindical*) en el tercer tomo, usaba como texto propio un fragmento de un artículo de Carlos Sáenz aparecido en la revista *México-Cinema* en marzo de 1945, cambiando sólo *Cantinflas* por *Mario Moreno* en un párrafo; el plagio sólo se detectó cuando, en el libro de Diana Negrete *Jorge Negrete* (1987, Diana), apareció el artículo original; conforme avanzaban los años documentados, la identificación de actores secundarios era más incierta, apenas registrada en los pies de foto con un signo de

interrogación. La paradoja era que la identificación era más precisa para los figurantes de los años treinta y cuarenta que para los de los sesenta, cuando el autor ya ejercía la crítica de cine. Finalmente, los índices analíticos onomásticos y de películas, de enorme utilidad, conducían con cierta frecuencia a referencias equivocadas, y el usuario podía pasar varios minutos leyendo toda la página a la que se le había remitido sin encontrar el nombre buscado.

Pero la utilidad de la obra nadie la cuestionaba, si se hacían las salvedades del caso arriba anotadas; era una obra parcial, incompleta, un punto de arranque más que de llegada, pero era un paso adelante en la ubicación crítica del cine mexicano; nadie que estudiara el cine mexicano de 1931 a 1966 podía prescindir de su guía, aunque se debían tomar sus opiniones con la distancia necesaria, las fichas podían tener algún error menor o alguna omisión y la mención de cortos y medio metrajes era intermitente, incompleta. Los adjetivos "monumental" y "gigantesca" que le acompañaban indicaban que eran más quienes tenían los tomos que quienes los consultaban. No era una historia en el sentido riguroso; las introducciones a cada año no contemplaban, por ejemplo, los aspectos de exhibición, expansión o deterioro de sus estudios, anécdotas significativas de los actores (en parte por el énfasis pues-to en el director); figuras centrales del cine sólo eran nombres en las fichas de las películas.

Conforme pasaban los años y se incrementaba el conocimiento del cine mexicano, la *Historia documental del cine mexicano* se veía como un esfuerzo tan necesario como incompleto: ya cuando apareció su último tomo, en 1978 una historia que se detuviera en 1966 sonaba al borde de la inutilidad (sólo agregaba dos años a la filmografía de María Isabel de la Fuente), y así envejeció hasta 1990. Para entonces, García Riera había abandonado la crítica de cine, y declaraba abundantemente que el sexenio de Luis Echeverría, durante el cual apareció la mayor parte de la *Enciclopedia* y al que él y otros miembros de su generación apoyaron activamente (García Riera fue guionista de dos películas: *Los días del amor* y *El viaje*) había sido el periodo más importante de la historia del

*La Historia documental del cine mexicano se veía como un esfuerzo tan necesario como incompleto.*

cine; encabezaba a un grupo de jóvenes a quienes alejó de toda veleidad crítica, acercó a los círculos de la burocracia cinematográfica y llevó a la Universidad de Guadalajara, donde había logrado la fundación de un Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas. Sus alumnos, sin tener ni de lejos su talento y dedicación, eran piezas centrales en las políticas del Instituto Mexicano de Cinematografía; y fueron los esfuerzos conjuntos de IMCINE, El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Universidad de Guadalajara los que propiciaron la segunda edición, en 17 tomos, de la *Historia Documental*.

Los cambios operados en la nueva versión iban en su contra: en el lapso entre una y otra, la aversión de García Riera contra Jorge Ayala Blanco se encontró y dio pie a la "guerra de críticos" que terminó dirimiendo la siguiente generación entre 1982 y 1990: si en la primera versión se daba amplio espacio a las opiniones de Ayala Blanco, ahora no aparecía ninguna. Para emparejar el criterio se eliminó toda referencia crítica y sólo se salvaban los testimonios levantados por autores afines a las opiniones de García Riera. Ya en plan de exorcizar a quien fue su alumno más aventajado, dedicó la mitad de la breve introducción al año 1971 al "caso" Ayala Blanco ("un caso más grotesco que siniestro"), sin perdonar ni a Carlos Monsiváis por permitirle publicar sus comentarios en el suplemento *La cultura en México*. El diseño era de una pobreza que se incrementaba conforme se avanzaba a los años más recientes (ya no era obra de Vicente Rojo, sino del propio autor); habían desaparecido los índices de personas, de modo que si se buscaba la filmografía de alguien, ahora se tenía que ir página por página, ficha por ficha. Se esperaban con todo, que quien ahora tuviera los 17 volúmenes ya tuviera un panorama de la producción cinematográfica; las malas noticias llegaron poco a poco: se detendrían en 1976, el último año del sacralizado echeverrismo. Y apareció el tomo 18, con ceremonia en el salón El Generalito de Sal Ildelfonso y discursos de Alvaro Mutis ("García Riera descubrió el cine mexicano") y Monsiváis, con el esperado índice de personas. El tomo ocupa doscientas páginas en corregir los errores detectados no

