



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y
SOCIALES

"HACIA UN MODELO DE CRITICA CINEMATOGRAFICA:
LOS CASOS DE LUZ ALBA, ALVARO CUSTODIO Y
FRANCISCO PINA (1930-1950)

T E S I S
PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A :
BLANCA ESTELA CARRILLO DOMINGUEZ

ASESOR DE TESIS: LIC. GERARDO SALCEDO ROMERO

MEXICO, D. F.

1996

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

La culminación de esta investigación no hubiera sido posible sin los servicios otorgados por la Hemeroteca Nacional, Dirección General de Actividades Cinematográficas (Filmoteca de la UNAM), Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Cineteca Nacional, Cine Mundial y Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, y en particular al apoyo documental de los historiadores Aurelio de los Reyes y Ángel Miquel, a los cuales les doy las infinitas gracias.

A Dios
porque tus palabras abundaron constantemente
en mi mente y en mi corazón para culminar con una
de las facetas más importantes de mi vida

A mis padres

A Maria Luisa López -Vallejo y García
por sus valiosos y muy amenos comentarios

A Gerardo Salcedo Romero
Asesor de esta tesis

**"(...) Si ustedes piensan que es tan fácil ser crítico
y tan difícil ser poeta o pintor, podría sugerirles que
intenten lo uno y lo otro, descubrirán porque hay
tan pocos críticos y tantos poetas"**

Pauline Kael

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

PRIMER CAPÍTULO EL CINE COMO LENGUAJE

1.1 Características del lenguaje cinematográfico	5
--	---

SEGUNDO CAPÍTULO LA CRÍTICA DE CINE

2.1 La crítica de cine, género periodístico	19
2.2 Modelo teórico de la crítica de cine según Álvaro del Amo	28
2.2.1 Crítica realista	
2.2.2 Crítica idealista	

TERCER CAPÍTULO ANTECEDENTES SOBRE LA CRÍTICA DE CINE EN MÉXICO

3.1 Reseñistas y cronistas en la época silente del cine mexicano	38
--	----

CUARTO CAPÍTULO CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS DEL TRABAJO PERIODÍSTICO

DE TRES EXONENTES DE LA CRÍTICA EN MÉXICO (1930-1950)

4.1 Breve semblanza biográfica de Cube Bonifant (a) <u>Luz Alba</u>	61
4.2 <u>Luz Alba</u> en la revista <u>Ilustrado</u>	64
a) <u>El prisionero trece</u> (1932), de Fernando de Fuentes	
b) <u>La mujer del puerto</u> (1933), de Arcady Boytler	

c) <u>El fantasma del convento</u> (1934), de Fernando de Fuentes	
4.3 Caracterización y análisis de las críticas a las películas <u>El prisionero trece</u> , <u>La mujer del puerto</u> y <u>El fantasma del convento</u>	77
4.4 Breve semblanza biográfica de Álvaro Muñoz Custodio	82
4.5 Álvaro Custodio en el periódico Excélsior	86
a) <u>La perla</u> (1945), de Emilio Fernández	
b) <u>Enamorada</u> (1946), de Emilio Fernández	
c) <u>Río escondido</u> (1947), de Emilio Fernández	
4.6 Caracterización y análisis de las críticas a las películas <u>La perla</u> , <u>Enamorada</u> y <u>Río Escondido</u>	102
4.7 Breve semblanza biográfica de Francisco Pina Brotons	107
4.8 Francisco Pina en el suplemento <u>México en la Cultura de Novedades</u>	108
a) <u>Rafces</u> (1953), de Benito Alazraki	
b) <u>La escondida</u> (1955), de Roberto Gavaldón	
c) <u>El esqueleto de la señora Morales</u> (1959), de Rogelio A. González	
4.9 Caracterización y análisis de las críticas a las películas <u>Rafces</u> , <u>La escondida</u> y <u>El esqueleto de la señora Morales</u>	129
CONCLUSIONES	137
HEMEROGRAFÍA, BIBLIOGRAFÍA, FILMOGRAFÍA Y APÉNDICE	142

INTRODUCCIÓN

Actualmente, en México existen diversos estudios y documentos sobre la historia y el desarrollo del cine nacional desde su surgimiento hasta nuestros días; sin embargo, son pocas las investigaciones sobre aquellos escritos, anuncios, crónicas, reseñas y críticas que originó el nacimiento del Séptimo Arte en nuestro país.

Interesada en dar a conocer y dejar testimonio sobre los antecedentes más sólidos que se tienen de la crítica de cine en el país, me dí a la tarea de emprender la presente investigación: Hacia un modelo de crítica cinematográfica. Los casos de Luz Alba, Álvaro Custodio y Francisco Pina 1930-1950. Este trabajo rescata y caracteriza el quehacer periodístico de tres exponentes del oficio en diferentes momentos de la cinematografía nacional y cuya labor fue ejercida en la revista Ilustrado, y en los periódicos Excelsior y México en la Cultura, suplemento de Novedades, respectivamente.

La crítica de cine realizada por ellos fue trascendental, porque marcó un cambio importante en el tradicional recurso de hacer únicamente comentarios superficiales sobre determinada película, basar los juicios en el éxito de taquilla del filme, o emitir opiniones con base en las impresiones, los gustos o ideas, como lo hacían los cronistas del primer periodo silente del cine mexicano. Luz Alba, cuyo verdadero nombre fue Antonia Bonifant López, Álvaro Muñoz Custodio y Francisco Pina Brotons poseían, a diferencia de aquéllos, una vasta cultura que les permitió analizar los componentes de un filme; transmitir a fondo el significado de una película, sus implicaciones sociológicas, su inserción en las corrientes estéticas del cine y el sentido e importancia que adquieren con relación al trabajo personal de su realizador. Además, Custodio y Pina fueron considerados los principales guías y ejemplos a seguir por otra generación de críticos, los fundadores de la primera revista especializada en el escenario del cine de autor, Nuevo Cine, a principios de los años sesentas.

De esta manera, el presente estudio resulta de suma importancia para lo que se puede empezar a llamar los antecedentes de la crítica de cine en nuestro país, ya que da a conocer y ejemplifica la

labor realizada por tres periodistas que con su trabajo constante, profesionalismo, pasión y entrega sentaron las bases de la auténtica crítica cinematográfica en México.

Para quien esto escribe, esta investigación resultó una experiencia gratificante, ya que siempre me ha apasionado todo lo concerniente al Séptimo Arte nacional. Sin embargo, para que pudiera concretarse tuvo que enfrentar varios obstáculos; entre ellos, la falta de información teórica y sistematizada sobre la crítica cinematográfica y, el más grave, los escasos datos biográficos sobre los críticos objeto de este estudio. Pero después de varios meses de búsqueda en centros de información, archivos hemerográficos, organizaciones cinematográficas (PECIME), en las casas editoras como El Universal, Excélsior y Novedades, en clubes y organizaciones de periodistas como, "Primera Plana" y "Filomeno Mata" así como el contacto con historiadores e investigadores en la materia; entre ellos (Aurelio de los Reyes, Luis Reyes de la Maza, Ángel Miquel, entre otros) me llevaron a establecer relación directa con los familiares de aquéllos, en especial con el señor Fernando Zamora Millán, hijastro de Luz Alba, quien en entrevista me dio a conocer los antecedentes biográficos de la periodista, (ver apéndice). Con Isabel Muñoz Richardi, hija del crítico y dramaturgo Álvaro Custodio, sólo se mantuvo una charla informal debido a que ella no contaba con más datos sobre su padre. De Francisco Pina Brotons, el tercer crítico mencionado en esta investigación, sólo se dan conocer de manera muy somera aspectos de su vida personal y profesional, dado que hasta este momento no ha sido posible establecer contacto con alguno de sus descendientes directos para ampliar y enriquecer la información.

No obstante y aunque en breves líneas, el lector tendrá conocimiento de quiénes fueron los críticos referidos en este trabajo y el porqué de su importancia dentro de los ámbitos periodístico y cinematográfico.

Dado que esta investigación tiene como objetivo principal el estudio y la caracterización de la crítica de cine, el documento comienza revisando la concepción que se tiene del cine como lenguaje

determinando los elementos que lo conforman para poder manifestarse como un medio de información y expresión artística. Si bien el cine para su completa manifestación se apoya en el dominio y control de diversas técnicas (planos, movimientos y angulaciones de cámara, escenas, secuencias y tipos de montaje, etc.) éstas no serán referidas aquí ya que la finalidad no es elaborar un glosario de términos técnico cinematográficos, que bien el lector puede consultar en fuentes especializadas, además la experiencia del común espectador me remite a hablar de lo que él exactamente puede ver, apreciar y que permanece en su memoria, por lo tanto me avocaré a enunciar únicamente los elementos que van a coadyuvar a la formación real y artística de la obra fílmica.

El segundo apartado de este trabajo conceptualiza a la crítica cinematográfica y enuncia las características que la consolidan fundamentalmente como un género periodístico de opinión; así también se dan a conocer dos sistemas de análisis de la obra cinematográfica expuestos por el director, dramaturgo y crítico de cine español Álvaro del Amo, se enuncian los principios básicos que rigen cada postura estableciendo de esta manera un tercer sistema de análisis y de lectura de un filme.

El tercer capítulo presenta los diferentes tipos de notas, crónicas y anuncios que surgieron y se publicaron en diferentes diarios de la prensa mexicana desde la primera proyección cinematográfica en nuestro país, este extenso periodo que corresponde al cine silente quedó dividido en dos, el primero, que va de 1896 a 1915 y el segundo, de 1916 a 1929. En esta misma sección, el lector podrá distinguir la evolución de esos textos hasta llegar, con el paso del tiempo y junto al desarrollo que iba teniendo el cine como lenguaje, a lo que actualmente se conoce como crítica cinematográfica.

Es importante saber que si bien la expresión fílmica contó en su momento con los comentarios y las opiniones de literatos mexicanos de gran renombre y prestigio como Alfonso Reyes, Martín

Luis Guzmán, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, ellos sólo ejercieron esta actividad de manera esporádica y algunos desde España, tal es el caso de Reyes y Guzmán. Además, sus notas no podrían considerarse ejemplos de una auténtica crítica cinematográfica, ya que los autores sólo encontraron en el cine un motivo para escribir, influidos principalmente por su afán narrativo, espíritu romántico y vocación poética y literaria, por lo cual la labor de éstos como "críticos" no será referida en este trabajo, aunque bien podría ser tema de estudio para aquéllos interesados en realizar investigaciones futuras.

El cuarto y último capítulo caracteriza y analiza las críticas que Luz Alba realizó a las películas El prisionero trece (1932), La mujer del puerto (1933) y El fantasma del convento (1934), así como las que Álvaro Custodio dedicó a La perla (1945), Enamorada (1946) y Río Escondido (1947), y finalmente las que Francisco Pina escribió sobre Rafces (1953), La escondida (1955), y El esqueleto de la señora Morales (1959).

Cabe mencionar que si bien a lo largo de su trayectoria como críticos, Luz Alba, Álvaro Custodio y Francisco Pina se refirieron a un sinnúmero de películas nacionales, se seleccionaron las que por su tema, su director y sus condiciones de producción son consideradas en la actualidad clásicos del cine mexicano.

Los trabajos críticos acerca de esas películas van precedidos de una breve semblanza biográfica de cada uno de los tres periodistas, así como de testimonios que dejan constancia de la importancia y trascendencia de los nueve filmes analizados.

*"Hay que aprender a leer una película,
a descifrar el sentido de las imágenes,
como se descifra el de las palabras, a
comprender las sutilezas del lenguaje
cinematográfico"*
Marcel Martin

PRIMER CAPÍTULO

EL CINE COMO LENGUAJE

Hablar del cine es hacer referencia a un amplio y complejo fenómeno sociocultural sobre el cual se han vertido variadas acepciones. Diferentes corrientes teóricas se han preocupado por conceptualizar dicho fenómeno; por consiguiente, existe una diversidad de definiciones desde los puntos de vista psicológico, sociológico, técnico y artístico. Pero si bien cada concepto cumple su cometido y justifica el fenómeno con argumentaciones válidas, me atrevo a decir que dada su complejidad, muchos de los términos sólo tratan un aspecto de todo lo que éste engloba. De esa manera bien podría objetarse que la fusión de todos ellos proporcionaría una concepción más amplia y totalizadora de lo que se entiende por el cine, como bien argumenta Georges Sadoul en su Historia del Cine Mundial: *"El cine es un arte estrechamente condicionado por la industria, la economía, la sociedad y la técnica"*(1).

Es decir, el cine deberá estar interrelacionado con los demás aspectos que lo hacen consolidarse en un amplio fenómeno sociocultural. Además el fenómeno cinematográfico cuenta también con amplias y vastas posibilidades expresivas en cada uno de sus componentes, por lo cual no sería adecuado referirse al cine como entidad única, sino como un medio donde se manifiestan diversas formas de expresión y todas ellas de similar importancia, que al igual le permiten ser arte, producto

o mercancía, propaganda, mecanismo psicológico o de concientización social, enajenación, diversión y espectáculo.

Sin embargo no hay que perder de vista que es un medio de información, que si bien pudo prescindir de la palabra en sus orígenes se ha presentado como el medio ideal para narrar historias e igual que la radio, la televisión y la prensa posee un lenguaje preciso para dar a conocer sus mensajes.

Se entienda por lenguaje, y así lo define la Real Academia de la Lengua, a *"cualquier medio que se utiliza para expresar ideas, o bien conjunto de señales que dan a entender algo"* (2).

De esta manera, si bien cada lenguaje tiene su propio medio o materia de expresión, al lenguaje cinematográfico se le puede caracterizar como *"el conjunto de elementos que caracterizan al cine como medio de comunicación y lo distinguen de las demás formas expresivas existentes"* (3)

Por su parte Jean Cocteau lo concibe como *"un lenguaje de imágenes, con su vocabulario, su sintaxis, sus reflexiones, sus convenciones y su gramática"* (4).

Si bien es una diversidad de consistentes elementos los que conforman al lenguaje cinematográfico, es uno la esencia y base fundamental de éste. Así como la prensa escrita encuentra su razón de ser en la palabra y la radiodifusión en el sonido, el cine la contiene en la imagen.

Bajo esta lógica, el teórico italiano Franco Pecori señala: *"el cine se impuso como medio de comunicación y se apoyó en la atracción perceptiva de las imágenes (...)"* (5). Por su parte, Marcel

Martin, más preciso, señala que la imagen es el elemento básico del lenguaje cinematográfico y afirma que *"es la materia prima fílmica"*. (6)

Desde esta perspectiva se puede decir entonces que es la imagen el elemento principal, a través del cual se van a hacer patentes los demás componentes del lenguaje cinematográfico, el escenario, la actuación, el vestuario, la iluminación y la dirección, para que por medio de éstos el cine exprese sus ideas y mensajes.

La imagen definida en primera instancia como figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa, cualquiera que ésta sea, y también como fotografía de sujetos, ambientes u objetos que queda grabada en un fotograma.

La fotografía, léase y entiéndase imagen, es considerada por Peçori como un reflejo de la realidad y puesto que la reproduce con precisión y fidelidad mecánica debe ser tomada en cuenta con autenticidad, ya que el sujeto, ambiente u objeto fotografiado hacen patente la realidad objetiva existente. Martin también fundamenta y le da seguimiento a esta apreciación; considera que la imagen cinematográfica es sin más revestimientos *"una reproducción de la realidad"*.

Sin embargo, existe una apreciación más rica en contenido y que va a derivar en una concepción de la imagen como un todo complejo también, con implicaciones que van más allá de una simple y llana manifestación de la realidad.

El gran teórico francés Edgar Morin argumenta que la imagen es una abstracción, sólo una forma visual que va a servir para reconocer al objeto o sujeto fotografiado; así, la imagen quedaría

representada a través de signos o símbolos, y éste entendido como figura u objeto que tiene un significado convencional.

Morin establece que toda imagen es simbólica por naturaleza y, por lo tanto de ella se desprende un significado, es decir, una reproducción del objeto o sujeto que deriva de la realidad, pero va a tener una interpretación propia.

La postura de André Bazin también demuestra y determina que la imagen cinematográfica es representación de la realidad ya que, según él, es innegable que su condición básica es estar conformada de elementos realistas. Este teórico estaba firmemente convencido de la dependencia del cine hacia la realidad; no sólo es coincidencia que sea uno de los principales exponentes de la teoría cinematográfica realista. La siguiente afirmación confirma su tesis: *"el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real"*(7).

La realidad concebida por Bazin es el mundo de lo físico y es más explícito, es real, porque registra de manera exacta y precisa la espacialidad de objetos y sujetos.

La imagen como pieza clave del lenguaje cinematográfico quedará entendida como aquella representación real y objetiva de la realidad, por lo cual se le confiere una cualidad de credibilidad ya que la existencia del objeto o sujeto va a estar fielmente representada en un tiempo y espacio determinados.

Martín avala esta apreciación; la imagen es capaz de reproducir con exactitud y objetividad lo que se le presenta porque la imagen cinematográfica *"restituye exacta y totalmente lo que se le*

presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción objetiva". (8)

Dado que la imagen capta aspectos de la realidad determinados y precisos, únicos en espacio y tiempo, se le puede entonces conferir el grado de realismo y objetividad. Aunque si bien realismo y objetividad se mantienen en estrecha relación, entramos ahora a un aspecto que dentro del lenguaje cinematográfico va a ser de vital importancia; de ahí la esencia y relevancia de éste. Esa amplia gama de realidad que tanto se ha venido mencionando, es susceptible de ser modificada o transformada, o, como diría Bazin, "deformada o distorsionada".

Este proceso de pasar del nivel de la realidad, que es el original, al de la abstracción y significación es creado a través del montaje, como así lo han hecho patente Morin, Martin y Bazin. Es decir, esa realidad captada tiene que ser organizada para darle un significado y una interpretación; es entonces el montaje el pilar, la pieza angular en la cual la imagen se apoya.

Es mediante el montaje que las imágenes se convierten en palabras y frases completas para que de esta manera el lenguaje cinematográfico, en su acepción más amplia cumpla con su finalidad y transmita una idea, un mensaje o mejor aún un relato.

Al montaje lo define Martin como *"el proceso que consiste en reunir imágenes en una secuencia lógica y/o cronológica con la finalidad de relatar una historia "* (9).

Esta sucesión de imágenes recrea movimiento, acción; si no se diera este proceso, las imágenes sólo mostrarían un aspecto estático de los seres y las cosas. Pecori agrega al respecto "(...) el cine se apoyó en la atracción perceptiva de las imágenes en movimiento" (10).

Para Bazin, el montaje es ese proceso por el cual el realizador del filme puede darle la significación o el contexto que desee a las imágenes, de ahí que esa realidad ejemplificada tenga un sentido e interpretación particular.

Según Morin y aunque no lo define tacitamente, el cine segrega un lenguaje, es decir, una lógica y un orden; que es lo que bien se podría entender como montaje, el cual se presenta través de símbolos o signos, dejando patente que el cine se caracteriza por poseer un lenguaje de conceptos.

Es decir, el cine a través de su lenguaje propio nos refleja la realidad existente, sólo que en él se va a encontrar un componente subjetivo, éste sería una forma muy específica de reflexión de la realidad. Por su parte Bazin reafirma, el montaje es un recurso abstracto que funciona cuando se basa en una situación especialmente real; de esta manera, los trozos, por así llamarlos, de realidad determinarán el qué mas no el cómo del proceso del montaje. Entonces se deduce, y así también lo deja saber Martin, que la realidad que aparece a través de la imagen es el resultado de una percepción subjetiva, la del realizador, una vez que ya fue seleccionada y ordenada.

De lo anterior se desprende que si bien el lenguaje cinematográfico tiene amplias posibilidades de manifestar sus cualidades técnicas que son variadas e infinitas, lo importante en primera instancia es encontrar y valorizar la esencia de ese lenguaje.

La imagen es al cine, sin ella no habría expresión cinematográfica. La imagen posee como cualidad esencial el ser un reflejo de la realidad, pero que alcanza un determinado grado de abstracción al ser interpretada y recreada por un tercero, el realizador, el director de cine. De esta manera, la divergencia a lo planteado en primera instancia es que el cine no va a representar una realidad auténticamente objetiva, como se había venido manifestando.

Existe de por medio la visión y el criterio del ser humano que con una carga emocional, sentimental y psicológica es capaz de dar a esa realidad el sentido o significado que desee, por lo tanto el montaje y por consecuencia la imagen son una apreciación condicionada por una valoración subjetiva.

La anterior afirmación no sólo da cuenta del poder de revelación del cine, sino también de su sutileza, al permitir la existencia de una mano artística y creadora, que con fundamento y apoyo en y de elementos técnicos va a ser muy diestra para transformar la imagen de la realidad.

De esta manera se puede argumentar que el cine es también, aunado a las características antes enunciadas, un producto intelectual en el cual se hace patente el conocimiento, la razón, la emotividad y el sentimiento de un elemento de carácter humano, parte integrante del complejo y artificioso engranaje que es el cine, el realizador va a imprimir toda esa fuerza expresiva al discurso cinematográfico, al filme, a la película.

Pero no es sólo el realizador el único que forma parte en ese todo complejo proceso de transformación, es un conjunto interdisciplinario apto para manifestar que el cine además de ser un lenguaje es también arte y técnica.

Si el arte, sin por ello profundizar en concepciones estéticas y filosóficas, es en su significado más general "un método o conjunto de reglas para realizar con habilidad, talento y destreza una cosa", o bien "acto por el cual mediante lo material y visible el hombre imita o expresa" (11), entonces se puede afirmar que el cine también es arte en tanto que para su expresa manifestación se recurre previamente a un proceso de selección y ordenamiento de ideas (montaje), así también a la capacidad de creación e ingenio para dilucidar con exactitud lo que se concibe y piensa.

Si se toma en cuenta que todo lo que se percibe y razona procede de la realidad inmediata, entonces el arte encuentra su razón de ser en hechos y acontecimientos meramente reales (todo lo concerniente a lo físico, mental y emocional). Así cualquier cosa que pase a formar parte de la experiencia y bagaje de conocimientos del creador encontrará su basamento en la propia realidad.

Con las anteriores consideraciones se puede aseverar que el cine como arte es el proceso en el cual el realizador recurre a su experiencia e ingenio para producir, con habilidad, destreza y talento, objetos -léase obra cinematográfica- que en mayor o menor grado reflejen o se aproximen a la realidad.

Pero el cine, hay que recordar, también es técnica; se afirmó en párrafos anteriores y la aseveración no carece de significado, pues el arte y la técnica están en estrecha relación y correspondencia, uno influye sobre el otro, ya que el proceso de producción artística se apoya en

la capacidad de dominio y control de diversos elementos los cuales van coadyuvar a la formación real y artística de la obra cinematográfica.