en la primera edición sino en la segunda. Pero si se consulta con atención, se descubrirá que el índice mismo, convertido ya en un índice de otro, remite a nuevos equívocos: que alguien, por ejemplo, equivocó las películas de Mapy Cortés con los de su hija, y se citan indistintamente en su respectiva entrada de referencias. Se espera que una tercera edición corrija las fallas de esta.

En el camino, el empeñoso investigador Moisés Viñas publicó, por cuenta de la UNAM, un *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992* con el cual el investigador sale más pronto del apuro informativo que con la siempre parcial e incompleta *Historia documental*. También paralelamente, Aurelio de los Reyes, primero, y ahora Juan Felipe Leal y Federico Dávalos Orozco, se han dedicado a estudiar el periodo más difícil, el silente; el camino abierto por Aurelio de los Reyes desde la publicación de *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* en 1973, ha sido apasionante y fructífero; el interés que despertó ha llevado a muchos investigadores al hallazgo de varias películas, tanto documentales como de ficción, al rescate de cineastas olvidados (Eustacio Montoya, rescatado por Fernando del Moral) de documentos inestimables (el más reciente, la edición facsimilar del guión de la versión de 1917 de *Tabaré*, con prólogo de Dávalos Orozco); Ángel Miquel se dedica a rescatar el interés de los intelectuales mexicanos por el cine durante sus primeros treinta años. Durante los ochenta, Ayala Blanco y María Luis Amador, patrocinados por el CUEC, elaboraron la útil serie *Cartelera cinematográfica*, que abarcó en cuatro tomos, desde 1931 hasta 1980; sólo se le puede reprochar a tan inmensa labor de documentar la exhibición el que se restrinja a la Ciudad de México y a los largometrajes, además de que las fichas incluyan pocos nombres y el índice de personas sólo remita a los directores. La Editorial Clío hizo en 1997 el primer intento de difusión masiva de una historia general del cine mexicano, abarcando desde 1896 hasta 1997 en tres breves tomos donde dominan las ilustraciones de documentos, los pies de foto que amplían la información y un breve texto general por plana. Se buscó evitar los errores del pasado: por principio de cuentas, una historia no la puede

*Aurelio de los Reyes, primero, y ahora Juan Felipe Leal y Federico Dávalos Orozco, se han dedicado a estudiar el periodo más difícil, el silente.*

*Y una vez escrita  
la obra magna,  
deberá ser reescrita  
por otros que  
aporten nuevos  
datos, y después  
revisada y  
criticada por  
la siguiente  
generación.*

contar una sola voz, una sola opinión y se multiplicaron los autores (Federico Dávalos Orozco, es el de *Albores del cine mexicano*; Gustavo García y Rafael Aviña los de *Epoca de oro del cine mexicano* y Gustavo García y Felipe Coria los de *Nuevo cine mexicano*); se exigió consignar datos concretos, fechas, cifras, que las ilustran no *stills* sino fotografías de cómo se hacía el cine en cada época; se abrió el abanico de temas a lo arquitectónico, al público, a las personalidades, a los géneros y las corrientes. Pero es una obra pequeña, limitada, apenas un punto de partida.

Al cine mexicano le falta ser escrito por un cuerpo de historiadores: desde Sánchez García hasta Felipe Coria lo han documentado periodistas, críticos de cine; ocasionalmente lo han hecho sociólogos (Dávalos Orozco) o de otras disciplinas, no porque éstas le llevaran a él, sino por una afición más íntima y personal. Y una vez escrita la obra magna, deberá ser reescrita por otros que aporten nuevos datos, y después revisada y criticada por la siguiente generación. ¿Quién sabe?, a lo mejor alguien termina por descubrir que "Pepe el Toro" no es inocente.