Si se trata de establecer jerárquicamente los elementos que intervienen en la producción cinematográfica, se tendría que el realizador también llamado director, es el elemento principal. Es él y nadie más quien va a pensar y concebir el mensaje o idea plasmada en un argumento, tema principal del relato que será dado a conocer a través de las imágenes en movimiento.

Sin embargo y sin entrar en contradicción, bien podría objetarse lo anteriormente comentado porque en dicho proceso no deberían existir categorías, en tanto que un componente es tan relevante e influyente uno del otro para otorgarle al relato la magnificencia visual necesaria.

El escenario, la actuación, el vestuario, la iluminación y dirección es el conjunto de técnicas, recursos o elementos artísticos con los cuales cuenta el realizador y que va a tratar de representar con ingenio y habilidad para ver reproducida su idea de realidad a través de las imágenes.

El escenario se erige como elemento esencial en la composición visual artística del relato, y dado que puede ser ficticio tendrá que reflejar por todos los medios posibles la realidad con exigente verosimilitud.

El escenario o escenarios, ya sean naturales o reconstruidos, interiores o exteriores, tienen una doble intención. En primera instancia representar un aspecto de la realidad, pero dado que esa realidad es concebida e interpretada por el realizador, tendrán que poseer todas las características que plasmen o patenten el grado de significación requerido, ya sea una época, una sociedad, un

ámbito o clase social determinada, de lo contrario su función será servir únicamente de apoyo y justificación a la lógica de la narración.

La actuación, entendiéndose, los intérpretes son los que deben dar presencia física a los personajes, son un componente más en la realización artística. La creación y caracterización de un personaje se forma a partir de una actuación, que indiscutiblemente sea verosímil al igual que el escenario, que esté conformada de elementos visuales, como presencia física, gesticulación y expresión facial; y también de elementos sonoros tales como voz y tonalidad. La perfecta integración y ejecución de ambos forman parte de una completa composición actoral.

Si bien es cierto que cualquier ser humano tiene una serie de hábitos y actitudes a través de las cuales expresa una idea, entonces el personaje dada su formación o caracterización desarrollará una singular forma de expresión que responda a la lógica y estructura del relato. Así, en la actuación deberá existir una concordancia entre el personaje y la acción, entre el momento o situación que vive éste y la manera de expresarlo en acciones sencillas, directas y verosímiles.

El actor también deberá poseer una fuerza expresiva tal, capaz de interpretar y encarnar sentimientos y emociones, que van a caracterizar una manera de ser y de reaccionar ante ciertas situaciones determinadas por la lógica del relato cinematográfico.

Así se puede decir que la actuación, como recurso artístico, es la capacidad que desarrolla un ser humano para poder representar física, psicológica y convincentemente a un personaje, capaz de transmitir al espectador emociones reales.

El vestuario también se encuentra considerado como un medio fílmico de expresión artística, y aunque pareciera ser un elemento carente de importancia y significado dentro de la composición visual, cobra relevancia al estar en estrecha correspondencia con la realización y concepción de la realidad y los personajes reflejados en la pantalla. Martin lo demuestra al aseverarlo de la siguiente manera *"el vestuario deberá destacar desde el fondo de los distintos escenarios para valorizar movimientos y posturas de los personajes según el talante y expresión de éstos"* (12).

Al igual que el escenario y la actuación, el vestuario contendrá y proyectará un efecto de naturalidad y verosimilitud, así también de significación al reflejar una determinada época, ambiente, clase social o edad, y de esta manera ser el soporte y la justificación de las actitudes de los personajes.

Ahora bien, la escenografía, la actuación y el vestuario encontrarán su completa definición visual a través de la iluminación.

La función esencial de ésta es, desde la óptica de Martin, *"definir y modelar las siluetas y (...) los objetos, (...) y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos"* (13).

Desde este punto de vista, la iluminación se podría consolidar como el elemento más sutil del resto de los componentes artísticos ya que por medio de la regulación y mediación de luces se puede crear una composición visual unificada, como así lo afirma Simon Fieldman *"las luces y las sombras no sólo reaccionan sobre los objetos, sino también entre sí, complementando, contrastando, acentuando o suavizando el efecto total"* (14).

En particular reacciona enalteciendo, sólo delineando o difuminando el contorno de los decorados o escenarios, actores o vestuario en respuesta a la lógica visual requerida en la narración.

La iluminación podrá ser más intensa o difusa tomando como referencia los estados de ánimo, sentimientos o actitudes de los personajes, de esta manera tendrá también una función psicológica y dramática por lo cual se puede decir que la iluminación tiene y ejerce un papel esencial e imprescindible en la ambientación o atmósfera requerida en el relato.

En definitiva la iluminación realiza una función compleja y versátil, al recrear y modelar una luz artificial en cada hecho o situación capaz de proporcionarle un significado dramático a la narración.

Ahora bien, la existencia o razón de ser del o de los escenarios, los personajes o actores, el vestuario e iluminación como integrantes de la concepción artística del cine se debe en primera instancia a que el cine sí es una expresión de la realidad y por tanto recurrirá a todos los medios que logren manifestarla expresamente.

A través de ellos se buscará interpretarla y recrearla, pero dado que es mediada y concebida por un ser humano, él será quien con su propia visión y como respuesta a su inspiración, motivación y conocimiento instruirá las bases o los procedimientos para lograr la perfecta organización, composición y ejecución de los diversos componentes, a fin de lograr significar la realidad cualquiera que ésta sea.

Dado que la obra cinematográfica es también considerada una manifestación artística, por consecuencia lógica al realizador se le distinguirá también como un artista, éste según Kulechov

será "el hombre que posea talento para expresar una idea en imágenes, es el hombre que conoce la realidad, sabe mirarla, selecciona lo típico o característico y conoce a la perfección la técnica de su forma y expresión" (15); luego entonces puede ser considerada como la capacidad de conocimiento, dominio y organización de las diversas técnicas, elementos o recursos que con una completa, óptima representación y ejecución van a ser un sustituto fidedigno de la realidad.

De esta manera y tomando en cuenta las apreciaciones vertidas en estas líneas, una vez más se puede considerar al cine como una compleja forma de expresión. Compleja en tanto que en su interior se consagran un cúmulo de elementos diversos, pero dependientes y relacionados entre sí, capaces de construir hacia el exterior un mundo imaginario, si así se le quiere ver, pero consistentemente verosímil.

Así en la formación de esa falsa apariencia que siempre adquiere el aspecto de realidad, gracias a la imagen como esencia y a la capacidad de creación del realizador surge. el lenguaje y el arte del cine.

NOTAS

- 1.- Sadoul, Georges; Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días, p. 10
- 2.- Op. cit
- 3.- Enciclopedia ilustrada del cine; p. 119
- 4.- Ibidem
- 5.- Pecori, Franco; Cine, forma y método, p. 11
- 6.- Martin, Marcel; El lenguaje del cine, p. 26
- 7.- Andrew J., Dudley; Las principales teorías cinematográficas, p. 148
- 8.- Martin, op. cit, p. 26
- 9.- Ibidem, p. 36
- 10.- Pecori, op. cit, p. 11
- 11.- Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe. T. 3 p. 788
- 12.- Martin, op. cit, pp. 67-68
- 13.- Ibidem; p 63
- 14.- Fieldman, Simon; La realización cinematográfica, p. 86
- 15.- Kulechov, Leon; Tratado de la realización cinematográfica, p. 15

*"El cine nos enseña a ver
como si nos hubiese sido
concedido contemplar
la realidad desnuda,
es decir la vida"
Álvaro del Amo*

SEGUNDO CAPÍTULO

LA CRÍTICA DE CINE

2.1. La crítica de cine, género periodístico

Definir y considerar a la crítica cinematográfica como un género periodístico ha sido labor de pocos. Escasos manuales de periodismo la han conceptualizado e incluido entre sus páginas. Dichos tratados exponen la función social de la actividad periodística con todas sus implicaciones y repercusiones, empeño que no deja de ser relevante, al expresar también que la noticia es, en sus muy diferentes manifestaciones, el principal nutriente del periodismo.

Si por alguna razón se dejó de mencionar a la crítica cinematográfica como expresión de dicha actividad, la postura es hasta cierto punto justificable, pues al no existir aún una conceptualización definitiva de la crítica cinematográfica por qué habría de ser considerada un género periodístico.

La encomienda no es difícil, si tomamos en cuenta que la crítica de cine conjuga varios y consistentes elementos que le pueden conferir el mérito de ser una manifestación auténticamente periodística, en la cual el acontecimiento cinematográfico va a encontrar su muy particular vía de

comunicación. Para llegar a tal afirmación es necesario remitirme al objetivo y función principal del periodismo, base del posterior análisis.

Periodismo significa *"comunicación, entrega de información directa y sinéctica; el material tiende a describir, situar, exponer la existencia de un hecho o fenómeno con el fin de que al tener noticias de ello, quien recibe el material interprete éste, lo haga suyo y saque sus propias conclusiones"* (1). Según el término, periodismo, *"es periodicidad, mensajes oportunos y críticos (...) es comunicar los hechos, analizar las situaciones, criticar los sucesos"* (2). Es también un *"fenómeno de interpretación, y más exactamente un método para interpretar periódicamente la realidad social del entorno humano en la medida que ésta produce hechos..."* (3).

Luego entonces las anteriores acepciones nos llevan a considerar que, en primera instancia, el periodismo en sus muy diversas caracterizaciones sí integra rasgos peculiares donde el juicio, el análisis y la reflexión de quien escribe desempeña un papel preponderante.

En este sentido cabe agregar también la opinión del escritor y dramaturgo Vicente Leñero: *"Implícita o explícitamente, cada texto periodístico entraña una carga subjetiva (...) originada en la formación de cada periodista. La información (...) del acontecer social no constituye un fin sino que aporta elementos para que el hombre sepa, analice, calcule, descarte, suponga, proponga, reclame, planifique y decida"*(4).

Ahora bien, son la nota informativa, la entrevista, la crónica, el reportaje, el artículo de fondo y el editorial los denominados géneros periodísticos, a los que hace alusión el también periodista Leñero y por medio de los cuales la noticia encuentra su muy particular vía de difusión.

Se entiende por noticia un acontecimiento político, social, cultural, o económico, de interés general, relevante, veraz, oportuno y actual, que es dado a conocer masivamente a través de las diferentes vías de difusión.

De esa forma, la noticia se va a nutrir del acontecer diario; es la realidad social la encargada de proporcionar los sucesos que posteriormente serán noticias.

Por lo tanto se puede decir que en el periodismo la crítica, la interpretación, el punto de vista, la reflexión y el discernimiento surgen desde el momento mismo de escoger entre todo lo que acontece en la realidad, aquello que se considera interesante, o como lo argumenta en este sentido Lorenzo Gomis: *"la interpretación consiste en aislar algo que vemos como un hecho y que se puede hacer noticia"* (5).

Así se tiene que la función esencial del periodismo es transmitir información mediante la nota informativa, el reportaje, la crónica, la entrevista, el artículo de fondo o el editorial; cada uno con sus muy peculiares características en la forma, pero cuyo fondo es el resultado de un previo análisis, selección e interpretación.

Para poder afirmar con mayor certeza que la crítica cinematográfica sí se puede considerar un género periodístico, habrá que apoyarse y fundamentarse en primera instancia en las concepciones ya enunciadas sobre periodismo y después en la aportación del escritor e investigador Alberto Dallal.

La crítica, según Daltal, *"se instaura dentro de los límites de una realidad (obra), de un espacio-tiempo (momento histórico social) y de una reflexión (corolario o conclusión)"* (6).

Si por otro lado consideramos que el cine es un lenguaje, una vía de información que da a conocer un relato a través de imágenes integradas por una diversidad de elementos que lo hacen consolidarse un medio de expresión artística y reflejo de la realidad, entonces se puede entender por crítica cinematográfica, al análisis selecto y razonado de la expresión artística y la realidad reflejadas en el cine en un momento histórico determinado; su finalidad será proporcionar una reflexión o conclusión a la luz de ese análisis.

El por qué podría definirse y considerarse una manifestación periodística surge como respuesta a la siguiente apreciación: La crítica requiere de la existencia previa del filme, de la obra cinematográfica, pues ésta representa un hecho concreto; su nutriente radica en la realidad del entorno humano como cualquier otro acontecimiento y es creada para ser vista por un público a través de un medio de comunicación masivo.

Si consideramos que el objetivo de cualquier director es transmitir a los espectadores sus ideas, entonces la finalidad del filme es proporcionar información, que la crítica cinematográfica lógicamente se encargará de dar a conocer. En este sentido el crítico deberá cubrir los puntos que han quedado establecidos en los manuales de periodismo para determinar la estructura de una nota informativa básica: Qué- El tema principal del filme, Quién- El director, sus antecedentes y trayectoria cinematográfica además de el nombre de los actores protagónicos, Cuándo- La fecha en que se exhibe el filme, Cómo- las circunstancias en las que se desarrolló la producción siempre y cuando hubiera sido en condiciones fuera de lo normal y el Dónde- El lugar en donde fue

producida la película. Tópicos que pasarán a formar parte del lead o entrada de cualquier crítica de cine.

Ahora bien, la existencia de elementos de análisis y reflexión en torno al filme se deberá en gran medida a que quien realice la crítica sea, según Dallal, un poseedor de vastos conocimientos sobre determinada área de análisis o, como lo define Gomis, *"el crítico es un entendido, un experto que aporta información, pero también emite un juicio o comentario"* (7).

De esta manera la crítica de cine se consolida como un género periodístico de opinión en tanto que el crítico no sólo proporciona información sino que también expresa sus opiniones, juicios y comentarios acerca del hecho cinematográfico.

Así pues el crítico de cine será aquel dueño de amplios conocimientos e instrumentos de análisis de la expresión cinematográfica, quien al emitir una opinión o valoración lo hace con reconocido fundamento, y dado que el crítico de cine se distingue por ser un gran conocedor de los elementos cinematográficos, la crítica a la que se someterá el filme será ante todo especializada. Así lo afirma Dallal, idónea para *"ir a la raíz del fenómeno, del acontecimiento, de la obra, para limpiarla, para hacerla clara, (...)"* (8). Según Dubrovsky, *"una crítica capaz de encontrar la modulación interior de la obra, el impulso creador que la atraviesa, el punto de convergencia donde se reúnen todos los datos (...) humanos, sociales, artísticos, que están en el origen del acto creador"* (9).

En este sentido, la crítica se puede caracterizar como un acto de revelación, capaz de dar a conocer el origen, los lugares y detalles de la obra, del autor, de los actores y de la época. Desde este punto de vista, la crítica cinematográfica también se dirige hacia la esencia y el origen del fenómeno, ya que no sólo se conforma con vertir análisis y valoraciones en torno a éste, también lo

descubre y revela, así la investigación, la búsqueda de información y el conocimiento del lenguaje cinematográfico son tareas básicas para la elaboración de la crítica de cine.

La consulta a fuentes bibliográficas y/o hemerográficas, la visión y observación directa de la obra cinematográfica, las entrevistas a actores o al realizador mismo serán esenciales para el periodista y crítico de cine; sólo así tendrá conocimiento sobre el origen y la esencia del hecho cinematográfico.

Ahora bien, la crítica de cine como género periodístico de opinión tendrá en la prensa escrita un propio canal de difusión para darse a conocer, de esta manera el lector podrá retener y conservar el mensaje por más tiempo, pues al ser información impresa puede ampliarla, conservarla y recordarla reincidiendo cuantas veces lo desee en la lectura. También podrá analizar detalladamente el significado del acontecimiento fílmico para tener una visión más precisa del suceso y poder forjarse una opinión al respecto.

Porque el periodismo reclama que la información emitida sea interpretada, es decir, que el lector la haga suya y saque sus propias conclusiones ya que *"los materiales periodísticos poseen directa o indirectamente ingredientes críticos que deben coadyuvar al buen discernimiento del público lector"* (10), y si según Guajardo *"el periodismo recoge de la realidad sucesos y opiniones que formarán la conciencia de mucha gente, de muchos lectores"* (11), entonces se puede concluir que el periodismo, tal y como lo determina Dallal, sí aporta elementos que permiten el discernimiento masivo ante un acontecimiento o fenómeno.

Se ha reiterado que el periodismo ejerce una función de discernimiento, de análisis y reflexión en la información que emite y que ésta debe ser asimilada, interpretada y reflexionada para que el lector haga sus conjeturas y logre determinar sus propias conclusiones. Con base en lo anterior se puede concluir que la prensa escrita, por las características antes enunciadas resulta el medio idóneo, el más conveniente para lograr este propósito.

La prensa escrita tiene dos formas de expresión, el periódico y la revista. El periódico es el medio impreso que se distingue por publicar los hechos o sucesos más recientes que se originan en los diferentes ámbitos de la realidad social, ya sea político, económico, social, cultural o deportivo; y en los más cortos y regulares periodos de tiempo.

La información relativa a cada uno de estos aspectos tendrá una sección especial dentro de las páginas del periódico y la distribución de las secciones responderá simplemente al estilo de la publicación o a una elemental y lógica jerarquía informativa y de comentario.

Otras publicaciones centrarán su atención en las noticias que tratan un solo aspecto de la realidad ya sea éste político, económico, cultural o deportivo, por enunciar sólo algunos. Éstas les destinarán más espacio en sus páginas o secciones, restándole importancia a otro tipo de noticias, y por lo consiguiente menos extensión en sus planas.

Este tipo de periódico responderá a necesidades de información muy específicas, por lo cual se le puede caracterizar como una *"publicación que penetra y analiza la realidad a través de las distintas especialidades del saber, la coloca en un contexto amplio, capaz de ofrecer una visión*

general al destinatario y elaborar un mensaje periodístico propio, que responda a sus intereses y necesidades". (12)

Se puede afirmar entonces que un periódico especializado tiene la función principal de informar los sucesos o acontecimientos desde un determinado ángulo y de forma particular, es decir, propia para los conocedores o interesados del tema en cuestión.

Dentro de este mismo ámbito se puede hablar del suplemento que en la mayoría de los casos los periódicos utilizan para transmitir información adicional o especial. Se le considera una "edición suplementaria que se añade a la edición normal de la publicación periódica, en la que hayan cabida todas las informaciones que no sean estricta noticia". (13)

Generalmente se publican con las ediciones dominicales. dicho suplemento suele tener información especializada a manera de reportajes, crónicas o artículos, sin embargo al ser el periódico un medio especializado o no, deberá dar a conocer en mayor o menor espacio todo lo que acontece en la realidad inmediata.

La revista a diferencia del periódico prescinde por completo de la noticia, se caracteriza por publicar un determinado tema o variación del mismo a través de artículos, reportajes y entrevistas en periodos regulares e interrumpidos de tiempo y como generalmente los temas de la revista no están relacionados con la realidad inmediata, pero sí con la realidad social, pueden mantener vigencia en el interés de los lectores aún después de su publicación.

Por lo tanto se puede enunciar que las diferencias entre el periódico y la revista radican en la especificidad de uno y diversidad de la otra en cuanto a su temática de publicación, así como en la frecuencia y regularidad en los tiempos de aparición, que es de un día en el caso del periódico y de una semana, quincena o mes en el caso de la revista.

Sin embargo ninguna de las dos formas de divulgación pierde su esencia, las dos de igual manera transmiten información impresa susceptible de ser ampliamente recordada, razonada e interpretada por el lector.

Ahora bien dado que cualquier texto periodístico, ya sea, nota, entrevista, artículo de fondo, reportaje, editorial, crítica de cine, etc; puede estar al alcance de cualquier lector, tendrá que ser expresado con un lenguaje comprensible para todo aquél que se muestre interesado en conocer la información vertida en las diferentes secciones de un periódico, o en las diversas páginas de una revista o suplemento.

El lenguaje de estos medios quedaría representado por su brevedad, sencillez y claridad, condiciones que debe cumplir cualquier texto periodístico para informar diligentemente de los acontecimientos o sucesos que necesitan darse a conocer en el menor tiempo posible.

De esta manera, el periodista deberá evitar las palabras rebuscadas y poco comunes, ya que cada frase y cada palabra aporta información; por lo tanto, la óptima selección y precisión que se haga de éstas, así como el uso de frases cortas que informen de manera breve todo lo concerniente al suceso, darán como respuesta una mejor comprensión y asimilación del lector con respecto a la información emitida.

Se puede decir que en el ejercicio periodístico, cualquiera que éste sea, el lenguaje fluido, ligero y común es el más accesible, además de que responde a las necesidades del medio y a las de un receptor heterogéneo ávido de información.

Así con todo lo anteriormente expuesto, se trata de demostrar que la crítica cinematográfica puede y debe considerarse un género periodístico de opinión, que encuentra un propicio canal de difusión a través de la prensa escrita, ya sea la sección de un periódico o la página de una alguna revista o suplemento.

2.2. Modelo teórico de la crítica de cine

2.2.1. La crítica realista

Al tener ya un concepto establecido de lo que se entiende por crítica, nos enfrentamos a la oposición de dos sistemas de análisis de la obra cinematográfica, expuestos por el teórico español Álvaro del Amo. Al delimitar la función específica de cada uno, se pretende enunciar los principios básicos que los rigen, para así establecer puntos de oposición, o de coincidencia e interrelacionarlos para de esa manera proponer un tercer sistema de análisis y de lectura de un filme.

La crítica realista, según Alvaro del Amo, parte de la premisa sobre el cine como fenómeno sociocultural. Este fundamento cobra validez al considerar al cine como un fenómeno que se nutre esencialmente de la realidad inmediata; ya en su momento así lo habían determinado los teóricos Marcel Martin y André Bazin: El cine o, mejor aún, la imagen como materia prima de éste, es una representación de la realidad, el significado e interpretación que adquiere ésta es, como bien se sabe, creado a través del montaje y la visión del realizador.

Annie Goldman lo expresa de la siguiente manera: " (...) el cineasta manipula seres y objetos que ve a su alrededor, por lo tanto se haya ligado a la realidad que le rodea"(14).

Ahora bien, si la realidad es, para Christian Doelker "una combinación compleja de (...) acontecimientos que a diario nos vemos obligados a enfrentar y diario se ocupan también de ella los medios de comunicación, los cuales acaban siendo elementos constitutivos de nuestra realidad" (15), entonces se puede decir, que si la realidad es todo aquello, seres y objetos que están próximos a nosotros y a los que cotidianamente nos enfrentamos, entonces el cine representa de alguna manera parte de ella.

Sin embargo, la realidad no está únicamente conformada por seres y objetos: es aún más complicada. Así también lo ha hecho patente Doelker "la realidad es una combinación tan compleja de contexturas y acontecimientos (...)"(16), y dado que es previamente seleccionada e interpretada el cine la refleja de manera muy particular.

Para comprender e interpretar esa composición de acontecimientos que emanan de la realidad y se expresan visualmente, es necesario tomar como referencia una corriente de análisis capaz de examinar con precisión y como entidades únicas e individuales a los elementos constitutivos de la realidad, plasmados a través del medio y así determinar la función que cumplen y tienen como parte del contexto social.

El análisis estructural concibe a la realidad como un todo integrado por la suma de sus partes o los elementos que lo conforman. Las partes constitutivas de la realidad se determinan con los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales.

Si bien Del Amo expresa que el cine es un fenómeno sociocultural, es porque esa realidad interpretada por el cine forma parte de un entorno social y cultural. Éste se encuentra inserto en una sociedad, entendida como el conjunto de personas o grupos que se interrelacionan e interactúan entre sí, para compartir valores, costumbres y creencias; es decir, una cultura en común; aquí incluimos los sucesos políticos y económicos que se originan por la interacción personas y grupos.

Es esta realidad sociocultural la que va a servir como testimonio de lo que acontece y se refleja en la pantalla, previamente seleccionada por el realizador. Lo anterior significa que sólo una parte o un fragmento del todo complejo de la realidad, es aprehendido para ser interpretado y traducido al lenguaje cinematográfico.

Del Amo considera a ese fragmento como el contexto de la realidad y por ende del filme; según él *" el contexto es la expresión del medio social en su totalidad "* (17).

Sin embargo, Goldman propone: *"en toda obra existe un significado que hay que encontrar (...) el verdadero sentido de la obra se halla en su estructura (...) esta estructura es un conjunto de elementos y de relaciones, dependientes unos de otros de modo necesario, y es entonces la estructura quien engendra el verdadero sentido"* (18). De esta manera, la propuesta consiste en separar de entre la variedad de elementos y de relaciones a primera vista semejantes, aquéllas que constituyen la estructura interna que permitan dar cuenta de la obra íntegra. Recordemos, pues,

que la crítica realista parte en principio de una idea básica: el cine no es un fenómeno aislado; surge en un contexto por medio del cual la sociedad se cristaliza en una sola idea.

Según Del Amo, un contexto suficientemente descriptivo que se plasmará a través de una situación, personajes y condiciones de vida representativas de un cierto dominio de la realidad, revelador de una época determinada.

La crítica realista se distingue por analizar los acontecimientos socioculturales que se hacen patentes en la obra cinematográfica; sin embargo, esta última es una estructura compleja, compuesta por una multiplicidad de elementos, que bien merecen ser seleccionados y diferenciados entre todo ese universo fílmico.

Así tenemos que pueden existir al interior de la obra elementos o acontecimientos sociales, culturales, políticos y económicos que determinarán el contexto del filme.

Si se considera a nivel de la estructura, como así lo asume Goldman, debe existir de igual manera, semejanza entre la realidad y la obra es decir, en el interior de la estructura total que se describe cinematográficamente debe evolucionar, surgir o reflejarse una estructura igual a la realidad circundante.

Sin embargo para Del Amo y para Annie Goldman, el contexto y la estructura representan un concepto sumamente amplio para interpretar y analizar la parte de la realidad cinematográfica. El contexto o la estructura de la realidad recreada a través de las imágenes deberá cristalizarse y

hacerse patente a través de un acontecimiento único, ya sea de tipo social, político, económico o cultural y del cual va a depender el contexto de la película.

Así surgen los condicionamientos como integrantes de la crítica realista y por ende del contexto. Según Del Amo, los condicionamientos *"nacen del esfuerzo por precisar la (...) genericidad del contexto (...) surgen como respuesta a cierta temática, así aparecen condicionamientos morales, políticos, ideológicos, sociales, religiosos, etc, que establecerán un cierto orden en el caos del contexto, así entendido"* (19).

Los condicionamientos o elementos integrantes del contexto se determinarán por medio de un suceso, ya sea éste político, económico, social o cultural que se refleje en la obra cinematográfica, y que es necesario distinguir porque éste forma la esencia total del contexto.

Goldman propone separar de entre la multitud de elementos y relaciones a primera vista semejantes, aquellas con cierto predominio político, religioso, moral, social u otro distinto, pero que en gran medida constituya la estructura de la obra íntegra.

La labor crítica en estos dos sentidos será dar cuenta de los condicionamientos que permitan comprender la estructura o el contexto de la película. De esta manera, la crítica realista quedaría entendida como el análisis razonado y selecto del o de los condicionamientos o elementos socioculturales constitutivos del contexto o de la estructura total proyectada en la obra cinematográfica.

El cine sí representa la realidad de un época histórica determinada, misma que es seleccionada e interpretada previamente por el realizador y que va a dar testimonio de algún suceso o acontecimiento sociocultural generado por la compleja cotidianidad.

Esta propuesta de análisis realista se caracterizará por determinar el fragmento de la realidad plasmado en la pantalla cinematográfica. La labor del crítico consistirá entonces en adentrarse en el o los sucesos, condicionamientos según Del Amo, que dejen en evidencia el contexto general en el cual se desarrolla el filme, así también precisará que el cine sí muestra un aspecto de la realidad, que, como acota Goldman, en gran medida representa la estructura de la sociedad. De esta manera, la interrelación de personas y grupos transmitiendo y compartiendo normas, valores, costumbres y creencias se verá plasmada en un acontecimiento específico que la crítica realista se encargará de comprobar.

2.2.2. La crítica idealista

En el apartado anterior se expuso la propuesta de análisis de la crítica realista, la cual se basa en la conceptualización del contexto sociocultural, el cual es capaz de determinar la realidad reflejada en un filme, o bien la relación del cine con el entorno social.

Si el fenómeno cinematográfico ejemplifica la realidad, es porque el director de cine cotidianamente se enfrenta a ella, la vive, la asimila y la interpreta. Esa forma de captar e interpretar la realidad y de transmitirla puede llegar a ser una expresión o manifestación artística ya

que es concebida y expresada como respuesta a un proceso de selección y orden de ideas y es dada a conocer con mucho artificio y plasma un fidedigno ejemplo de la realidad existente

Llegar a este objetivo exige del realizador el conocimiento y dominio de ciertas técnicas o recursos que proporcionen el sentido realista intrínseco al cine.

La crítica idealista propone pues el análisis de esos recursos que, por sus muy peculiares características, determinan la relación con lo real. Del Amo plantea el uso de un instrumento específico de análisis que determine cómo y cuáles elementos representarán el fragmento de realidad interpretado.

Ese instrumento según Del Amo, es la llamada "puesta en escena", y es *"la precisión y objetivación de la idea de estilo, es (...) la articulación del mismo en una serie de factores concretos o rasgos estilísticos"* (20).

Para Ramón Carmona por su parte, es la *"descripción de la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre"* (21), suficientes para crear un mundo que si bien no es real, sí es totalmente verosímil, apto para semejar y reflejar la realidad.

Cabe aclarar que en el primer capítulo ya se hizo referencia a la "puesta en escena" como pieza integrante de la concepción global del cine sólo que no se le designó de esta manera ya que los mismos componentes, según propia apreciación fueron considerados como recursos y técnicas en las cuales se tiene que sustentar el dominio de determinado arte.

Recuerdese que el arte del cine se hace evidente al manifestar la realidad, como respuesta a afectos, emociones y sentires del realizador, datos que van a desembocar en un peculiar y característico estilo de concebir e interpretar la vida. El significado deseado se transmitirá a través de ciertos recursos o elementos artísticos que darán cuenta de los rasgos estilísticos del creador, o bien de un mecanismo de aproximación a la realidad.

De esta manera la crítica idealista se centrará en el análisis y la caracterización de cada uno de los factores que integran, según Del Amo y Carmona la llamada puesta en escena. Ambos autores conciben como componentes de la puesta en escena a una diversidad de elementos que van a representar el más exacto reflejo de la realidad.

Carmona concibe en primera instancia a los elementos que forman parte del diseño total de la producción, como iluminación, escenarios y vestuario, también a los que propiamente se relacionan, según él, con el factor humano como actuación, reparto y dirección, al parecer hace una diferenciación entre factores materiales y humanos, que pasan a formar parte de la concepción global de la puesta en escena. Esto es de suma validez, pero convendría considerarlos como un todo integrado de recursos, previamente definidos y mostrar de esta manera las partes de esa totalidad dirigidas por el realizador y tener como único referente el factor humano y la concepción de estilo.

Así, la puesta en escena cumplirá con esa cualidad esencial, la de ser la visión de un estilo, definido por *"los rasgos peculiares del autor, a su mirada, a su manera de representar la inmediatez, y a su forma de captar la vida"* (22).

De esta manera, la crítica idealista se propone la tarea de revelar ese sentido estilístico o artístico de interpretar la realidad a través de los ingredientes de la puesta en escena: Escenografía, actuación, vestuario, iluminación, fotografía, dirección pasarán a conformar un todo integrado e interrelacionado entre sí, que brindará la composición total de la imagen.

De acuerdo con la línea teórica de Del Amo las críticas realista e idealista enfrentan el análisis del fenómeno cinematográfico de manera distinta: La primera plantea la necesidad de determinar la similitud de la obra cinematográfica con lo propiamente social; la segunda se avoca a revelar la existencia de recursos, que como respuesta a una forma singular de captar la vida reflejen lo real en el filme.

Ambos tipos de análisis pueden interrelacionarse y encarar al fenómeno cinematográfico. Esa tarea dejaría en evidencia los factores sociales y estilísticos que consolidan la noción de realidad contenida en el filme

NOTAS

- 1.- Dallal, Alberto; Periodismo y literatura, p. 25
- 2.- Guajardo, Horacio; Elementos de periodismo, p. 18
- 3.- Gomis, Lorenzo; Teoría del periodismo, p. 36
- 4.- Leñero, Vicente; Marín Carlos; Manual de periodismo, p. 18
- 5- Gomis; op. cit., p. 54
- 6.- Dallal; op. cit., p. 45
- 7.- Gomis; op. cit., p. 33
- 8.- Dallal; op. cit., p. 160
- 9.- Poulet, Georges; Los caminos actuales de la crítica, p 132
- 10.- Dallal; op. cit., p. 45
- 11.- Guajardo; op. cit.; p. 20
- 12.- Diccionario de información, comunicación y periodismo; p. 65
- 13.- Dovifat, Emil; Fundamentos teóricos y jurídicos, noticia y opinión, lenguaje y forma de expresión; p. 10
- 14.- Goldman, Annie; Cine y sociedad moderna; p. 26
- 15.- Doelker, Christian; La realidad manipulada; p. 10
- 16.- Ibídem
- 17.- Del Amo, Álvaro; Cine y crítica de cine; p. 40
- 18.- Goldman; op. cit.; p. 33
- 19.- Del Amo, op. cit.; p. 37
- 20.- Ibídem; p. 56
- 21.- Carmona Ramón; Cómo se comenta un texto fílmico; p. 127
- 22.- Del Amo; op. cit.; p. 58

*"La crítica contiene el arte
de sentir el placer de compartirlo"
Albert Thibaudet*

TERCER CAPÍTULO

ANTECEDENTES SOBRE LA CRÍTICA DE CINE EN MÉXICO

3.1. Reseñistas y cronistas en la época silente del cine mexicano

Desde la época silente del cine mexicano, el arte de las imágenes en movimiento, no sólo llamó la atención de los curiosos incrédulos, sino también despertó el interés y la expectativa de los periodistas por saber que traería consigo ese nuevo invento del progreso, el cinematógrafo.

Según testimonios del investigador Aurelio de los Reyes, la primera función destinada exclusivamente a la prensa mexicana se realizó el 14 de agosto de 1896 en el entresuelo de la Droguería Plateros, en el número 9 de la segunda calle del mismo nombre, hoy conocida como Madero. Desde ese momento la premura de los reporteros por dar a conocer el suceso no se hizo esperar, las crónicas, reseñas y reportajes, acerca del nuevo descubrimiento de la ciencia, como así se le llamó, se vertieron en las diversas páginas de los periódicos.

Las publicaciones de ese entonces coincidieron en sus comentarios acerca del cinematógrafo, todas o la gran mayoría daba a conocer las proezas y maravillas que realizaba un aparato, resultado del avance científico. Las crónicas de los periodistas empezaron a ejercer cierta influencia en los lectores, misma que se hizo patente al invitarlos a asistir a las exhibiciones que eran dignas de admirarse.

Una crónica de la época comentaba lo siguiente:

"Es necesario presenciar una exhibición para poder formarse una idea cabal del maravilloso efecto que produce (...)" (1).

Otra crónica periodística invitaba a sus lectores de la siguiente manera:

*"Os apresuréis a admirarlo cuanto antes, si no correis el riesgo de llegar atrasadas.
¡ Avanza tato y de prisa la ciencia en estas postrimeras de siglo ! Tuido" (2).*

Cabe hacer mención que algunos periodistas no sólo destacaron las cualidades del cinematógrafo como innovación de la ciencia, sino también se refirieron a las posibilidades de éste como instrumento que la podría hacer avanzar. El aparato que proyectaba imágenes sobre una pantalla suscitó el interés de un reportero, como posible auxiliar de la geografía, ya que a través de éste podían verse escenas en lo más remoto del planeta.

Esta primera etapa que se reflejó en el periodismo, tuvo una gran influencia de la prensa extranjera, según el investigador Ángel Miquel, las revistas y al parecer también los periódicos traducían y reelaboraban notas de publicaciones europeas o estadounidenses, que calificaban al cine como un prodigio de la técnica y como era de esperarse los periodistas que asistieron a las primeras proyecciones tuvieron problemas para conceptualizarlo, ya que no había referencia alguna del cinematógrafo como tal; por lo tanto, carecían de un vocabulario específico para referirlo.

Sin embargo, su surgimiento propició la creación de nuevas palabras o bien a las ya existentes se les dió un uso diferente. A las películas se les llamó "vistas", ir "a ver las vistas", a pesar de su redundancia, se volvió una frase común utilizada por los espectadores y, por consecuencia, también por los periodistas en sus notas.

Los siguientes son algunos extractos de testimonios periodísticos que se referían así al cinematógrafo:

"El Diario

Salón Rojo Cinema

Exhibición esta noche de magníficas vistas.

Le Moulin Blanc

En este elegante salón de exhibiciones podrán admirarse en la tarde y noche bonitas vistas fijas y de movimiento" (3).

Para estos momentos el ambiente periodístico estaba impregnado de una obvia sorpresa, encanto y fascinación por el cine y bajo esa tónica se perfilaron las crónicas o en su caso los reportajes que, en forma muy clara concebían al invento como una prueba más del progreso del siglo.

Uno de los primeros cronistas de que se tienen referencia y que demostró estar sumamente interesado y también apasionado por el cine, fue el escritor Luis G. Urbina quien, según Ángel Miquel, escribió con frecuencia una diversidad de textos sobre el cine desde 1886 hasta 1929. Él, al igual que otros periodistas, estaba muy asombrado por la cualidad del cinematógrafo para mostrar imágenes que transportarían al espectador ilusoriamente a recónditos lugares del mundo. Las siguientes líneas que se extrajeron de su primer escrito, una semana después de la primera proyección pública del cinematógrafo dan cuenta de sus apreciaciones:

"(...) Por de pronto no hay ojos sino para el cinematógrafo. Hablaré un instante de él, ya que es preciso. Desde luego tiene sobre sus rivales una buena ventaja: No es preciso ponerse en acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado, no hay necesidad de colocarse pupilas para ver el mundo de lo maravilloso (...) Allá dentro está China, allá está el templo de Buda, allá el Egipto con sus llanuras de tierra seca amarilla y su cielo ardiente, recortado en la lejanía por el abánico de una palmera (...).

La fantasta, la curiosa soñadora, cuando vuelve de su asombro le da las gracias a la ciencia (...)" (4).

Estos fragmentos del extenso escrito que Urbina publicó en El Universal, si bien manifiestan sus cualidades literarias debido a su formación como poeta, también concretan varias de las opiniones que en ese momento tenían los periodistas acerca del cine y que se convertirían en características de las crónicas y reseñas de aquel entonces.

Posteriormente, lo que más atrajo la atención específica de los reporteros fue la exacta reproducción que se hacía de la realidad y del movimiento, sorprendiéndolos con más ímpetu y dejarlos, como así lo comenta De los Reyes, "boquiabiertos" al presenciar cualquier exhibición cinematográfica y a lo cual agregaban:

"Reproduce la vida real con una exactitud que causa pavor (...)".

Las imágenes " (...) se proyectan en una pantalla alcanzando el tamaño natural y realizando todos los movimientos (...) de la vida con una perfección sorprendente" (5).

Estos periodistas se distinguieron principalmente por caracterizar y enaltecer las virtudes de los documentales que retrataban y reproducían fielmente la vida porfiriana. Sus juicios y opiniones se sustentaban en que el cinematógrafo les permitía ver la vida de la ciudad y del campo, las actividades que cotidianamente realizaban las personas, así como las costumbres típicas del país.

Así, se puede decir que las imágenes y en específico el cinematógrafo empezó a gustar más por su realismo y naturalidad y en esta línea de apreciación también destacaron los escritos de Luis G. Urbina, quien al respecto escribió:

"Se encuentra uno frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin pose, sin fingimiento, sin artificios" (6).

Para entonces, los periodistas concebían, ya pasada la euforia del primer momento, que la finalidad del aparato era proyectar los acontecimientos y el transcurso de la vida, es decir la realidad inmediata y según Aurelio de los Reyes, varios periodistas utilizaron el término "cinematógrafo" para sus columnas en las que tendían a describir la vida cotidiana de la ciudad observada a través de la pantalla, y durante estos primeros años dicha palabra se asociaría con escenas de la realidad.

Con el paso del tiempo se tuvo otra visión: las imágenes captadas por el cinematógrafo, podían servir como buen reforzador en el proceso de aprendizaje y ser un testimonio fidedigno de la historia de nuestro país, de tal forma que el cine podría utilizarse con fines meramente didácticos y aplicarse al aprendizaje de la historia ya que :

" (...) podía reconstruir la verdad histórica. Su uso obedecía a la búsqueda de un método objetivo directo que fijase vivamente en la imaginación los hechos pasados y despertase el amor a la patria" (7).

Uno de los primeros en escribir sobre cine bajo esta perspectiva, fue el poeta Amado Nervo quien junto con el escritor José Juan Tablada, se caracterizaron por concebir al cine como testimonio histórico.

En opinión de Manuel González Casanova, estos intelectuales del país *"supieron ver en él desde las primeras exhibiciones un valioso registro del acontecer. No sin cierto necrofilico romanticismo señalaron su valor para conservar y difundir las imágenes del pasado, considerándolo un fiel resguardo de la realidad"* (8).

Porque Neruo escribió:

"Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro, no más libros(...); el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas. nuestros nietos verán a nuestros generales (...) a los intelectuales, a nuestros mártires(...)" (9).

Y por su parte, José Juan Tablada se refirió al cinematógrafo con las siguientes palabras:

"Ensueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres de los atúlides, tendría un cinematógrafo, y a sus horas, cuando quisiera viajar por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo (...)" (10).

Era indudable que ambos como poetas encontraron en el cine sólo un pretexto para expresar sus más íntimos sentires y sus textos acabaron por ser un claro ejemplo de bella poesía, y si bien tenían una concepción diferente de la historia los dos coincidían en señalar que el cinematógrafo era el medio idóneo para enseñarla.

Aunque también es importante destacar que Tablada sí logró percibir que una de las funciones principales del cinematógrafo era reflejar la realidad, porque en otro fragmento de su texto, mencionó:

"Las escenas de la vida real pasan por nuestro ojos unificadas por una intensa animación, los rostros de los hombres gesticulan con los enérgicos movimientos varoniles, los rostros femeninos se mueven aún con las más débiles expresiones de la gracia de la mujer (...)" (11).

Según comentarios de Miquel, no era de extrañar que con un espíritu tan universal como el que poseía Tablada se convirtiera en poco tiempo, en un aficionado al cine y lo asimilara e interpretara con sus muy particulares formas de expresión, que al igual que la de Luis G. Urbina y Amado

Nervo estaba influenciada por el romanticismo que los inspiraba e identificaba como poetas de la Revista Azul.

Tablada se distinguió *"Por ser uno de los cronistas o periodistas que presencié y reseñé la evolución completa del arte fílmico"*(12), en su trayectoria se encuentran artículos y crónicas que escribió desde sus inicios en El Imparcial, El Mundo Ilustrado, Revistas de Revistas, Excelsior y El Universal.

De Amado Nervo si bien no se tiene una referencia exacta de su desarrollo como cronista cinematográfico, podría deducirse que quizá lo hizo esporádicamente debido a que su desenvolvimiento como poeta, cuentista, novelista, crítico de arte, dramaturgo y conferenciante lo obligaban a dedicarse también a otros menesteres literarios.

Ahora bien, la concepción del cine como reflejo de la realidad fue evolucionando, con el tiempo también llegó a cumplir y satisfacer necesidades sociales, tan importantes como la de brindar entretenimiento al público surgiendo un nuevo concepto en torno a él. El cine entendido como espectáculo se caracterizó por ser la diversión popular del momento, ya que a él tenían acceso todos los estratos sociales de la población.

Este hecho trajo como consecuencia no sólo el desagrado y la antipatía de los intelectuales de México, sino también de la prensa y esta última, según referencia de Aurelio de los Reyes no advirtió la diferencia de las ambas tendencias en las cuales se estaba diversificando el cine. Por un lado era el medio idóneo capaz de informar lo que acontecía en la realidad, y por otro era el

mecanismo mediante el cual la gente se olvidaba de sus problemas y se divertía, y entre estos dos polos oscilaron los escritos y crónicas de los periodistas.

Sin embargo la temática repetitiva de las cintas que reproducían una y otra vez las escenas cotidianas empezó a aburrir a la gente, por lo cual era necesario buscar otros recursos que fueran de su agrado, la magia y los trucajes representativos de las cintas de Georges Méliés se empezaron a apreciar en las pantallas cinematográficas del país, al existir más variedad en los programas, el gusto del público se intensificó y por ende el número de salas cinematográficas en el país.

Cabe mencionar que los espectadores se familiarizaron rápidamente con las películas de Méliés, las cuales ya contaban con una narración más elaborada y de más larga duración, es decir era ya una historia con un principio y un final, pues las primeras cintas eran sólo breves documentales o escenas animadas que no tenían un argumento o bien eran documentales que dejaban en evidencia las actividades presidenciales del entonces mandatario Porfirio Díaz

Para 1899 existían en la ciudad de México 22 locales para un público que como era de esperarse atestaba las salas cinematográficas para gozar principalmente del espectáculo cinematográfico. En estos momentos, existía ya un público interesado e impaciente por ver películas por lo cual surgió una reñida competencia entre los empresarios, dueños de los establecimientos que para ganar más audiencia e incrementar sus ganancias se valieron de toda clase de tretas y artificios para atraer a la gente, así empezaron a aparecer en una rudimentaria cartelera los llamados anuncios, que se caracterizaron por recomendar ampliamente la película en cuestión.

Estos anuncios hacían un uso indistinto e ilimitado de adjetivos como "muy divertida", "comica", "bonito estreno", que en específico no lograban dar indicios de nada, pero sí dieron la pauta para que públicamente el cine fuera considerado un espectáculo.

La incipiente crónica de cine entendida como espectáculo también contó con la participación de Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo, entre otros menos conocidos y que no gozaban de tanto prestigio, y si bien en su momento fue escrita por estas mismas plumas dejando en evidencia su emotivo espíritu romántico, ahora también se caracterizaba por poseer esa indiscutible peculiaridad. Tablada lo reseñó de la siguiente manera y el encabezado de su crónica da perfecta cuenta de lo conmocionado que estaba el país, y por supuesto también él con el nuevo espectáculo.

"MÉXICO SUGESTIONADO:

¡ EL ESPECTACULO DE MODA!

(...) todo mundo se va al cinematógrafo y a ese espectáculo convergen los espíritus todos (...) de las 6 p.m. en adelante no le preguntéis a nadie a donde va, todo el mundo va allí ... ¡ Al cinematógrafo !

Un sortilegio imperioso, una fascinación incontrastable y fatal tiene suspendidos en éxtasis a todos los espectadores (...)" (13).

Lo que bien se infiere de los cronistas referidos líneas anteriores, es que lograban transmitir y hacer partícipes a sus lectores del entusiasmo ante una exhibición cinematográfica; sin embargo dejaban de lado elementos de la cinta que debían ser considerados. Hacían uso de metáforas y adjetivos como respuesta a una expresión meramente poética. Sus textos pueden resultar más literarios que periodísticos.

Otros cronistas, aunque intentaban dar una descripción más aproximada del cine, nunca lo conseguían, ya que frecuentemente usaban términos propios de la crítica de teatro o de las artes

plásticas, su incapacidad para poder describir el ahora espectáculo, los llevó a considerar al cine como heredero de principios teatrales y también pictóricos, palabras como "revista", "tanda", "cuadro" se aplicaban para relatar algunas de las situaciones presentadas en las cintas.

El hecho de que algunos cronistas hallaran cierta similitud entre el cinematógrafo y el teatro parecía fundarse en que este último había sido por tradición el único espectáculo, y al igual que el cine tenía lugar en un recinto grande. Su apreciación llegó a ser aún más confusa cuando en dos de las salas cinematográficas se combinaron ambos espectáculos.

Sin embargo para ese momento se puede reconocer la labor de Carlos González Peña que bajo el seudónimo de Arkel, se inició desde muy joven en el oficio periodístico como colaborador y después como articulista y editorialista de El Universal. Aunque eventualmente escribió sobre cine, sí supo apreciar las cualidades que lo distinguían y lo aventajaban en relación al espectáculo teatral, el esfuerzo o quizás el simple interés y conocimiento de este periodista por empezar a destacar algunos elementos fílmicos y que pudieran reclamar interés se hicieron evidentes en los siguientes párrafos:

"(...) En muchos casos sustituye al teatro con ventaja, pues más que a malos cómicos parlantes vale la pena de ver grandes artistas mudos; y mayor agrado que la de mediocres decoraciones pintarrajeadas en papel o trapo nos causa la contemplación de escenarios vivos o de la naturaleza reproducidos por la fotografía" (14).

Sin embargo, y según testimonio del investigador Miquel, la mayoría de los cronistas seguía firmemente convencida de que el cine guardaba estrecha relación con la pintura y con el teatro; para ellos todavía no era una manifestación artística independiente.

Así se puede decir que esta primera etapa de la cinematografía nacional, de 1896 a 1915 aproximadamente, estuvo marcada por las diversas concepciones que surgieron en la prensa refiriéndose al cine; primero como descubrimiento científico, luego, en respuesta a una percepción no tan obvia y superficial, como reflejo de la realidad inmediata; después como testimonio histórico y como espectáculo, ya que satisfacía la necesidad social de diversión y entretenimiento.

Si bien es cierto distinguidos miembros de los círculos intelectuales del país, entre ellos Luis G. Urbina, Amado Nervo y José Juan Tablada, dedicaron extensas y nutridas páginas al cinematógrafo, porque se sintieron sumamente atraídos y conmovidos por éste, su extracción propiamente literaria no les permitió referirse al cine bajo los parámetros que exigía este nuevo arte.

En el terreno de la cinematografía, esta primera etapa encontró su razón de existir en las vistas de los hermanos Lumiere y en las del francés Méliés, aunque en el país se hicieron algunos experimentos de películas nunca llegaron a concretarse.

El final de la Revolución Mexicana marcaría una segunda etapa para el cine nacional, de 1916 a 1929, en estos años se desarrollaría un nuevo concepto y por lo tanto una manera diferente de referirse a él en la prensa.

La industria cinematográfica comenzó a gestarse. Así surgieron las primeras películas mexicanas de argumento, pero por desgracia inspiradas en modelos extranjeros, ya que la ambición del país era competir con industrias más prósperas como la italiana.

La luz, trófico de la vida moderna (1917, Dirección artística de J. Jamet. Argumento inspirado en la cinta italiana El fuego de Piero Fosco). Se caracterizó por ser la primera película de la nueva producción nacional, pero en opinión de la prensa fue un fiel y absoluto plagio de una cinta italiana.

Una nota del periódico titulada "La primera cinta mexicana" se refería a ésta de la siguiente manera:

"(...) absurdo plagio de El juego de Piero Fosco realizado con poco talento (...) lo que desventajosamente para la novel Emma Padilla que impulsa al espectador a establecer involuntarias comparaciones.

Ese parecido entre Emma Padilla y Pina Menchelli es completamente ficticio y si acaso existe estriba en la constante obsesión de Emma de imitar a Pina en sus actitudes, gestos y ademanes" (15).

Por su parte, González Peña, quien desde su anterior crónica, dejó conocer algunas reflexiones muy atinadas para su tiempo, al referirse al suceso cinematográfico, volvió a escribir, ahora sobre las cinco primeras películas de ficción: La luz, trófico de la vida moderna; El amor que triunfa; Triste Crepúsculo; En defensa propia y Alma de Sacrificio.

"Después de La luz, El amor que triunfa, Triste crepúsculo, En defensa propia, Alma de sacrificio ... Total: ¡ cinco películas mexicanas !

No entraré en pormenores respecto al valor artístico de tales trabajos. Que en ellos se han revelado aptitudes - y aptitudes muy dignas de encomio- nadie lo pone en tela de juicio. Claro que en algunas de dichas películas se advierten vacilaciones y hasta tropiezos, cuando no afán decidido

de imitación, sobre todo en La luz. Pero, si hemos de ser francos, en las tres ciudades en último lugar, percibimos tal discreción, a veces tan singulares chispazos de talento, tal brío en los personajes que toman parte, (...) elegancia en los interiores, buena elección de escenarios al aire libre, precocidad encantadora en los alumnos de la clase del Conservatorio, pasión sincerísima en Emilia del Castillo, buena inteligencia de lo plástico en Mimí Derba (...) (16).

Así, por primera vez alguien no proveniente del ámbito literario rescataba elementos que, como la actuación y los escenarios, entre otros, exigían ser parte vital del comentario cinematográfico. En *Revista de Revistas*, otro periodista anónimo dejó en evidencia la opinión de la prensa con respecto a la imitación y repetición de películas europeas que en nada respondían a la realidad mexicana. La reflexión y el cuestionamiento se hicieron notorios en su comentario.

"Cómo era posible que los protagonistas ostentaran títulos de condes o duques en nuestra campaña ciudadana, donde apenas los blasones de un marqués de San Francisco, florecen modestamente en las ruinas del virreynato" (sic) (17).

Esta nota y las de González entre otras, se caracterizaron por ser descripciones menos literarias, los periodistas ya no se perdían tanto en divagaciones anecdóticas y poéticas; se puede decir que el cine era abordado de una manera completamente distinta, como así lo exigía, en este sentido la crítica empezaba a sembrar una buena simiente.

En el contexto de la producción cinematográfica, la corriente nacionalista surgida e inspirada por la Revolución proporcionó cierta homogeneidad a la temática de las películas, para que a través de éstas se tuviera una mejor imagen del país en el extranjero, los argumentos encontrarían su razón de ser en los paisajes, las costumbres, las leyendas y en algunas obras de la literatura nacional, que darían testimonio de las formas expresivas de nuestra cultura.

La primera película "notamente mexicana" por su temática, su ambiente y manufactura fue Triste Crepúsculo (1917). Así se refirió sobre ella José María Sánchez García, quien bajo el seudónimo de Claridónax fue otro periodista entusiasta de la pantalla y quien desde muy joven escribió crónica cinematográfica en la revista Mefistófeles.

La siguiente es su crónica al filme Triste Crepúsculo:

"Los escenarios y la indumentaria eran "genuinamente mexicanos", hubo quien alabara las escenas de una plegaria a la Virgen de Guadalupe, de la manera de colocar una silla de montar en un rincón de un cuarto y de un indio con una carta a la novia del ranchero, escenas en las que "todo nos habla de nuestra patria" (18).

Cabe mencionar que si bien la producción cinematográfica se esforzaba por patentizar la corriente nacionalista exigida por el país al mostrar escenarios naturales del campo y de la ciudad, la mayoría de las veces reflejaban situaciones inspiradas en las películas italianas, las de mayor prestigio y que más gustaban al público en estos momentos.

Películas como La luz tróptica de la vida moderna, La muerte civil (1917, dirección artística de Domingo Mezzi y argumento basado en la obra del italiano Paolo Giacometti); Triste crepúsculo y Alma de sacrificio, entre otras ya referidas serían una muestra de las películas de argumento producidas en este entonces por la industria cinematográfica nacional.

En el ámbito periodístico El Universal se caracterizó por ser un medio preocupado por publicar todos los sucesos de su tiempo y el cinematográfico no fue la excepción. Su interés por dedicarle espacio y reconocimiento al arte del cine se hizo palpable a través de una nota publicada en 1917:

"En vista del auge cada vez creciente que está alcanzando en México el arte cinematográfico, aún sobre otros espectáculos a causa de su gran significación cultural en las ciencias, artes, industrias, etc. Este periódico ha acordado nombrar un cronista especial para las exhibiciones de

películas cinematográficas, a fin de que el público pueda estar al corriente de cuanto se refiere a las interesantes representaciones gráficas que aparecen diariamente en las pantallas destinadas a tal objeto" (19).

La persona más indicada para juzgar y elogiar con interés y pasión, pero también con honestidad al cine fue el joven dramaturgo Rafael Pérez Taylor, quien con el pseudónimo de Hipólito Seijas, escribió el primer artículo de una serie, que con altas y bajas publicó hasta mediados de 1919 en la columna sobre cine "Por las pantallas" de El Universal. Los siguientes son algunos extractos de su reseña a la película La muerte civil :

"Excepto los magníficos panoramas de Veracruz, donde una puesta de sol pone asombro en las pupilas de los espectadores, y las olas que golpean furiosamente el malecón presentan un cuadro lleno de contrastes y de luz. Todos los operadores que comienzan suelen obtener exteriores luminosos, y Tinoco, que tiene un gusto especial por los claro oscuros, logró momentos felices de gran visualidad" (19).

A pesar de que Hipólito Seijas tenía una activa participación en el teatro como dramaturgo también demostró tener interés por el naciente lenguaje, destacando un elemento que como la fotografía exigía ser mencionada, así los esfuerzos de periodistas como Carlos González Peña, José María Sánchez García y Rafael Pérez Taylor por tratar de referirse al cine de una manera distinta se hizo evidente, porque la expresión cinematográfica, considerada anteriormente como espectáculo contaba ahora con rasgos estilísticos mejor definidos, la fotografía, la actuación o la escenografía como integrantes de las imágenes era comentada por los cronistas en sus notas.

Sin embargo, para Hipólito Seijas la técnica cinematográfica todavía no había sido desarrollada profesional y artísticamente, por ello la crítica tampoco había encontrado su razón de existir, porque según el periodista:

"Los primeros pasos del cine habían sido vapuleados por algunos colegas y la verdad no me lo explico. Para los que dedicamos la vida al arte de escribir, el cine es una nueva orientación y un nuevo porvenir. Si para el teatro hay dificultades, para el cine hay facilidades. El idioma es secundario y solo la idea desarrollada bajo los auspicios de la técnica cinematográfica dará excelentes resultados pronto y beneficiosos (...)" (20).

Con la anterior afirmación se podría comentar que si bien todavía no había una opinión crítica acerca del cine, era porque éste no lograba consolidarse artísticamente, luego entonces la evolución y el perfeccionamiento del lenguaje fílmico darían las bases para la instauración de la crítica cinematográfica.

Si bien esta segunda etapa de la cinematografía nacional marcó el surgimiento de una industria que producía sus propias películas para prestigiar al país, también es cierto que tuvo serias dificultades y limitaciones para imponerse como tal debido a que la realización todavía era precaria. El cine italiano, el manufacturado en aquel país y al que se tanto se imitó en las cintas nacionales empezó a perder popularidad frente al cine estadounidense, que para 1918 se hacía presente en las pantallas del país.

Para estos momentos, el cine, y muy en particular las cintas estadounidenses, contaron con la participación y el apoyo de otro entusiasta del "arte fílmico" Carlos Noriega Hope o mejor conocido como Silvestre Bonnard, pseudónimo con el que firmaría sus notas cinematográficas.

Silvestre Bonnard reemplazaría a Hipólito Seijas, en la columna "Por las pantallas" de El Universal y después, en 1919, ampliaría la sección de cine creando, según testimonios de Miquel, la popular "Página del Cinema" la cual dio vida a sus colaboraciones sobre el cine nacional y extranjero.

También periódicos como Excelsior y El Heraldo de México recibirían en sus páginas a otros periodistas interesados en escribir sobre cine, destacando el nicaraguense Francisco Zamora y el mexicano Rafael Bermúdez Zatarafn. El primero conocido como Zeta a través de sus reseñas, escribiría con frecuencia en la columna sobre cine de Excelsior llamada "Escenarios y pantallas"; y Zatarafn bajo distintos seudónimos, David Walk, Fradique Mendez y Conde de Mérida se referiría al cine en publicaciones como El Heraldo de México, El Universal Ilustrado, entre otras más

Para ese entonces el contexto cinematográfico del país no escapó de la influencia del cine estadounidense, el cual estaba afianzando mercados, debido a la calidad de sus producciones y a la riqueza de acción de sus escenas, cualidades que el público mexicano supo distinguir en comparación con las cintas nacionales que carecían de recursos para ser de su agrado.

Esta situación trajo como consecuencia que Silvestre Bonard, Zeta y Fradique Mendez centraran su atención en las cintas estadounidenses que como era lógico dominaban el panorama cinematográfico. La labor de estas plumas es de suma importancia y merece ser reconocida también, porque en sus escritos destacaban el desempeño de los intérpretes en escena; se referían a los aspectos técnicos de las cintas identificando sus defectos, pero también las cualidades, así también establecían comparaciones entre películas y en ocasiones seguían la trayectoria de los directores y actores.

No pasó mucho tiempo para que Silvestre Bonard pudiera referirse a una cinta de manufactura nacional. El automóvil gris, filme dirigido por Enrique Rosas en 1919, se caracterizaría por ser *"la película que sintetizaría la experiencia cinematográfica habida en México desde la llegada del*

cine" (21), también es importante mencionar que esta cinta incorporaría elementos o recursos técnicos del predominante cine norteamericano, como relato múltiple, close ups, travellings, mirilla, y la integración total de la cinta en doce episodios agrupados en tres jornadas, conforme a los serials estadounidenses que tanto gustaban al público mexicano de estos años, por lo cual no fue de extrañar que El automóvil gris se consolidará como una de las mejores películas del cine silente en 1919.

Los siguientes son algunos fragmentos de la reseña publicada por Silvestre Bonnard en la columna "Por la pantalla" de El Universal :

"(...) siguiendo las frases de cajón necesito decir que la película tiene una espléndida fotografía. En realidad, esta afirmación no debe tomarse como un elogio, pues sería tanto como suponer, bochornosamente, que en México aún se producen, en las postrimeras del año, películas de buena y mala fotografía, el eficiente manejo de la cámara es ahora una necesidad natural y sencilla en el cinematógrafo (...)

Los intérpretes merecen, en cambio, más detenida atención (...) Canals Homs dió a su papel un tinte de distinción, de elegancia, de galantería y de finos modales que me temo no sean apegados a la verdad histórica.

Merece citarse, además, el señor Cantalaiba en el papel de Rubio Navarrete. Indudablemente la mejor escena de la obra, aquella que palpita y refleja la realidad de la vida, es el momento en que Rubio Navarrete es alcanzado por una bala cayendo al suelo moribundo.

Aquí el señor Cantalaiba se reveló un gran actor cinematográfico (...). La película es un esfuerzo indudable en la cinematografía nacional y con todos sus defectos y todas sus bellezas atraerá público y gustará mucho por la misma fuerza de la trama (...)" (22).

Para este entonces y en opinión de Ángel Miquel, los cronistas se habían convertido, en buena medida gracias a la información obtenida a través de las revistas de cine extranjeras, o bien a sus estancia en el país en donde el lenguaje cinematográfico evolucionaba a pasos agigantados, en

especialistas que ya podían comentar con más información y conocimiento las películas que se exhibían en las salas de la capital, también se puede argumentar que las convincentes opiniones de Carlos Noriega Hope se debieron a que también incursionó en la dirección y en el argumentismo cinematográfico, pues en 1921 dirigió su primera película, La gran noticia y también fue argumentista de las películas Viaje redondo (Dir. José Manuel Ramos, 1919); Santa (Dir. Antonio Moreno, 1931); y en compañía de Fernando de Fuentes realizaría el de la cinta La Llorona (Dir. Ramón Peón, 1933); entre otras más.

Por su parte Hipólito Seijas, otro reconocido exponente del oficio, se refirió así sobre la película La gran noticia, en especial y de muy buen agrado sobre su director.

"(...) desde luego podemos decir que Carlos Noriega Hope ha demostrado sus conocimientos, tanto en lo que respecta a la crítica de películas, como también en la práctica, puesto que su viaje a los Angeles habría de producirle un resultado altísimo (...).

Recuerdo a este respecto las impresiones que me relató una noche el flamante director mexicano, con respecto a la impresión que le causó ver y oír cómo se tomaba una escena de cierta película dramática (...) El director hacia acopio de paciencia y de persuasión, pegado a la cámara la hablaba al actuante, le inflaba sobre el momento psicológico, lo sugestionaba, empleando palabras tan convincentes y conmovedoras que hacía verificar una verdadera conmoción en el ánimo del actor (...)" (23).

Así se puede decir que las impresiones de Carlos Noriega Hope hechas saber a Rafael Bermúdez Zatarafn, confirman que su experiencia de manera directa en la filmación de una película y el contacto que tuvo con el director, los actores y los escenarios, sí le dieron elementos suficientes y necesarios para referirse y analizar una película con más fundamento cinematográfico. Ahora bien, en otro fragmento del mismo escrito, el periodista da su opinión acerca de los defectos, pero también de las cualidades de la cinta en mención:

"(...) en la cuestión netamente técnica del film, hallamos solamente un detalle en el que la crítica puede hincar su garra, y es aquél que se refiere a la exposición de los personajes, pero en realidad ello no es un defecto palpable y menos para el público, puesto que dicha exposición está llena de humor, de gracia característica, lo cual hace ameno el film desde que comienza hasta que entra en materia, para continuar brillantemente hasta el final. Hallamos en la labor de Beckway aplicaciones muy hábiles de sus conocimientos fotográficos, emplazamientos sabios, perspectivas luminosas, principalmente en lo que se refiere a las escenas desarrolladas en Chapala, en donde la acción toma más brillante incremento, y en donde muestra sus habilidades dramáticas nuestro viejo conocido de alas abiertas, el famoso Canillas" (24).

Con las valoraciones de Silvestre Bonard e Hipólito Seijas sobre las cintas El automóvil gris y La gran noticia, la expresión cinematográfica encontraba a través de sus escritos uno de los medios idóneos para darse a conocer. En éstos empezaba a ser evidente la inconformidad, o la aceptación de un crítico que previamente razona, discierne y analiza elementos de la cinta, como la dirección, el argumento, la fotografía, la actuación, etcétera. El cine era considerado para estos momentos como un medio que si bien provocaba emociones, ahora lo hacía valiéndose de recursos propios y específicos que exigían atención.

Como bien lo había pronosticado Hipólito Seijas *"(...) sólo la idea desarrollada bajo los auspicios de la técnica cinematográfica dará excelentes resultados pronto y benéficos ..."* (25).

Sin lugar a dudas, los resultados eran favorecedores. La evolución de las reseñas o crónicas de los pioneros, en ese entonces aún inexpertos para referirse al cine, fue sorprendente. Una mirada páginas atrás lo comprueba.

Periodistas como Carlos Noriega Hope, Rafael Bermúdez Zatarafn, Rafael Pérez Taylor, José María Sánchez García entre otros, dejaban quizá sin proponérselo una forma de hacer crítica, que unos se encargaban de imitar y otros más brillantes y comprometidos tratarían de enriquecer.

Aquellos darían la pauta para que en una nueva y ascendente etapa de la cinematografía nacional, otra generación de críticos expertos y comprometidos se ocuparan de hacer de la crítica cinematográfica una profesión.

NOTAS

- 1.- De los Reyes, Aurelio; Los orígenes del cine en México, p. 56
- 2.- Ibídem; p. 41
3. Almoína Fidalgo, Helena; Notas para la historia del cine en México. Tomo I, pp. 45-48
- 4.- Miquel, Angel; Los exaltados, pp. 32-37
- 5.- De los Reyes, op. cit., p. 149
- 6.- De los Reyes; Cine y sociedad en México 1899-1930, p. 23
- 7.- Ibídem, p. 196
- 8.- González Casanova, Manuel; Las vistas, una época del cine en México, p. 18
- 9.- De los Reyes; op. cit., p. 110
- 10.- Idem; p. 112
- 11.- Idem
- 12.- Miquel; op. cit., p. 43
- 13.- Ibídem; p. 46
- 14.- Idem; p. 64
- 15.- De los Reyes; op. cit., p. 204
- 16.- Miquel; op. cit., pp. 65-66
- 17.- De los Reyes; op. cit., p. 207
- 18.- Ibídem; p. 219
- 19.- González, Casanova; op. cit., p. 46
- 19.- De los Reyes; Medio siglo de cine mexicano, pp. 72-73
- 20.- González; op. cit.; p. 48
- 21.- De los Reyes; Cine y sociedad en México 1899-1930, p. 209
- 22.- Almoína, Fidalgo; op. cit.; tomo II, p. 103

23 - Miquel; op. cit., p. 149

24.- Idem; p. 150

25 - González Casanova; op. cit., p. 48

*"(...) Ante nuestros ojos no sólo nació un nuevo arte,
sino también un hombre dotado de nueva sensibilidad,
de un nuevo talento, de una nueva cultura"*
Bela Balázs
El film

CUARTO CAPÍTULO

Caracterización y análisis del trabajo periodístico
de tres exponentes de la crítica en México
(1930-1950)

4.1 Breve semblanza biográfica de Cube Bonifant (u) Luz Alba

Cuatro años después de haber dado inicio el siglo veinte, nació en El Rosarito, pequeña ciudad del estado de Sinaloa, la escritora, crítico y periodista Antonia Bonifant López mejor conocida como Cube Bonifant.

Cube sería el apodo que desde muy pequeña se le dió en el seno familiar debido a la incapacidad de su hermana Isaura de pronunciar correctamente la frase "Que hubo" cuando se dirigía a ella. "Cube" en lugar de "Que hubo" sería la curiosa expresión que Antonia se adjudicaría como nombre propio y con la cual sería reconocida en el ambiente periodístico.

Cube como así le gustó que le llamaran, fue la hija menor de las tres que tuvo el matrimonio formado por Rita López y Francisco Bonifant, un ingeniero de minas de origen francés. Los primeros años de su infancia transcurrieron en su ciudad natal, posteriormente y debido al trabajo que desempeñaba su padre, la familia se trasladó a Guadalajara en donde Cube realizaría sus estudios. Aunque no tuvo oportunidad de cursar una carrera profesional demostró a muy temprana edad ser inteligente, culta y con una habilidad sorprendente para escribir poesía, en especial poemas románticos.

Tiempo después y sin contar con un soporte económico, pues su padre había muerto, partió junto con su madre y hermanas hacia la ciudad de México en donde establecieron vínculos con un grupo revolucionario del estado de Sonora. Esta relación influyó para que Cube se empezara a desarrollar en un ambiente político, bohemio y cultural, lleno de periodistas y escritores; quizá el que despertó en ella la inquietud para ejercer el periodismo profesionalmente.

Para 1921 y teniendo tan solo 17 años de edad es invitada por el periodista Carlos Noriega Hope a representar el papel principal de su película La gran noticia; diez años más tarde la pantalla cinematográfica volvería a contar con su presencia en la película Santa, (del director español Antonio Moreno) sólo que en esta ocasión únicamente como extra, porque según un comentario dado a conocer por Cube en una entrevista, la experiencia de tener que levantarse muy temprano, de soportar las largas sesiones de una filmación, de fingir unas cuantas escenas estudiadas y de tener que cumplir de muy mal humor las órdenes del director le confirmarían su poco interés y aptitudes para incursionar en esta faceta artística; por lo cual centraría toda su atención en lo que realmente si tenía talento para hacer: Escribir.

Cube Bonifant empezó su carrera periodística escribiendo algunos poemas románticos, artículos y crónicas en Revistas de Revistas y en El Universal Ilustrado, en ésta y en donde ya tenía a su

cargo la sección femenina de la revista fue convencida por el director de la misma, Carlos Noriega Hope, de hacer crítica de cine.

A partir de 1927 Cube escribiría bajo el pseudónimo de Luz Alba la columna sobre cine "El cine visto por una mujer", que en 1928 cambió a "Opiniones de una Cineasta de Buena Fe" y más adelante cuando las películas eran sonoras a "Visto y Oído en la semana".

En 1928 también trabajaría para Magazine Fílmico del periódico Rotográfico. En este suplemento realizaría entrevistas por telepatía a las estrellas de Hollywood, utilizando para ello el sobrenombre de Aurea Stella.

Importante es decir que su labor como crítico proliferó y rindió sus mejores frutos en la revista Ilustrado, en donde continuaría a cargo de la sección sobre cine en toda la década de los treinta, que para 1933 se llamaría "Por el mundo de las sombras que hablan", dos años después "Crítica cinematográfica de los últimos estrenos" y en 1937 "Panorama Fílmico de la Semana", encabezado que conservaría hasta junio de 1940, cuando dejó de publicarse la revista.

En este extenso periodo, Cube combinaría su labor como crítico de cine con otras disciplinas periodísticas. Destacó en este sentido su columna de entrevistas al género femenino llamada "Entrevistas Fulgurantes", la de "Cuentos breves" y "Tiro al Blanco", esta última sobre diversos temas de interés social y cultural; así también fue relevante su participación en la redacción de algunos números de la revista (de agosto a noviembre de 1934) formando equipo con el mismo Carlos Noriega Hope y con los periodistas Oscar Leblanc y Porfirio Hernández; por esta labor llegaría a formar parte del Sindicato Nacional de Redactores de la Prensa y después publicaría su libro La Aristocracia de la Postrevolución.

De entre estas actividades la que tuvo más prestancia y permanencia en el Ilustrado fue su labor como crítico, en la sección cinematográfica de la revista Cube escribió ininterrumpidamente y semana a semana durante trece años la crítica de las películas nacionales y extranjeras, las que se

exhibían en las salas de la capital. En este tiempo se dio a conocer, por su peculiar estilo para escribir como una periodista serena, pero a la vez irónica, con una certeza para hacer un comentario justo, mordaz e hiriente, características que formaban parte de su férrea personalidad y actitud ante la cualquier situación que le ofrecía la vida y el cine en este sentido no fue la excepción.

Tampoco fue extraño que Cube Bonifant, quien murió el 16 de agosto de 1993, a sus 89 años, se casara con el también crítico Francisco Zamora y compartiera con él por largo tiempo ese espíritu irónico y el gusto por el cine.

De su trabajo en la revista Ilustrado se publican a continuación las críticas que realizó a tres películas de singular importancia en la historia del cine mexicano: El prisionero trece, El fantasma del convento y La mujer del puerto.

4.2 Cube Bonifant (a) Luz Alba en el Ilustrado

A) El prisionero trece (1933)

Dir. Fernando de Fuentes

Fernando de Fuentes fue un director que se distinguió por instaurar una nueva forma de hacer cine y dejar una huella imborrable a lo largo de los treinta.

Películas como El prisionero trece (1933), El compadre Mendoza (1933) y Vámonos con Pancho Villa (1935) de este realizador serían caracterizadas como la trilogía que con más aciertos y virtudes reflejaría el acontecimiento revolucionario.

Aunque si bien la trama principal de El prisionero trece no se centra en el movimiento armado de 1910, sí logra recrearlo con mucho realismo y contundente dramatismo a través de la vida de un jefe militar alcohólico que obligado por circunstancias familiares y políticas ordena sin saberlo el fusilamiento de su propio hijo.

En esta cinta Fernando de Fuentes se esforzaría por concebir un final trágico y muy impactante para un público, que en opinión de Emilio García Riera estaba muy acostumbrado al happy end o final feliz, quizá ésta fuera la razón de por qué la censura gubernamental bajo el mandato del general Lazaro Cárdenas obligó a cambiar el desenlace de la película, y así la esperada tragedia terminó por ser sólo la pesadilla que había tenido el militar.

Sin embargo, y pese a la censura a la que fue sometido, el filme no deja de tener una intención política y de crítica, al poner en tela de juicio la corrupción, la negligencia y la decadencia de la autoridad de ese tiempo, representada a través del personaje principal.

Así también se aprecia en El prisionero trece el trabajo fílmico de su talentoso y creativo director ya que *"con una economía de medios (planos generales, leves gestos) logra realizar escenas de ritmo implacable (...)" (1).*

Una nota anónima publicada en el periódico El Redondel agregó:
"Otra buena producción de la cinematografía nacional. El asunto es cruel, desgarrador, con escenas altamente patéticas, de esas que sacuden aún las sensibilidades más equilibradas, y está desenvuelto con habilidad por Fernando de Fuentes que se ha colocado en distinguido lugar entre los directores haciendo alarde de una disciplina técnica (...)" (2).

En este sentido también el periódico La Afición mencionó:

"Es una película emocionante llena de virilidad. Un nuevo y verdadero triunfo de nuestra cinematografía(...).

La dirección de De Fuentes es buena, ahora sí podemos decir que hay un director mexicano de cine. Fuentes ha superado a sus antecesores.

Además el trabajo de los actores es bueno en lo general. La cinta tiene un argumento humano, realista y lleno de momentos vibrantes" (3).

Así se podría decir que el trabajo cinematográfico de Fernando de Fuentes, pese al incipiente desarrollo del lenguaje cinematográfico de ese entonces, es de un alto valor artístico, con una narración de la cual sabe sacar el mejor provecho dramático y así caracterizar lo más humanamente posible a sus personajes.

Por estas cualidades El prisionero trece es una de las cintas que ofrecería una visión más seria y realista del movimiento revolucionario, por lo cual es considerada una de las primeras y más importantes del cine nacional. Ninguna otra que versara sobre este hecho en el futuro lograría aproximarsele, a excepción de El compadre Mendoza y Vámonos con Pancho Villa del mismo Fernando de Fuentes.

Como era de esperarse dicha cinta tuvo un gran recibimiento por parte de la prensa nacional y entre las opiniones no pudo faltar el testimonio crítico de Luz Alba en la sección "por el mundo de las sombras que hablan" de la revista Ilustrado el 8 de junio de 1933.

" El prisionero 13

Principales intérpretes:

*Alfre Compañía Nacional. Dirección: Fernando de Fuentes
do del Diestro, Luis G. Barreiro, Adela Siqueiros, Arturo Campoamor.*

Una amable persona nos pregunta si nos parecen comparables en algo, las cintas extranjeras que calificamos con cuatro asteriscos, con las nacionales a las que ponemos igual calificación.

A esa persona decimos que es absurdo pensar en establecer comparaciones entre balbuceos cinematográficos como son los nuestros, y películas de grandes méritos.

Calificamos las películas mexicanas exclusivamente desde el punto de vista de la cinematografía nacional, que aun teniendo más defectos que virtudes, ha logrado ya dos buenas producciones "sobre las olas" y el film del que vamos a ocuparnos.

La última cinta de la Compañía Nacional fue retirada del programa dizque por considerarla denigrante para el ejército; la suspicacia, pues de eso se trata, no puede ser más pueril.

La cinta toda es el mejor argumento en contra de la injusticia del actor, pues cualquiera comprende que si los personajes, no sólo los militares, sino también los civiles y hasta las mujeres no usen los trajes del tiempo de Huerta, es porque la compañía nacional le hubiera costado mucho dinero la adquisición de un vestuario adecuado. Una simple razón de economía, pues, ha sido convertida en un pecado político.

Pero suponiendo por un momento que el coronel de marras no fuera huertista sino revolucionario, asombra que haya gentes que crean que un coronel representa a todo un ejército.

¿De manera que si un periodista comete un chantaje, eso quiere decir que todos los periodistas son chantajistas?

Ahora bien, si los periodistas escogen temas de esta naturaleza, es porque resultan los más característicos para el cine nacional.

No tenemos literatura adaptable al cine, y hasta hoy carecemos de escritores capaces de hacerla especialmente para éste.

En cambio la revolución es un campo extenso por donde caminar.

Pero si el cine comienza a tropezar contra Incomprensiones y estrecheces de criterio cuando aborda estos temas, entonces será cuestión de ponerse a filmar las obras fantásticas de Welles:

"Los primeros hombres en la luna", "Cuando el dormido despierte", etc; o de abstenerse de producir películas.

Y en cuanto al proyecto que se tiene de llevar al cine la obra de Rafael Muñoz "Vámonos con Pancho Villa", de seguro no será posible realizarlo, sin consultar antes como debe proceder en la pantalla Doroteo Arango.

¡ Y como debe vestir !

Después de lo cual vamos a ocuparnos de la cinta.

La obra de Miguel Ruiz fue un hallazgo dichoso.

Los sucesos se desarrollan en la época de un gobierno completamente impopular; los tipos, más que nada son humanos, al grado de que todo el mundo conoce a gentes como esas; y el asunto es de tal manera verosímil, que parece un hecho real.

Lo que el cine mexicano tendrá de falso y de postizo, desaparece en esta cinta, que da una impresión profunda de sinceridad seguramente su mayor mérito está en su armonía. Hay equilibrio entre todos sus elementos. Salvo algunas escenas cuando padre y madre se disputan al hijo, cuando la madre sale en busca de éste, etc. un poco demayadas y falsas desde el punto de vista de la acción externa, las restantes llenan la virtud de poseer una notaria y discreta conexión.

Fernando de Fuentes no es ni la sombra del que dirigió "El anónimo". El carácter gritón y falso de aquel film, no tiene resonancias en éste. Aquí si hay tercera dimensión, o sea relieve. por añadidura la emoción no se desborda sino hasta el final del drama, lo que hace que la cinta deje una fuerte impresión.

Si después de "El prisionero 13" se continua ascendiendo, querrá decir que puede comenzarse a tomar en serio a la cinematografía nacional"

B) El fantasma del convento (1934)

Dir. Fernando de Fuentes

Como se hizo notar en el apartado anterior, Fernando de Fuentes se caracterizó por ser el realizador que con más aciertos y virtudes supo explotar el tema revolucionario, sin embargo también demostró tener habilidad y destreza para abordar, a través de su extensa filmografía, los diversos géneros cinematográficos.

Entre ellos, el melodrama costumbrista, (La calandria, 1933); la cinta de aventuras, (Cruz Diablo, 1934); el misterio y el terror. (El fantasma del convento, 1934); la comedia ranchera, (Allá en el rancho grande, 1936); entre otros filmes que dejarían en evidencia sus veintidós años como realizador.

Especial atención merece en este periodo la película El fantasma del convento, en la cual los hechos sobrenaturales, el misticismo, el terror y la infelicidad se conjugan en la narración gracias a la capacidad y visión artística de su creador.

Si bien de Fuentes no era partidario de las fantasmagorías y por el contrario sí del realismo más concreto, con El fantasma del convento incursionó por vez primera y única en el género de terror.

La historia fue concebida por Jorge Pezet, un joven peruano interesado en producir una cinta de horror acerca de las momias del Carmen o del Convento de Churubusco, aspectos que le apasionaban en gran medida. Con ayuda del mismo Fernando de Fuentes y de Juan Bustillo Oro, quien quedó a cargo del argumento final de la película, pudo concretarse y plasmarse su deseo en las imágenes .

En esta realización De Fuentes demostraría una vez más su talento y capacidad para recrear al interior de un convento en Tepotzotlán, lugar en donde se desarrolla la trama, una atmósfera sombría, densa y escalofriante, ideal para transmitir lo inverosímil de una historia fantasmal.

La cual, en opinión de Juan Bustillo Oro supo dirigir "*(...) cediendo a su temperamento, pero con buen gusto, con su eficacia proverbial y con acierto dramático*" (4).

Acierto que también supo elogiar la prensa cinematográfica a través de una nota anónima publicada en el periódico taurino El Redondel:

"(...) no se puede dejar de reconocer que El fantasma del Convento es superior al término medio de la producción similar extranjera, en asunto y en realización.

A lo largo de todo el film se mantiene la curiosidad del espectador, envolviendo un denso misterio la clave de los extraños acontecimientos que se desarrollan en el convento (...)

La sombría majestad de los claustros de Tepotzotlán es un bello y apropiado escenario para la intriga que se desenvuelve en aquella noche de terror (...) " (5).

José de la Colina agregaría en su artículo intitulado "Insólito y fantasía en el cine mexicano" publicado en la sección cultural del periódico Heraldo.

"(...) Con todo el film es magnífico. De Fuentes emplea su sentido clásico del montaje, su gran ciencia del encuadre para poblar el convento colonial de Tepotzotlán con una verdadera atmósfera de ultratumba (...)" (6).

Y Jorge Guerrero Suárez daría su opinión en Cuadernos de la Cineteca Nacional No. 8

"El fantasma del convento es una excelente y bellísima película de horror, donde los laberintos del inconsciente explican la realidad y viceversa como en un juego de espejos, por otra parte su director mezcla elementos fantásticos tradicionales tomados de los relatos de Roa Bárcena con otros tomados del expresionismo alemán" (7).

Esa bien lograda ambientación que distingue a esta película y que ya algunos se han encargado de referir, sería gracias a que su realizador encontró y valoró en el cine expresionista alemán los elementos característicos de esta corriente cinematográfica. La cual se inspira en lo más profundo del inconsciente para dar rienda suelta a la imaginación y de esta manera crear una iluminación, vestuario, maquillaje y escenarios que rompan con la visión normal que nos ofrece la cotidianeidad, creando con ello una imagen distorsionada de la realidad. Una imagen en donde los espectros, los cadáveres, los ruidos y las situaciones siniestras encontraron su máxima expresión.

El fantasma del convento, considerada como una de las películas que instauró las características del género de horror del cine mexicano fue considerada por sus valores cinematográficos un clásico del cine nacional, sin el privilegio de la perspectiva histórica de José de la Colina y de Jorge

Guerrero, Luz Alba no coincidió con las anteriores opiniones y su nota aunque poco favorecedora para la cinta, publicada en la sección "Por el mundo de las sombras que hablan" de la revista Ilustrado el 5 de julio de 1934 se transcribe a continuación:

"El fantasma del convento

Fesa Dirección: Fernando de Fuentes

Principales intérpretes

Marta Roel. Enrique del Campo, Carlos Villatoro, Paco Martínez

Concebir sucesos absurdos, sin tratar de darles alguna apariencia de realidad, está al alcance de cualquiera. Resulta un juego fácil, del que puede saltarse sin compromiso.

Esto es precisamente lo que hicieron los argumentistas de esta producción nacional. Se metieron en un enredo de fantasmas, sin preocuparse por resolverlo con decoro, puesto que lo dejaron con carácter de absurdo.

La cinta es una nueva línea en el gris panorama cinematográfico nacional. Su acción resulta extraordinariamente lenta. En realidad hubieran bastado dos rollos para exponer la historia del individuo que vendió su alma al diablo y que en resumidas cuentas es el único suceso importante de la narración. La dirección dió demasiada importancia a las idas y venidas de los actores y de los monjes, quizá porque el asunto carece de acción interna. La cámara está caminando siempre por los mismos sitios, sin que descubra cosas de interés. Hasta el diálogo es, en ocasiones, inútil. Se trata de una comunidad del silencio, y sin embargo el prior habla hasta por los codos.

La historia que relata no debería estar hablada sino visualizada, pues siendo la imagen una de las muchas ventajas del cine sobre el teatro, resulta impropio que en vez de hacer relatos a base de imágenes, se hagan a base de palabras.

Tal vez con una más sólida, menos desparramada en detalles absolutamente inútiles, el desarrollo se salvará, cuando menos, de un bostezo descortes.

Y perdone una vez más, el cine nacional, que desintamos del corro patriótico de alabanzas, pues por dicha para nosotros no hacemos de la adulación un oficio."

C) La mujer del puerto (1933)

Dir. Arcady Boytler

En la todavía breve historia del cine sonoro nacional se dio a conocer el trabajo fílmico de un realizador extranjero de singular importancia. Arcady Boytler un inmigrante ruso, que había estudiado y trabajado en Europa con afamados directores teatrales como Stanislavsky y Meyerhol, se interesó por llevar a la pantalla cinematográfica mexicana nuevas temáticas y propuestas.

Aunque Boytler no cuenta con una extensa filmografía en su haber como realizador, sí fue junto con De Fuentes uno de los más representativos de esta década. A él se debe la primera película sonora con ambiente ranchero, Mano a mano realizada en 1932, cinta que marcó su debut cinematográfico en nuestro país.

Con La mujer del puerto, su segunda película producida en 1933, Boytler empezaría a ganar prestigio como realizador y se daría a conocer universalmente, porque haría "(...) un filme singular, absolutamente personal (...) es una película que posee atmósfera y personajes y está dotada de cierta insólita intensidad" (8).

"Boytler lograría con La mujer del puerto, una de las obras clásicas del cine mexicano de la época (...) Andrea Palma interpretó en la cinta a una joven provinciana seducida y caída después en la prostitución en el puerto de Veracruz. Ella se suicida al descubrir que su cliente de noche era su hermano (Domingo Soler). (...) La película resultó impresionante por su clímax (...) " (9).

Así también se puede decir que Arcady Boytler incursionó con una nueva propuesta para el cine nacional porque La mujer del puerto es una película impactante por tratar una temática todavía considerada tabú hasta nuestros días y abordada por vez primera en una cinta mexicana. (diez años

más tarde, en 1943 sería Murallas de pasión de Víctor Urruchua y la producción más reciente La tarea prohibida de Jaime Humberto Hermosillo en 1992).

El incesto cometido por los protagonistas de La mujer del puerto y que terminara en tragedia por transgredir los valores morales establecidos le imprimió al filme un tono tremendista, difícil de asimilar y de aceptar por la sociedad pudorosa y recatada de la época y si a ello se le agrega la escena de una mujer semidesnuda, que los proyccionistas se encargaron de cortar en los mismos cines para luego hacer desaparecer.

Entonces se puede decir que Boytler sin ningún miramiento realizó una película que sí llegó a conmocionar a los espectadores más bizarros de ese entonces, por lo cual se decía que la película estaba clasificada con la letra z, ni siquiera con la c.

Para la realización de La mujer del puerto Boytler se inspiró en un cuento del escritor francés Guy de Maupassant, titulado "Le port" y en un cuento corto de Leon Tolstoi llamado "Natacha". El argumento estuvo a cargo de Guz Aguila y del también director de cine Raphel J. Sevilla.

Esta cinta también es sobresaliente porque en ella aparece por primera vez la imagen clásica de la prostituta, personaje encarnado por la debutante actriz Andrea Palma y sería su singular caracterización la que en opinión de Emilio García Riera mantendrá el interés a lo largo de toda la película.

"(...) la presencia privilegiada de Andrea Palma, elegante, lejana y dolorosa. En el debut más auspicioso que actriz alguna haya tenido en el cine nacional, la señora Palma logró trascender su clara imitación de Marlene Dietrich y comunicar a su interpretación una delicadeza frágil y conmovedora" (10).

Dicha emulación de la actriz alemana Marlene Dietrich se debió a la estancia de aquella en los estudios hollywoodenses en donde tuvo la oportunidad de participar como extra en algunas películas y entablar relación con la consagrada actriz.

Según referencia de la propia protagonista esa experiencia había sido para ella más que una escuela: "Porque simplemente tomaba un cigarrillo, bajaba los párpados con esas pestañas largas y ya daba la sensación muy especial" (11). Y habría aún más que decir de su vestuario, ya que el traje negro, largo, entallado y con un chal que usó la protagonista era carente de toda lógica, no era verosímil que el personaje llevara semejante indumentaria en un ambiente tropical como el del puerto de Veracruz (lugar en donde se ubica la historia), sin embargo le dio un toque especial y único a la caracterización de prostituta. Actitudes, pose y vestuario se combinaron para ejemplificar a la llamada "mujer fatal" o "vampiresa", término empleado por la misma protagonista para referirse a su personaje.

A lo cual David Ramón mencionaría: *"Arcady Boytler (-en mancuerna con Andrea Palma-) creó a una prostituta mental, imagen falsa, irreal, imagen cinematográfica (...) dando lugar a una de las más fabulosas, efímera presencia del cine mexicano" (12).*

Así se puede decir que en la realización de La mujer del puerto se conjugaron dos elementos preponderantes, una escabrosa temática y una caracterización original de la prostituta los cuales hicieron de este filme uno de los más representativos de su género. La labor de Arcady Boytler en este sentido fue encomiable, gracias a esta película se consagró como uno de los mejores directores extranjeros en México en la década de los treinta.

Para efectos de esta investigación resulta importante dar a conocer el comentario de la actriz Andrea Palma después del estreno de la película:

"Cuando mi película se estrenó, tuve una de las satisfacciones más grandes de mi vida. En El Universal existía una escritora - firmaba Cube Bonifant- con quien yo siempre estaba de acuerdo en sus crónicas de películas extranjeras. Desde muy chiquilla compartía sus opiniones sobre cine. Por ello esperé con ansias sus líneas. Al día siguiente me trajeron El Universal Ilustrado a mi cama. Me dije: "lo que ella señale es cierto". Abría y cerraba el diario sin atreverme a leer sus juicios. Escribió: "Por fin: México tiene una estrella". "Niñas, para que vean ustedes que una cosa es tener muslos admirables y otra es actuar". Esta fue, sin duda, la mayor satisfacción que recibí; considerando el respeto tan bárbaro que me infundía esta mujer" (13).

A decir verdad fue coincidencia que la propia protagonista de la película hiciera referencia al trabajo periodístico que Luz Alba realizaba en la revista *Ilustrado*, pero no sólo eso, sino que también la actriz reconocía, valoraba y tenía confianza en el crítico que con rigor comenta y analiza un filme.

La siguiente es la crítica que Luz Alba hizo a *La mujer del puerto*, publicada en la sección por "El mundo de las sombras que hablan" de la revista *Ilustrado* el 22 de febrero de 1934.

La mujer del puerto:

"Eurindia Films. Dirección: Arcady Boytler

Principales intérpretes: Andrea Palma, Domingo Soler

Francisco Zúrraga, Panseco

Es la primera película nacional que verdaderamente merece el calificativo de excelente, o por lo menos puede aplicársele a una parte de ella.

Mejor dicho, sólo tiene verdaderas cualidades artísticas una etapa del film.

Los primeros rollos, que vienen a ser las medias suelas que trataron de ponerle al cuento de Maupassant, son algo tan falso y afectado como todo lo que sale de los cerebros cinematográficos nacionales. Ni se logra hacer ambiente, ni pintar caracteres, ni ahondar problemas, ni nada.

Salvo, claro está, echar a perder celuloide, que es, hasta la fecha, lo que mejor han hecho nuestros cineastas.

El principio del film es sencillamente malo. Se trata de una cátedra de besos que, desgraciadamente, los cinematófilos no podrán aprovechar porque tienen mejor escuela en el cine norteamericano. Las escenas subsiguientes son totalmente inútiles y vulgares; de ellas si se destacan la fotografía y la actriz.

La muerte del padre, el carnaval, el entierro, resultan tan postizos como las tragedias cómicas que realiza Chano Urueta.

Cuando verdaderamente comienza la cinta es donde principia el relato de Maupassant. ¿Por qué no hicieron toda la película exclusivamente sobre el material del cuento? ¿Por ventura les pareció poco?

¡Ah! es que nuestros genios cinematográficos deben haber opinado que de un pequeño cuento de seis o siete hojas no puede hacerse una cinta. Además, se sintieron con el talento suficiente para remendar al mejor cuentista francés, y por eso le agregaron una parte completamente estúpida y aún modificaron el propio cuento, sobre todo en el final, de una delicadeza inaccesible, sin duda para el adaptador.

¿Por qué ese afán incomprensible de corregir, sin talento, lo que está escrito con talento?

¿No es ya demasiada tragedia lo que ocurre entre Francisca Duclos y su hermano Celestino - en la cinta Rosario y Alberto Venegas- sino que todavía hay que arrimarle otra?

La labor de Boytler (o será del codirector Raphael J. Sevilla) es nula en la parte agregada al cuento. Su trabajo no está más arriba que el de los demás directores, que se caracteriza siempre por su falta de vigor. Pero en cuanto comienza la narración en el puerto, Boytler es otro. Tres, cuatro escenas bastan para darse cuenta de que se trata de un director y no de un ensayista. El misterio de semejante cambio, que puede explicarse, quizá por el hecho de que primero no tenía asunto en que apoyarse y después sí, es cosa que no nos interesa profundizar.

Sus dotes de director están por encima de toda duda. Se ve que conoce el uso y el valor de cada uno de los elementos que integran la impresión de una cinta.

En la mayoría de las escenas (Nos referíamos exclusivamente a la segunda etapa del film, única digna de un sujeto que sabe convertir en realidad lo que es ficción (En eso consiste el arte cinematográfico) y valorizar las cualidades de la obra.

Su reproducción del ambiente que pinta Maupassant está llena de vigor. Puede decirse que toda esa parte constituye los primeros síntomas de vida que da el cine nacional. ¡ y naturalmente que tenta que ser un extranjero el que viniera a enseñar a los nacionales cómo se hacen películas!

Magnífica lección para los que a todo trance pretenden sostener un patriotismo cinematográfico, frecuentemente basado en la estupidez y en la ignorancia.

Por primera vez no se recita en un film mexicano y el diálogo se habla de corrido, y por primera vez, también surge una verdadera actriz. Andrea Palma tiene figura y talento para el cine. No se comprende por qué se empeña en imitar a Marlene Dietrich. Andrea Palma no necesita hacerlo. Vale artísticamente, mucho más que la Vélez y la Dolores del Río, que valen poco, e infinitamente más que las actrices del cine nacional.

¿Para que imitar a nadie? tiene figura interesante, es expresiva, de ademán fácil, habla bien.

En una sola película se ha puesto en el primer lugar de las actrices. ¿ A que pretender, entonces, parecerse a Marlene dentro y fuera del cine?

Todos los actores que trabajan en las escenas hechas en Veracruz están manejados por Boyler, en forma poco acostumbrada en el cine nacional. En fin, que esa parte de la cinta a que venimos refiriéndonos es lo primero decente que se hace en el país (Al departamento de diversiones también le pareció decente el espectáculo y no prohibió que lo vieran juntos hombres y mujeres, quizá porque son los temas y exposiciones poco escabrosos los que le parecían inmorales), desde el punto de vista literario y técnico

4.3 Caracterización y Análisis de las críticas a las películas El prisionero trece, El fantasma del convento y La mujer del puerto

Estas tres muestras representativas del trabajo crítico-cinematográfico de Luz Alba dejan en evidencia el tono sarcástico y peyorativo que la periodista frecuentemente utilizaba para referirse a las películas mexicanas, a las cuales consideraba con más defectos que virtudes.

Esta valoración se fundamentaba en la peculiar tendencia que Luz Alba tenía de establecer comparaciones entre las cintas nacionales y las producidas en países cinematográficamente más prósperos que el nuestro.

El comentario mordaz e irónico ante esta situación sería una constante en sus artículos y se distinguirían de otros por ese estilo personal en el comentario, fácil de identificar por los lectores y algunas veces parodiado por sus compañeros del oficio.

Algunas de sus clásicas expresiones son las siguientes:

"Es absurdo pensar en establecer comparaciones entre balbuceos cinematográficos como son los nuestros y películas de grandes méritos" (Pese a su clara advertencia, la comparación estaba hecha)

"Son algo tan falso y afectado como todo lo que sale de los cerebros cinematográficos nacionales"

"La cinta es una nueva línea gris en el gris panorama cinematográfico nacional", entre otras que saltan a la vista en los textos anteriores.

También sus artículos se caracterizaron por manifestar en las primeras líneas la aceptación o desaprobación del filme en cuestión, utilizando desde entonces la conocida, y ahora popular escala para calificar a una película en excelente, buena, regular o mala.

En su crítica a La mujer del puerto:

"Es la primera película nacional que verdaderamente merece el calificativo de excelente, o por lo menos puede aplicársele a una parte de ella"

A El prisionero trece:

"Una amable persona nos pregunta si nos parecen comparables en algo, las cintas extranjeras con cuatro asteriscos, con las nacionales a las que ponemos igual calificación"

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Y El fantasma del convento ni siquiera fue merecedor a algún calificativo, ya que el párrafo inicial del escrito da cuenta de lo desatinada que resultó la producción.

Su primer cuestionamiento es mordaz, entre otros tantos a los que se hizo acreedor el filme.

"Concebir sucesos absurdos, sin tratar de darles alguna apariencia de realidad, está al alcance de cualquiera.

Resulta un juego fácil del que puede salirse sin compromiso"

Sin embargo su concepción y valoración completa del filme no sólo se fundamentaba en una clasificación de tan poco contenido cinematográfico, como lo eran los famosos epítetos y en apreciaciones que dejaban en evidencia su estilo personal de hacer comentarios cargados de ironía y sarcasmo.

Luz Alba también realizaba a posteriori un análisis de la película, la descomponía en sus elementos constitutivos, los que según su criterio eran acreedores al elogio y los que por otra parte, llegaban a carecer de una técnica cinematográfica adecuada, pero que también debían ser tomados en cuenta para llegar a una afirmación concluyente.

La dirección era un elemento imprescindible en su crítica, la consideraba una pieza clave en el acabado total de la película, ya que de una buena dirección dependía que el filme tuviera verdaderas cualidades artísticas.

LA DIRECCION:

El prisionero trece:

"Fernando de Fuentes no es ni la sombra del que dirigió "El anónimo". El caráctergritón y falso del de aquel film, no tiene resonancias en éste.

Aquí sí hay tercera dimensión, o sea relieve. Por añadidura la emoción no se desborda sino hasta el final del drama, lo que hace que la cinta deje una fuerte impresión"

"Seguramente su mayor mérito está en su armonía. Hay equilibrio entre todos sus elementos"

El fantasma del convento:

"La dirección dio demasiada importancia a las idas y venidas de los actores y de los monjes, quizá porque el asunto carece de acción interna. La cámara está caminando siempre por los mismos sitios sin que descubra cosas de interés"

La mujer del puerto:

"La labor de Boytler (...) es nula en la parte agregada al cuento. Su trabajo no está más arriba que el de los demás directores, que se caracteriza siempre por su falta de vigor. Pero en cuanto comienza la narración en el puerto, Boytler es otro. Tres, cuatro escenas bastan para darse cuenta de que se trata de un director y no de un ensayista"

"Sus dotes de director están por encima de toda duda. Se ve que conoce el uso y el valor de cada uno de los elementos que integran la impresión de una cinta".

LA ACTUACION Y LOS PERSONAJES:

El prisionero trece:

"(...) los tipos, más que nada, son humanos, al grado de que todo el mundo conoce a gentes como esas, y el asunto es de tal manera verosímil, que parece un hecho real (...) salvo algunas escenas como padre y madre se disputan al hijo, cuando la madre sale en busca de éste, etc. un poco desmayadas y falsas desde el punto de vista de la acción externa (...)"

"(...) cualquiera comprende que si los personajes, no sólo los militares, sino también los civiles y hasta las mujeres no usan los trajes del tiempo de Huerta, es porque a la compañía nacional le hubiera costado mucho dinero la adquisición de un vestuario adecuado (...)"

La mujer del puerto:

"El principio del film es sencillamente malo. Se trata de una cátedra de besos que, desgraciadamente, los cinematófilos no podrán aprovechar, porque tienen mejor escuela en el cine

norteamericano. Las escenas subsiguientes son totalmente inútiles y vulgares, de ellas si se destacan la fotografía y la actriz"

"La muerte del padre, el carnaval, el entierro, resultan tan postizos (...)"

"Por primera vez no se recita en un film mexicano y el diálogo se habla de corrido y por primera vez, también surge una verdadera actriz. Andrea Palma tiene figura y talento para el cine (...) tiene figura interesante, es expresiva, de además fácil, habla bien"

"Todos los actores que trabajan en las escenas hechas en Veracruz están manejados por Boytler"

EL CONTEXTO SOCIAL REPRESENTADO EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA:

El prisionero trece:

"La obra de Miguel Ruiz fue un hallazgo dichoso los sucesos se desarrollan en la época de un gobierno completamente impopular, los tipos más que nada son humanos, al grado de que todo el mundo conoce a gentes como esas; y el asunto es de tal manera verosímil, que parece un hecho real.

Lo que el cine mexicano tenía de falso y de postizo, desaparece en esta cinta, que da una impresión profunda de sinceridad"

El fantasma del convento:

"Concebir sucesos absurdos, sin tratar de darles alguna apariencia de realidad (...) esto es precisamente lo que hicieron los argumentistas de esta producción nacional. Se metieron en un enredo de fantasmas, sin preocuparse por resolverlo con decoro, puesto que lo dejaron con carácter de absurdo"

La mujer del puerto

"Los primeros rollos, que vienen a ser las medias suelas que trataron de ponerle al cuento de Maupassant, son algo tan flaso y afectado (...) ni se logra hacer ambiente, ni pintar caracteres, ni ahondar problemas, ni nada (...)"

"En la mayoría de las escenas (nos referimos exclusivamente a la segunda etapa del filme, única digna de tomarse en cuenta) se adivina la presencia de un sujeto que sabe convertir en realidad lo que es ficción (en eso consiste el arte cinematográfico).

Su reproducción del ambiente que pinta Maupassant está llena de vigor. Puede decirse que toda esta parte constituye los primeros síntomas de vida que da el cine nacional ..."

Lo que se puede concluir de la caracterización y análisis del trabajo crítico de Luz Alba es que en éste destacaba de manera preponderante el papel del director como un elemento fundamental en el acabado total de la película, el que la actuación fuera verosímil dependía en gran medida de la habilidad, talento y destreza del realizador para que las acciones de los personajes se acercaran lo más humanamente posible a la vida, ya que la periodista consideraba que el cine es y debía ser un reflejo de la realidad, ya que para ella en eso consistía el arte cinematográfico.

En sus escritos la periodista también hacía referencia a la situación o lineamientos que regían a la industria cinematográfica nacional de ese entonces, ya que era un aspecto que podía llegar a influir en la calidad e interés de la cinta analizada.

4.4 Breve semblanza biográfica de Álvaro Muñoz Custodio

Álvaro Muñoz Custodio nació un 13 de diciembre de 1912 en Ecija, Sevilla, España. Realizó sus estudios en la Universidad Central de Madrid en donde obtuvo el grado de licenciado en derecho, además de haber cursado también las carreras profesionales en Letras y Ciencias Sociales.

Su interés y pasión por la actuación lo llevaron a formar parte del grupo de teatro universitario La Barraca, dirigido por el escritor Federico García Lorca y en 1953 funda y dirige la compañía de teatro español de México, con la cual montó obras del Siglo de Oro y también de autores contemporáneos.

En 1936 trabajó como secretario de embajada en su país y durante la guerra civil española fungió como miembro del estado mayor de la aviación republicana. Tres años después, al triunfo

del franquismo tuvo que salir de Europa rumbo a República Dominicana, en donde empezó a ejercer profesionalmente el periodismo como jefe de redacción en la revista literaria Ozama, además de producir programas radiofónicos. En 1941 viajó a Cuba para escribir crítica de cine y de teatro en el periódico Hoy de la Habana y en esta misma isla publicó la farsa titulada "La borrachera nacional" y se estrenó su comedia de nombre "Llamémosle X".

En 1944 se estableció definitivamente en la ciudad de México. En nuestro país inició su labor como crítico en la revista Cinema Reporter en la cual le publicarían su primera nota referente a la producción cinematográfica nacional, al año siguiente en el periódico Excelsior se hizo cargo de la columna sobre cine "Cinema", espacio que contó con su participación crítica durante siete años. En este tiempo también fue colaborador en otras publicaciones, entre ellas, Cuadernos Americanos, Revista de la Universidad y Novedades, en las cuales también se hizo evidente su interés y conocimiento por los temas políticos y sociales.

En el periódico Excelsior Álvaro Custodio escribió día con día la crítica a las películas mexicanas y extranjeras, las que en esos momentos se exhibían en las salas cinematográficas de la capital, sólo que su trabajo se interrumpió de manera inesperada debido a sus polémicos y fulminantes comentarios, con los cuales se ganó ciertas enemistades, en especial la de los productores fílmicos que presionaron al director del periódico para que lo expulsaran.

Así ante la necesidad de tener que ganar dinero para sobrevivir, su hermano Waldo, quien mantenía buenas relaciones con Pedro Calderón un productor de cine, logra que contraten a Álvaro como argumentista. Es de esta manera como da comienzo su labor como adaptador cinematográfico.

Su argumento más importante fue el de la película Aventurera (1949) y con el cual ganaría un merecido prestigio, incluso se llegó a decir que los méritos y popularidad de esta cinta se debieron principalmente al trabajo desempeñado por Custodio. A esta historia cinematográfica le seguirían

otras, las de los filmes Sensualidad (1950), No niego mi pasado (1951) y Aventura en Río (1952), dirigidos por Alberto Gout y protagonizados por la actriz cubana Ninón Sevilla.

Custodio trabajaría también al lado de otros realizadores y sería el autor del argumento de sus películas, entre ellas, Coqueta y Mujeres en mi vida (1949), de Fernando A. Rivero; Pobre corazón, de José Díaz Morales y También de dolor se canta y Puerto de perdición (1950), ambas dirigidas por René Cardona. Antes de incursionar propiamente en la tarea argumental y compaginando su labor como crítico fungió como dialoguista en la película El canto de las sirenas (1946), del realizador norteamericano Norman Foster.

El trabajo de Custodio como argumentista y/o adaptador fue ampliamente reconocido y elogiado, aunque también se hizo acreedor a una que otra envidia oculta, como la del periodista Angel Alcántara Pastor "El Duende Filmo", quien mencionó que sus historias corrompían el lenguaje y las buenas costumbres mexicanas. Este comentario afortunadamente no pasó de ser sólo eso, el comentario de un periodista que no supo distinguir la fuerza melodramática de los argumentos de Álvaro Custodio, pues a decir verdad no hubo ningún antecedente de censura en contra de las películas mencionadas.

Sin embargo su trabajo como crítico de cine sí fue censurado, como ya se había mencionado por los productores y realizadores inconformes, pero también por la industria cinematográfica nacional debido a la severidad con que criticaba a las películas mexicanas y con lo cual ésta se veía seriamente afectada, aunado a que varios de sus colegas llegaron a considerar las opiniones de un refugiado español como insultos al país.

Desalentado por esta situación optó por dejar de escribir crítica de cine, pero quizá y todavía motivado por alguna circunstancia, en 1952 compiló algunos de sus escritos cinematográficos realizados en la Habana y en nuestro país para publicarlos en el libro "Notas sobre cine", el que también integra una selección de películas, directores e intérpretes así como información sobre

trofeos y festivales cinematográficos, y como parte del anexo se encuentra un vocabulario de términos fílmicos.

Aunque ya no como crítico Álvaro Custodio siguió demostrando su pasión, entrega y dedicación en otras facetas artísticas. En 1952 dirigió dos series de televisión sobre la historia y la evolución del cine, así como algunos programas de aventuras policíacas, El misterio del cuarto amarillo, El perfume de la dama enlutada y Las aventuras de Sherlock Holmes. Tuvo a su cargo la edición de las revistas Teatro Clásico de México y Notas y comentarios; y en 1953 fundó y dirigió la Compañía de Teatro Español de México, la que económicamente sostuvo por espacio de veinte años gracias a un patronato formado por miembros de la colonia española.

Álvaro Custodio inauguró el Teatro Clásico de México con la puesta en escena de La Celestina de Fernando de Rojas y continuó su repertorio con otras obras de autores del "Siglo de Oro", como Guillen de Castro, Lope de Vega, Jorge Manrique, Calderón de la Barca y Tirso de Molina.

En ese entonces se decía que la creatividad y el talento de Custodio como director de teatro eran tales que supo darle a las obras clásicas la frescura y agilidad necesarias para que el espectador olvidara que habían sido escritas en siglos pasados. Entre las obras que dirigió se encuentran El alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca; La discreta enamorada, de Lope de Vega; La manzana, de León Felipe; Bodas de sangre, de Federico García Lorca y Medea, de Séneca.

También Custodio integró como parte de su repertorio obras representativas de la cultura mexicana, como El regreso de Quetzalcoatl, integrada en su totalidad por leyendas náhuas y caracterizada por ser una gran puesta en escena, la cual se presentó en la pirámide de Teopanzolco en el estado de Morelos, también dirigió la obra Adulterio exquisito basada en el libro homónimo del escritor mexicano Jorge Ibaranguoitia.

En 1969 se dio a conocer como ensayista al publicar el libro titulado Lope, Calderón y Shakespeare. Comparación de estilos dramáticos; Los muñecos no están de acuerdo, en 1972 y La

puerta del paraíso: Los nueve montes pelados; El milagro de las tres cruces y El patio de Monipodio en 1973.

Dos años después Custodio regresó a su país natal en donde publicó los libros El regreso de Quetzalcóatl y El corrido popular mexicano, estando en Europa siguió manteniendo vínculos con nuestro país a través de la revista Siempre, en la cual se publicaron sus notas y artículos alusivos a la situación política de España, aquí Álvaro Custodio trabajó hasta el día de su muerte, el 22 de abril de 1992.

De la polifacética labor que distinguió a Álvaro Muñoz Custodio como dramaturgo, escritor, argumentista y crítico de cine se presentan en este trabajo sus críticas realizadas a tres películas mexicanas La perla, Enamorada, y Río Escondido publicadas en la columna "Cinema" del periódico Excélsior en la década de los cuarentas, tiempo en que sus comentarios y opiniones encontraron un merecido espacio de expresión.

4.5 Álvaro Custodio en Excélsior

A) La perla (1945)

Dir. Emilio Fernández

La década de los cuarentas mejor conocida como "La época de oro" sería uno de los periodos más prósperos en la historia de la cinematografía nacional.

Nuestro país aumentaría su producción fílmica de manera considerable con películas de gran calidad que contarían con la aceptación y el reconocimiento internacional, gracias a lo cual México se consagraría como una potencia fílmica de alto nivel

La consecución de tan anhelado objetivo fue en gran medida gracias al surgimiento y a la labor de un nuevo director. Emilio "El Indio" Fernández, quien con mucha intuición, pasión y entrega destacaría como una de las máximas figuras del séptimo arte nacional e internacional.

"El Indio" Fernández fue un realizador apasionado por reflejar en las imágenes la realidad de los indígenas, rescatando sus raíces, su historia, sus costumbres, y sus valores mostrándonos en este fragmento una peculiar forma de ser de los mexicanos, desde las más sencillas y cotidianas hasta las más complejas y melodramáticas.

Aunque se distingue en este realizador una constante preocupación por plasmar en sus películas el tema indigenista, también es cierto que abordó con su particular estilo el tema revolucionario y ciudadano, entre otros más, películas como María Candelaria, 1943; Río Escondido, 1947 y Maclovía en 1948 de tema indigenista; Las abandonadas en 1944 y Salón México de 1948 caracterizadas por ser melodramas ciudadanos; Flor silvestre en 1943 y Enamorada de 1946 de evocación revolucionaria, sólo por mencionar algunas serán el testimonio de una realidad mexicana inmersa en una problemática social y humana que "El Indio" Fernández se encargará de plasmar cinematográficamente.

En el contexto propiamente indigenista surge en 1945 La perla (antes, La perla de la paz) en la cual se narra la historia que escribiera especialmente para Emilio Fernández el californiano y premio nobel de literatura John Steinbeck.

"La perla de la paz" sería el título original de la novela que Steinbeck le hizo llegar al realizador mexicano con la siguiente nota escrita por el autor:

"Al director de María Candelaria, con la admiración y amistad de su compadre John Steinbeck"

(14). (Hay que recordar que María Candelaria fue la primera película que le dio a Emilio Fernández reconocimiento y prestigio internacional)

Steinbeck escribió esta historia al servicio de los planes que harían a la estación RKO de Hollywood copropietaria de los nuevos estudios Churubusco, así como también convertir a dicha empresa norteamericana en productora de cine mexicano a través de una firma subsidiaria.

Aunque La perla fue la tercera película que se filmó en las instalaciones de los recién estrenados Estudios Churubusco, sí se caracterizó por ser una de las cintas más ambiciosas, ya que fue la primera en tener dos versiones, una en inglés y otra en español, escenas filmadas en el puerto de Acapulco, el Bajío y el estado de Morelos y por consecuencia un costo de más de 500 mil dólares una cifra bastante considerable para la industria cinematográfica nacional de aquel entonces.

Para la designación de los actores de la versión americana, Emilio Fernández pensaría en Olivia de Havilland, una actriz hollywoodense de la cual estaba profundamente enamorado y la consideraba por ser excesivamente hermosa la mujer idónea para desempeñar a uno de los personajes principales de La perla. Como era lógico su apreciación acerca de la afamada actriz respondía más a los sentimientos y emociones de un hombre enamorado que a una decisión tomada en términos de dirección y actuación cinematográfica.

Por lo cual se decidió nombrar a la actriz mexicana María Elena Márquez, quien en 1943 obtuviera un merecido triunfo en la cinta Dofa Bárbara de Fernando de Fuentes, para representar

en ambas realizaciones a uno de los personajes protagónicos ya que el estelar masculino estaría a cargo del actor Pedro Armendáriz.

Es importante destacar que con la película Flor Silvestre en 1943, Emilio Fernández establece un equipo de trabajo cinematográfico, conformado por el novelista y argumentista Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa y la pareja Dolores del Río- Pedro Armendariz como los actores principales de un buen número de películas de la vasta obra fílmica del realizador. Este equipo artístico se haría más sólido y rendiría mejores frutos con la filmación de María Candelaria debido al éxito y a la popularidad que obtuvo esta cinta en el extranjero.

Sólo que en la realización de La perla habría dos singulares excepciones, Mauricio Magdaleno y Dolores del Río, sin embargo el valor y reconocimiento Internacional no se hicieron esperar gracias a la mancuerna Fernández-Figueroa .

Sobre la fotografía uno de los más reconocidos valores de este filme Paco Ignacio Taibo mencionó:

"(...) el puerto de Acapulco, el mar y el ambiente tropical permitieron a Gabriel Figueroa una serie de experimentos estéticos de singular grandeza" (15).

La revista norteamericana Variety publicó las siguientes líneas: *"Intensamente conmovedora y bastante excitante, por su suspense, ofrecido con espléndida habilidad artística"(16).* Según testimonio de Emilio García Riera, en esta líneas el cronista no se refería al realizador de la película sino al excepcional trabajo de Figueroa.

En la entrega de los Arieles en 1948 Gabriel Figueroa se hizo acreedor al premio de mejor fotografía, y al año siguiente recibiría otros dos reconocimientos internacionales otorgados por el Festival de Madrid y por la Organización de Periodistas Extranjeros de Hollywood .

La actuación tan convincente del indígena encarnada por Pedro Armendáriz no podía pasar desapercibida por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas ya que también sería galardonado por la mejor actuación masculina estelar.

No era de extrañar que Emilio Fernández fuera laureado y ovacionado por su encomiable estilo para dirigir, otorgándosele la presea por la mejor película del año.

Porque La perla es una película de reflexión y de un mensaje manifiesto sobre valores humanos deteriorados: la codicia, la ambición, el ansia de riqueza y el poder llevados hasta extremas consecuencias.

En la historia se relatan los infortunios que enfrenta una pareja de indígenas pescadores y su pequeño hijo por ser poseedores de la joya más preciada del lugar. Desde que Kino, el protagonista, encuentra en el fondo del mar una perla de gran belleza y enormes dimensiones serán víctimas de la injusticia, la envidia y la persecución más cruenta por la cual su hijo perderá la vida. Contrario a lo que ellos habían imaginado, la perla de gran valor económico los privará de la tranquilidad y felicidad en que vivían.

(Dado que el desarrollo de los hechos en la película no hace alusión al título original del libro de Steinbeck "La perla de la paz", se optaría por suprimir la última palabra para llevar únicamente por nombre La perla).

En dicha novela John Steinbeck trató una problemática social universal y de todos los tiempos que Emilio Fernández llevó a la pantalla con mucho acierto cinematográfico. Al respecto mencionó Carlos Monsiváis: *"La breve parábola de John Steinbeck sobre la inutilidad de la riqueza y la universalidad de la codicia y la envidia encontraron un fiel intérprete en "El Indio" Fernández para el la civilización (en este caso representada por un objeto de gran valor económico) destruye al individuo y sólo el amor valeroso es capaz de lograr la redención"*(17).

Por su temática en aras de la contribución al progreso, por su excelsa fotografía y por la actuación de Pedro Armendáriz y María Elena Márquez sería premiada en la Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia. Estos reconocimientos dados a La perla en Venecia afianzarían el prestigio del cine de "El Indio" en el continente europeo y en nuestro país las personalidades del ámbito cultural estarían convencidas no sólo de la fuerza plástica de la película, sino también de la historia en la cual se presenta la vida del indígena en su más cruda desnudez .

El periodista Álvaro Custodio publicó el 13 de septiembre de 1947 en la columna "Cinema" del periódico Excelsior la crítica a la película La perla. En su escrito rescata, analiza y pondera los valores cinematográficos de este filme:

La Perla

"He aquí la película más acabada de cuantas lleva realizadas Emilio Fernández, si atendemos estrictamente a sus valores cinematográficos. Y otro definitivo acierto fotográfico de Gabriel Figueroa. Es en la remoción de estos dramas primitivos, con personajes de escueta psicología, que obran más por instinto que por reflexión, donde Emilio Fernández ha encontrado su vena de realizador, aportando esos nuevos elementos dramáticos, con su peculiar visión fílmica -rica en temperamento y colorido- que han impuesto al cine mexicano en el riguroso ambiente internacional y, muy especialmente, en el europeo.

La perla, pese a la crudeza del tema, no tiene la emoción de María Candelaria o Flor silvestre. El conflicto humano es más convencional, menos autóctono que en las otras dos películas. La codicia y el abuso del fuerte sobre el débil es un problema cotidiano que lo mismo pudo suceder en aquel pueblo pesquero de México que en la gran urbe donde el humilde, el proletario, lucha en condiciones desiguales por el sustento.

Esta actitud de protesta, de proyección social, que Emilio adopta en todos sus filmes, es otro de los ricos valores humanos y actuales que vigorizan sus empeños cinematográficos.

John Steinbeck, el autor de dos libros sinceros y valientes como Las viñas del rencor y La fuerza bruta (Of Mice and Men), trasplantó a un medio de pescadores indios un sencillo problema de todos los tiempos y todas las latitudes. El realizador trabaja, pues, sobre una materia ya sobada, cuyo único aliciente era el aprovechamiento de una atmósfera sugestiva, con personajes distintos a los que solemos ver en conflictos semejantes.

La chispa emotiva había de brotar, pues, con menos espontaneidad que en aquel drama vivo, peculiar, de la Revolución mexicana como Flor silvestre o en la hermosa tragedia de instintos primarios que es María Candelaria.

La perla resulta, sin embargo, el empeño artístico más perfilado de nuestro cine. El sentido de la plasticidad, inherente al temperamento de Emilio Fernández, se manifiesta más rico que nunca de expresión en las escenas ínticas del film, con aquellas figuras erguidas mirando hacia el mar, o en las danzas populares, donde Figueroa hace alardes maravillosos de efectos fotográficos. Dignos de mención son también aquellos aguafuertes de los horrachos - cuadro realista de increíble fuerza- la persecución por el pantano -quizá demasiado prolongada- y las escenas submarinas. La parte más débil de La perla, por menos verídica, es la final, donde se procura al drama una solución un tanto efectista y rebuscada. Los fallos imputables al film débense, como podrá colegirse, al libreto, no a la realización, que es de gran calidad"

B) Enamorada (1946)

Dir . Emilio Fernández

Ningún otro director mexicano llegaría tan alto en el escalafón económico y profesional con la realización de Enamorada en 1946. Emilio Fernández ganó con esta película el sueldo más alto que se había pagado en la industria cinematográfica nacional y además consiguió para el estelar a la actriz María Félix , la estrella más costosa del momento.

Aunque María Félix llevaba cinco años de profesión cinematográfica y once películas hechas (su debut fue en 1942 en la cinta El peñón de las ánimas, de Miguel Zacarías), cobró por su intervención en Enamorada la cantidad de trescientos mil pesos, lo doble de lo que había ganado con sus anteriores filmes, además de que dicha cantidad aumentaría a seis mil pesos diarios si el director se excedía en el tiempo establecido para la filmación.

Ante tal exigencia Benito Alazraki, productor y también argumentista de este filme quiso disuadir a María Félix diciéndole que como "El Indio" era el mejor director que había en México haría el mejor filme, sin embargo esta advertencia no pareció interesarle ya que para ella lo más importante no era trabajar con un cineasta de alto nivel sino ganar el sueldo más alto y provechoso.

Hecho por el cual se puede deducir que la Panamerican Films, la firma productora de Enamorada y en la cual eran socios Benito Alazraki, su hermano Samuel y Emilio Azcárraga, sí contaba con el poder económico suficiente para satisfacer las demandas de la intransigente actriz.

En lo referente al plan general de producción de Enamorada sus escenas interiores se filmaron en los Estudios Clasa y las exteriores las más espectaculares de esta película fueron captadas por el lente fotográfico de Gabriel Figueroa, en Cholula, ciudad del estado de Puebla.

Esta ciudad caracterizada por tener una iglesia para cada día del año fue el escenario barroco colonial que sirvió para que se desarrollara la historia de esta película situada en tiempos de la Revolución. Es importante acotar que Enamorada, el largometraje número nueve de "El Indio"

Fernández estuvo impregnado con tintes de comedia para hacer más ligera la trama pues al parecer el melodrama indigenista el más gustado y abordado por el cineasta estaba perdiendo popularidad.

Ante esta situación poco favorecedora, era necesario que el realizador buscara una nueva temática para sus películas, por lo cual se hizo presente en su obra fílmica la comedia revolucionaria o tal vez "cansado al parecer u hostigado por un público ya no tan ansioso de tragedias entre maizales o tal vez inspirado en tenues propósitos de renovación (...) se decidió por la comedia (...)" (18).

Una comedia en la cual se narra la historia verídica de una singular relación de amor en tiempos de la revolución. Una bella pero orgullosa y caprichosa joven es cortejada por un general zapatista a tal grado de querer casarse con ella, solo que ésta al pertenecer a una clase social más alta no comprendera los verdaderos motivos que lo impulsan a levantarse en armas, además de subestimarla y agredirlo continuamente. Con el tiempo ella decidira dejar a los suyos e irse con él a luchar por la causa revolucionaria.

Según Emilio García Riera la trama de la película Enamorada parecía inspirarse en la obra de William Shakespeare "La fierecilla domada" o bien en otra obra de la literatura española "El Conde Lucanor (Ejemplo XXXV "De lo que aconteció a un mancebo que se casó con una mujer muy brava") escrito por el infante Juan Manuel en el siglo XIV.

Ya sea que estas referencias literarias hayan sido tomadas premeditadamente o no para el argumento de Enamorada, sirvieron para hacer un filme en donde la diferencia de clases y de actitudes ante un hecho de tal envergadura como lo fue la Revolución encontró en la expresión amorosa a su más acérrimo defensor. Además la fuerza expresiva y presencia física de los actores María Félix y Pedro Armendáriz le imprimiría a la historia ese tono de comedia buscado por su realizador. Sobre la actuación de lo personajes Carlos Monsiváis mencionó "(...) en esta nueva

empresa "El Indio" sigue contando con la presencia de Pedro Armendáriz (que fue al caudillo de la Revolución, lo que John Wayne al conquistador del Oeste: imagen, voz, cuerpo, destino, físico) sólo sustituye a Dolores del Río, para siempre callada, para siempre sufrida, por la bravia y golpeadora María Félix" (19).

Sólo que en la versión americana que se haría de Enamorada en 1949 y que llevó por título The Torch o beloved, traducida al español Del odio nació el amor, se sustituiría por razones obvias a los actores mexicanos que no supieran el idioma inglés por otros artistas contratados en Hollywood.

De tal forma que el papel protagónico de María Félix sería interpretado por la actriz norteamericana Paulette Godard, la cual en opinión de Paco Ignacio Taibo no pudo darle al personaje la fuerza y la gracia tal y como lo hiciera su antecesora, pese a lo cual desempeñó el papel en compañía de Pedro Armendáriz.

Las nuevas escenas de este segundo filme dirigidas por Emilio Fernández también serían captadas visualmente por el inigualable lente fotográfico de Gabriel Figueroa, gracias al ojo diestro del artista, el escenario rico en arquitectura barroca y por la cual se identifica la ciudad de Cholula, sería caracterizado como un personaje más en esta película, porque *"Gabriel Figueroa, actuando a ratos como solista consigue con su lente mágico sencillamente maravillas. No es simplemente el paisaje, no es nada más la luz (...) Gabriel Figueroa conoce el difícil arte de la fotografía como ninguno, consiguiendo exponer la síntesis y los detalles con maestría manifiesta" (20).*

Así, gracias al trabajo y talento artístico de sus creadores Enamorada recibió el premio internacional de fotografía y de dirección en el Festival de Bruselas en 1947. En ese mismo año la Academia Mexicana de Cinematografía le concedió a Enamorada el Ariel a la mejor película, a María Félix, el Ariel por su actuación estelar y a Emilio Fernández, como ya se había hecho costumbre cada año, el galardón al mejor director. Entre los premios también destacaron los de mejor sonido, edición y papel incidental masculino.

Se estrenó comercialmente en diciembre de 1946 y contó con gran aceptación del público mexicano ya que se mantuvo por siete semanas consecutivas en cartelera, sin embargo fue un lapso de tiempo considerablemente corto si se toma en cuenta que en un cine parisiense permaneció por espacio de cinco meses ininterrumpidos, durante los cuales fue vista por más de medio millón de personas. Así se podría decir que debido a esa inclinación especial de Emilio Fernández y de Gabriel Figueroa, de descubrir a través de las imágenes a un país, su historia y sus gentes, la película Enamorada contaba con la aceptación de un público tan exigente y conocedor del arte como el europeo.

Álvaro Custodio escribió el 29 de diciembre de 1946 en su ya acostumbrada columna "Cinema" del periódico Excelsior la crítica a la versión en español de la película Enamorada :

Enamorada

"He aquí una película simpática, donde se plantea el problema de la revolución mexicana con un criterio amplio y de justicia. Algo muy distinto al tema de Las abandonadas, tortuosamente melodramático, donde hubo que disfrazar de impostor a aquel general dedicado al bandolerismo. El protagonista de Enamorada es otro general revolucionario, dotado esta vez de un profundo sentido humano inclinado fervorosamente al favor de los humildes, en quien se incubaba una gran pasión, que no le es correspondida, pero que el general aun teniendo en su mano un poder absoluto, no impone, como es usual en el turbión de una guerra. Magnífico tipo ese general Reyes

de Enamorada, que viene a reivindicar todas las falsas interpretaciones del cine nacional sobre las grandes figuras anónimas de la Revolución.

La ventaja que Emilio Fernández lleva a los demás directores mexicanos estriba precisamente en su constante preocupación por lo que es esencial a la vida de su país, en su proyección histórica. Hasta ahora, sus películas arrancan - y giran sobre el intenso periodo revolucionario que es lo que el mejor conoce y siente. A su intuitiva visión cinematográfica une Emilio Fernández su inquietud por los problemas sociales y humanos que derivan de aquella gran conmoción liberadora. Digamos que los expresa, a veces, un poco caóticamente, si el espectador observa la tesis que informa a sus películas de esta índole, desde Flor silvestre pasando por Bugambilia, Las abandonadas y Enamorada, la de mayor claridad de pensamiento y de intención. Sus mensajes son simplistas, puestos a juzgarlos con algún criterio filosófico, pero descarnadamente sinceros y bienintencionados. Quedan fuera de cuenta María Candelaria, un acierto de plástica cinematográfica, y Pepita Jiménez, una desafortunada incursión en un tema y un ambiente que le eran totalmente ajenos.

Enamorada hubiera podido ser la mejor película de Emilio Fernández si hubiera sabido armonizar el propósito histórico y social que la informa con la trama sentimental, que priva sobre aquél. Lo que hay de bueno en el fondo humano de Enamorada se concentra en dos largas conversaciones entre el general revolucionario y su amigo el sacerdote. Lo demás es una constante disputa de enamorados, bien relatada, desde el punto de vista fílmico, pero que resta altura al mensaje general de la película. El buen intento de Emilio Fernández se convierte, así, en un exceso discursivo que le obliga a prolongar demasiado, para el buen ritmo del film, los coloquios del cura con el militar. Una mayor contención en el diálogo, en beneficio de la acción, hubiera dado por resultado una superior calidad cinematográfica. También me parece un poco excesiva la introducción del Ave María de Schubert con el pretexto de realizar las bellezas arquitectónicas - indiscutibles - de aquella iglesia. Aspecto meramente documental en la peripecia dramática de Enamorada que no se justifica, pese a la calidad de la fotografía.

A este respecto cabe señalar la labor extraordinaria de Gabriel Figueroa, que ha logrado sus más bellos exteriores, donde el paisaje adquiere verdadero relieve, junto a la nitidez de los interiores. Otro gran éxito del estupendo camarógrafo. En la interpretación nos llevamos la sorpresa de ver a una María Félix temperamental, llena de vida, de fogosidad, en un papel muy distinto a los que, hasta ahora, encarnara. Hay en su personaje tanta intensidad como, en ocasiones intención humorística, que ella subraya con verdadera gracia. Aunque en alguna ocasión

exagera un poco su impetuosidad femenina, la salva siempre su maravillosa dicción, una de las más perfectas del cine español. Primer paso de esta hermosa actriz, que aquí no luce sino sencillas galas pueblerinas, hacia un género nuevo para ella, la comedia, donde también tiene indudable porvenir.

Pedro Armendáriz encarna al general Reyes con prestancia, sin agregar nuevos matices a un personaje que ya le ha tocado vivir en otras ocasiones. Su actuación podría resumirse diciendo que cumple su cometido. Señalemos una buena intervención del veterano Arozamena, la espiritualidad de Fernando Fernández y al acerado conjunto que forman José Morcillo, Miguel Inclán, Manuel Donde, Juan García, con excepción del actor que encarna al ingeniero americano, quien habla el español como un turista. El final de la película es de una gran belleza y emoción.

C) Río Escondido (1947)

Dir. Emilio Fernández

En 1947, en el período gubernamental del licenciado Miguel Alemán, el reconocido y ya muy prestigiado director mexicano Emilio Fernández realizó la película Río Escondido, una de las cintas más polémicas de su amplio bagaje fílmico.

Con la colaboración de Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, creador de la idea original y argumento de la película, El "Indio" Fernández va a dejar un testimonio cinematográfico sobre la situación de pobreza, de ignorancia, de sometimiento y de injusticia en la que han vivido los indígenas de nuestro país.

Estos problemas se verán reflejados en la historia de esta película: Una maestra es enviada por el presidente de la República a alfabetizar a los indígenas de un poblado de nombre Río Escondido, estando en el lugar se da cuenta de las condiciones de insalubridad, de sometimiento y de injusticia en las que viven sus pobladores debido al poder arbitrario y despiadado del cacique del pueblo. Ante tales abusos en contra de la vida, la dignidad y el respeto del ser humano, la maestra se rebela y lo mata dando fin a la triste agonía de los indígenas.

Caracterizada por contener claras intenciones de denuncia y de crítica hacia el despiadado poder caciquil existente en las comunidades rurales, correría el grave riesgo de ser censurada por la Secretaría de Gobernación. Si bien la temática cinematográfica de Río Escondido atentaba de manera muy clara el poder omnipresente en México, el presidente de la República manifestó que la película sí podía exhibirse, siempre y cuando se dijera, para no comprometer a su gobierno que lo ocurrido en la historia no había pasado durante su mandato.

Porque efectivamente Río Escondido es una película con un discurso demagógico muy fuerte, que algunos testimonios periodísticos de la época coincidieron en señalar. El crítico del periódico El Redonde Alfonso de Icaza mencionó:

"(...) Río escondido tiene la mira ambiciosa y noble a la vez de redimir a nuestro México de una de las peores calamidades que lo afligen: la de los tiranuelos pueblerinos que son, en sus desdichados feudos, amos y señores de vidas y haciendas (...)" (21).

El crítico José María Sánchez García del periódico Novedades agregó:

"Río Escondido es una película (...) en la que se miran de frente los graves problemas que afligen a México, hijos casi todos del caciquismo desenfrenado que hemos venido padeciendo, con la anuencia de las autoridades mexicanas (...) fustiga a los malos gobernantes que padecemos y que han sido siempre la causa de nuestra ignorancia y de nuestra falta de higiene (...)" (22).

Tales afirmaciones nos llevan a considerar y a reafirmar que la película Río Escondido es una cinta de evidente crítica política y social al sistema de gobierno imperante en el país, así también se vuelve a distinguir en este filme ese interés y preocupación de Emilio Fernández por llevar a la

pantalla cinematográfica el tema indigenista, cuya propuesta principal fue reivindicar y valorar la condición humana de los menos protegidos.

Por esa preocupación, pasión y entrega reflejados, no sólo en ésta, sino en varias de sus películas, el público soviético tendría referencia de la calidad temática que distingue al cine mexicano, en particular al de Emilio "El Indio" Fernández, porque: *"Río Escondido tiene gran significación instructiva. Los geniales maestros del cine mexicano muestran con realismo un episodio de la vida del pueblo de México, sus sufrimientos y esperanzas, los rasgos originales de su vida y su voluntad de lucha (...)"* (23).

Por esas virtudes y cualidades del indígena presentadas es este filme, que la crítica periodística de izquierda de nuestro país no supo apreciar, fue recibida y ovacionada por más de cien millones de personas en la Unión Soviética y otros países de Europa y Asia. En el Festival de Praga, realizado en 1948 recibiría el Premio Internacional de Fotografía y un Premio de Honor por su virtuosa realización, en Madrid se le otorgarían los trofeos por ser la mejor película mexicana, en la cual destacan su dirección y fotografía.

Así también la temática social y humanista representada en Río Escondido, e interpretada con fuerza, coraje y realismo por su personaje principal, fue uno de los valores cinematográficos de más prestancia en este filme, por lo cual sería declarada película de mayor interés nacional por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1949. A este reconocimiento se le agregarían los de mejor película, mejor actuación del año para María Félix y mejor dirección a Emilio Fernández.

Por su parte el periodista Álvaro Custodio escribió el 17 de febrero de 1948 en la columna Cinema del periódico Excelsior la crítica a la película Río Escondido:

Río Escondido

"Una película bien intencionada que allienta a corregir errores administrativos y a castigar abusos y crímenes cometidos contra la capa más humilde del pueblo mexicano. Exaltación de las grandes figuras nacionales y, especialmente de Benito Juárez, uno de los más puros y capaces estadistas de América, a quien solo cabría comparar un Lincoln, un Martí, un Sarmiento o un Bolívar. Homenaje vibrante al heroísmo de la maestra rural que tiene en sus manos el molde maravilloso con que levantar el espíritu impropincuo (...) del indio. Y un estímulo para el presunte Gobierno, cuyo Presidente es aludido con profundo respeto y dedicación.

Ya he señalado, junto a la calidad de la fotografía, las mayores virtudes de Río Escondido, que son aquellos móviles. En cuanto a sus resultados estrictamente cinematográficos, derivados del argumento y de la dirección de Emilio Fernández, han sido insensiblemente asfixiados por ese ingenio afán de exponer, exaltar, denunciar y definir. Un tono declamatorio y gárrulo envuelve el conflicto dramático transportándolo a cada rato de la emoción humana, descarnada, a la tribuna pública.

Agréguese la preocupación obsesiva por componer el cuadro, buscando efectos de plasticidad donde las figuras o los objetos inanimados - como aquellos árboles retorcidos y espectaculares - ocupen siempre un plano pictórico. Consecuencia de esto, un tino recreativo de imágenes que se traduce en abrumadora lentitud y una sensación de artificio o elaboración sobrecargada que acabará por arruinar los buenos propósitos iniciales.

En cuanto al carácter mismo del conflicto dramático -meollo de toda película por sobre toda consideración discursante o plástica - se ha caído en el grave error constructivo de no justificarlo careciendo por tanto de toda posible derivación social, con lo que se disuelve su intención: Allí vemos un hombre de monstruosos sentimientos de egoísmo y crueldad, que explota y esquilma bárbaramente a todo un pueblo. ¿Dónde está el origen de ese mal? Habría que preguntarse ¿ en una clase social, en un grupo económico, en un sistema de vida? Río escondido no contesta a eso, sino que se contenta con trazar un retrato desorbitado de aquel pequeño déspota al estilo oriental,

quien obra por instintos primarios. No se trataba ya de un símbolo o de un ejemplo de corrupción con qué generalizar, sino un suceso muy especial para ser registrado un día en los periódicos y olvidarlo al siguiente. En suma, un villano clásico de película en pugna con la virtuosa protagonista. A esto viene a reducirse el noble aunque fallido propósito de *Río Escondido*.

De los intérpretes se lleva la palma Carlos López Moctezuma, por la fuerte calidad expresiva con que supo hacer vivir su desmesurado personaje. Una actuación digna del mayor elogio. María Félix realiza una labor muy estimable, superando con creces lo que cabía esperar de su escasa experiencia artística un papel de sostenida intensidad dramática que no encajaba en su natural exuberancia. María Félix no pertenece al campo, sino a la ciudad; no es una planta silvestre, sino una espléndida flor de invernadero. Completan el reparto discretamente Fernando Fernández, Agustín Isunza y Domingo Soler.

4.6 Caracterización y análisis de las críticas a las películas La perla, Enamorada y Río Escondido

En las tres críticas realizadas por el periodista Álvaro Custodio en la columna "Cinema" del periódico Excelsior se distinguen de manera preponderante los siguientes elementos:

LA DIRECCION Y LA FOTOGRAFIA:

En La perla

"He aquí la película más acabada de cuantas lleva realizadas Emilio Fernández si atendemos estrictamente a sus valores cinematográficos y otro definitivo acierto fotográfico de Gabriel Figueroa (...)

Emilio Fernández ha encontrado su vena como realizador aportando nuevos elementos dramáticos con su peculiar visión fílmica - rica en temperamento colorido.

La perla resulta (...) el empeño artístico más perfilado de nuestro cine. El sentido de la plasticidad inherente al temperamento de Emilio Fernández se manifiesta más rico que nunca de

expresión en las escenas iniciales del film (...) donde Figueroa hace maravillosos alardes de efectos fotográficos.

En Enamorada:

La ventaja que Emilio Fernández lleva a los demás directores mexicanos estriba en su constante preocupación por lo que es esencial a la vida de su país, en su proyección histórica. Hasta ahora sus películas giran sobre el intenso periodo revolucionario que es lo que mejor conoce y siente (...)

Enamorada hubiera podido ser la mejor película de Emilio Fernández si hubiera sabido armonizar el propósito histórico y social que la informa con la trama sentimental (...). Lo que hay de bueno en el fondo humano de Enamorada se concentra en dos largas conversaciones entre el general revolucionario y su amigo el sacerdote. Lo demás es una constante disputa de enamorados, bien relatada, desde el punto de vista fílmico, pero que resta altura al mensaje general de la película.

(...) cabe señalar la labor extraordinaria de Gabriel Figueroa, que ha logrado sus más bellos exteriores, donde el paisaje adquiere verdadero relieve junto a la nitidez de los interiores. Otro gran éxito del estupendo camarógrafo.

En Río Escondido:

(...) En cuanto a sus resultados estrictamente cinematográficos, derivados del argumento y de la dirección de Emilio Fernández, han sido insensiblemente asfixiados por ese ingenio afán de exponer, exaltar, denunciar y definir. Un tono declamatorio y gárrulo envuelve el conflicto dramático transportándolo a cada rato de la emoción humana, descarnada, a la tribuna pública.

Agréguese la preocupación obsesiva por componer el cuadro, buscando efectos de plasticidad donde las figuras o los objetos inanimados (...) ocupan siempre un plano pictórico. Consecuencia de esto, un ritmo recreativo de imágenes que se traduce en abrumadora lentitud y una sensación de artificio o elaboración sobrecargada que acabará por arruinar los buenos propósitos iniciales.

ACTUACION Y PERSONAJES

En La perla:

(...) es en la remoción de estos dramas primitivos, con personajes de escueta psicología que obran más por instinto que por reflexión, donde Emilio Fernández ha encontrado su vena de realizador (...)

(...) Dignos de mención son también aquellos aguafuertes de los borrachos - cuadro realista de increíble fuerza-.

En Enamorada

El protagonista de Enamorada es otro general revolucionario, dotado esta vez de un profundo sentido humano fervorosamente al favor de los humildes, en quien se incuba una gran pasión (...) magnífico tipo ese General Reyes de Enamorada, que viene a reivindicar todas las falsas interpretaciones del cine nacional sobre las grandes figuras anónimas de la Revolución (...)

En la interpretación nos llevamos la sorpresa de ver a una Marfa Félix temperamental, llena de vida, de fogosidad, en un papel muy distinto a los que hasta ahora encarnara. Hay en su personaje tanta intensidad como, en ocasiones intención humorística (...) aunque en alguna ocasión exagera un poco su impetuosidad femenina, la salva siempre su maravillosa dicción (...)

Pedro Armendáriz encarna al general Reyes con prestancia, sin agregar nuevos matices a un personaje que ya le ha tocado vivir en otras ocasiones. Su actuación podría resumirse que cumple su cometido (...).

En Río Escondido

De los intérpretes se lleva la palma Carlos López Moctezuma, por la fuerte calidad expresiva con que supo hacer vivir su desmesurado personaje. Una actuación digna del mayor elogio. Marfa Félix realiza una labor muy estimable, superando con creces lo que cabía esperar de su escasa

experiencia artística un papel de sostenida intensidad dramática que no encajaba en su natural exuberancia.

EL CONTEXTO SOCIAL REPRESENTADO EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA

En La perla:

La perla, pese a la crudeza del tema, no tiene la emoción de *María Candelaria* o *Flor silvestre*. El conflicto humano es más convencional, menos autoctono que en las otras dos películas. La codicia y el abuso del fuerte sobre el débil es un problema cotidiano que lo mismo pudo suceder en aquel pueblo pesquero de México que en la gran urbe donde el humilde, el proletario, lucha en condiciones desiguales por el sustento.

Esta actitud de protesta, de proyección social, que Emilio Fernández adopta en todos sus films, es otro de los ricos valores humanos y actuales que vigorizan sus empeños cinematográficos.

John Steinbeck (...) trasplantó a un medio de pescadores indios un sencillo problema de todos los tiempos (...) el realizador trabaja sobre una materia sobrada, cuyo único aliciente era el aprovechamiento de una atmósfera sugestiva, con personajes distintos a los que solemos ver en conflictos semejantes.

En Enamorada:

He aquí una película simpática, donde se plantea el problema de la Revolución Mexicana con un criterio amplio y de justicia (...)

La ventaja que Emilio Fernández lleva a los demás directores mexicanos estriba precisamente en su constante preocupación por lo que es esencial a la vida de su país, en su proyección histórica. (...). A su intuitiva visión cinematográfica une Emilio Fernández su inquietud por los problemas sociales y humanos que derivan de aquella gran conmoción libertadora.

En Río Escondido:

Una película bien intencionada que alienta a corregir errores administrativos y a castigar abusos y crímenes cometidos contra la capa más humilde del pueblo mexicano.

Homenaje vibrante al heroísmo de la maestra rural que tiene en sus manos el molde maravilloso con que levantar el espíritu impropincuo (...) del indio.

En cuanto al carácter mismo del conflicto dramático - meollo de toda película por sobre toda consideración discursante o plasticista -se ha caído en el grave error constructivo de no justificarlo careciendo por tanto de toda posible derivación social, con lo que se disuelve su intención: Allí vemos un hombre de monstruosos sentimientos de egoísmo y crueldad que explota y esquilma bárbaramente a todo un pueblo ¿Dónde está el origen esencial? habría que preguntarse ¿En una clase social, en un grupo económico, en un sistema de vida? Río Escondido no contesta a esto, sino que se contenta con trazar un retrato desorbitado de aquel pequeño déspota al estilo oriental, quien obra por instintos primarios.

Lo que se puede rescatar del trabajo crítico cinematográfico del periodista Álvaro Custodio es el hecho de destacar fundamentalmente la labor del director en mancuerna con la del fotógrafo ya que de ellos dependía que la cinta tuviera verdaderas cualidades artísticas en su realización.

Así también hacía alusión al contexto sociocultural en el cual se desarrollaba la película, ya que para Álvaro Custodio el realizador mexicano Emilio "El Indio" Fernández reflejaba en sus películas esa constante preocupación por la problemática social de la vida de su país, en este sentido resultaba de suma importancia dar a conocer el argumento de la película.

Al igual que Luz Alba, Custodio consideraba que en la actuación debía existir concordancia entre el personaje y la acción, entre el momento o situación que representa y la manera de expresarlo en acciones sencillas, directas y verosímiles, es decir , reales .

Álvaro Custodio lograba determinar qué acontecimiento específico de la realidad el director seleccionaba y se encargaba de plasmar cinematográficamente, ya que también estaba convencido de la dependencia del cine hacia la realidad.

4.7 Breve semblanza biográfica de Francisco Pina Brotons

Francisco Pina Brotons nació en Orihuela Alicante, España. Interesado en el oficio periodístico comenzó a publicar en 1926 sus artículos en el periódico el Pueblo así como en otros diarios y revistas de la ciudad de Valencia; dos años después se inició como crítico de cine en la revista Orto, en España.

En 1930 fue colaborador en el periódico republicano La libertad y en El Ilustración de Portugal en donde escribió crítica de libros, de cine y de arte en general.

Durante la guerra civil trabajó en la Comisión de Trabajo Social adscrito al 5o. Regimiento. Recluido en el ejército buscó también la oportunidad para ejercer el periodismo, sus notas y artículos serían publicados en el periódico local en el cual firmaría como sargento Pina.

Al finalizar la guerra fue llevado a un campo de concentración en la ciudad de Saint Cyprian, en Francia, en el tiempo que permaneció ahí realizó escritos sobre temas de interés político y cultural.

En 1940 emigró hacia nuestro país. En México empezó a escribir sobre política y literatura en el periódico El Popular, tiempo después desempeñaría el trabajo de reportero y redactor en la sección de información general del periódico El Nacional. Su labor como crítico de cine la ejerció en la Novela Semanal Cinematográfica y en el suplemento México en la Cultura del periódico Novedades, en este último durante toda la década de los cincuentas. Así también escribiría para las revistas Siempre, Universidad de México y Las Españas.

Su faceta propiamente como literato se puede distinguir en varias de sus obras; Escritores y pueblo, en 1927 y Pío Baroja en 1928, ambas escritas en España; en nuestro país se publicarían Charles Chaplin, genio de la desventura y la ironía en 1952, este libro lo escribiría en respuesta a

la profunda inspiración y respeto que causaba en él la figura y el talento del realizador de Monique Verdoux; El cine japonés en 1965; El Valle- Inclán que yo conocí y otros ensayos, de 1969; así como Praxinoscopio hombres y cosas del cine, que es una colección de sus artículos cinematográficos y escritos sobre autores españoles como Salvador Miró, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja; entre sus libros inéditos se encuentran; Gabriel Miró y Apuntes de un desterrado.

Por su labor como crítico de cine sería reconocido por Emilio García Riera, Jomi García Ascot, José de la Colina como el guía y pilar fundamental en el cual se apoyaron para crear la primera revista especializada en cine Nuevo Cine en 1961.

Un año después de su muerte, en 1971 la Organización de Periodistas Cinematográficos de México (PECIME) instituyó en su honor la Diosa Francisco Pina para perpetuar el nombre de un periodista y compañero del gremio que destacó por su profesionalismo y entrega en el ejercicio de la crítica cinematográfica, este premio ha sido otorgado a todos aquellos directores que han realizado producciones independientes.

De las críticas que escribió Francisco Pina cada domingo en el suplemento México en la Cultura de Novedades en la década de los cincuenta se dan a conocer las que realizó a tres películas mexicanas, Rafes, La escondida y El esqueleto de la señora Morales.

4.8 Francisco Pina en México en la Cultura de Novedades

A) Rafes (1953)

Dir. Benito Alazraki

A principios de la década de los cincuenta la industria cinematográfica nacional se enfrentaría a una severa situación financiera, propiciada en gran medida por la incertidumbre que traía consigo el comienzo de un nuevo sexenio gubernamental, por los malos manejos e ineficiencias del Banco Nacional Cinematográfico en el otorgamiento de créditos a productores, por las rencillas y

conflictos entre los dos organismos laborales, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) y también por el auge que para estos momentos tenía la televisión y que estaba desplazando al cine como el único y principal medio de comunicación masiva en imágenes.

Esta difícil situación se veía reflejada en la incapacidad de productores y realizadores para hacer con escasos recursos y frente a estos problemas, películas de gran calidad que recuperaran por sí solas al público y a los mercados que se estaban perdiendo.

En este contexto de profunda inestabilidad y expectación surgiría un nuevo equipo de creadores para producir, al margen de los canales oficiales e industriales, la película Rafces, un filme cuya forma de realización es de gran significación para la historia del cine independiente en nuestro país.

Rafces fue la primera producción cinematográfica que prescindió de los trabajadores del sindicato de la producción cinematográfica, de estudios formales para la filmación y de actores profesionales. Esta forma novedosa de producir, sin necesidad de recurrir a financiamientos otorgados por el Banco Nacional Cinematográfico sería llevada a cabo por un equipo de realizadores independientes encabezados por el yucateco Manuel Barbachano Ponce. Éste quien fuera productor de esta película y también promotor de corrientes, como el documental, los reportajes y las adaptaciones literarias, fundó en 1952 la Compañía Teleproducciones S.A.

Dicha empresa se dedicaría a la producción de cortometrajes artísticos y de crítica social, tales como El cilindro, El Botas, El corazón de la ciudad, entre otros, que tuvieron un merecido reconocimiento internacional. Bajo esta misma firma se realizarían los noticieros semanales Tele Revista, Desfile de estrellas y Cine Verdad. Estos noticieros se caracterizarían por ser

cortometrajes monográficos que trataban temas culturales, artísticos, científicos, y los cuales dedicaban dentro de su programación un mayor espacio a los aspectos étnicos de nuestro país.

Esa inclinación personal de Manuel Barbachano, de conocer e interesarse por la evolución y trascendencia de las razas y de los pueblos indígenas, lo llevaron a producir en 1953 su primera película: Raíces la primera cinta financiada por Teleproducciones S.A. marcaría el debut de Benito Alazraky como director (había sido productor de la película Enamorada de Emilio Fernández en 1946) y sería apoyado por un equipo de producción formado por el también cineasta Carlos Velo e intelectuales de la jerarquía de Jomi García Ascot, Fernando Gamboa, María Elena Lazo y Fernando Espejo y también por los fotógrafos Ramón Muñoz y los alemanes Hans Belmler y Walter Reuter; quienes ya habían participado en las producciones semanales de Barbachano, ("Tele revista" y "Cine-Verdad") y Reuter, por su parte, en la dirección y fotografía de los cortometrajes La tierra del chicle, El Botas y La brecha.

Ellos serían los colaboradores más cercanos de un productor sumamente interesado en dejar un testimonio cinematográfico de la vida, forma de ser y actuar de los grupos indígenas de nuestro país, por lo cual Raíces sería caracterizada como: *"una película fuera de lo común en la cual sus realizadores intentaron asomarse al mundo indígena mexicano para reconocer y asumir sus propios valores ..."* (24)

Este filme que revela en gran parte la personalidad e intereses de su productor fue el resultado de cuatro historias cortas que se fusionaron para formar un largometraje. Esta peculiar forma de producir una película, fue debido a que Teleproducciones S.A. no formaba parte del STPC y por lo tanto no tenía autorización para realizar cintas con duración continua de 90 minutos, sin embargo si

contó con el apoyo del personal técnico del STIC porque según la ley a éstos si les correspondía participar en noticieros y cortometrajes.

Por tal motivo Rafes fue un filme conformado por breves historias y dado que también Barbachano Ponce tenía el gusto e interés por las adaptaciones literarias, los relatos se basaron en el libro EL Diosero del escritor mexicano Francisco Rojas González, aunque para la adaptación cinematográfica no se respetaron los nombres originales de los cuentos, ni los lugares donde se situaban dichos relatos, los coargumentistas María Elena Lazo, Fernando Espejo y Jomí García Ascot, sí se apegaron a la temática que trataba cada uno de ellos.

De esta manera la primera historia relatada en la película y que lleva por nombre Las vacas se basaba en el cuento "Las vacas de Quiriquinta"; el segundo relato Nuestra señora fue la combinación de dos cuentos "La tona" y "Nuestra señora de Nequeteje", El tuerto se inspiraba en la "Parábola del joven tuerto", y el último La potranca, fue la adaptación del cuento "La cabra de dos patas".

Así, aunque con ligeras variaciones en los títulos de los cuentos, sí se logra transmitir a través del relato cinematográfico el mensaje esencial del autor. Este mensaje y también el de los realizadores fue el crear conciencia sobre las precarias condiciones en las que vive el indígena, hacer patente lo insólito de sus creencias y fervor religioso, así como también revalorar su condición humana y admirar su sabiduría, heredada por sus ancestros.

Dar a conocer esta forma de vivir y de pensar del indígena en sus rasgos más auténticos sólo podía ser transmitida por los mismos indígenas, los cuales y sin necesidad de recurrir a actores

profesionales serían los personajes principales de este filme. Este nuevo recurso cinematográfico y del que se valió este equipo de realizadores, tendría sus orígenes en la corriente neorrealista italiana, que para estos momentos estaba muy en boga en Europa y se caracterizaba por captar en el celuloide la nítida realidad, filmando en escenarios naturales y prescindiendo de actores profesionales y por consecuencia economizando en los gastos de producción.

Así, de los protagonistas y los personajes secundarios de las cuatro historias, únicamente tres tenían experiencia teatral y dos aún eran estudiantes de arte dramático, los restantes y que en su mayoría representaron a los personajes principales, fueron los mismos indígenas y personas de la vida cotidiana sin ninguna experiencia en el ámbito cinematográfico (entre ellos se encontraba una cocinera, un vendedor ambulante, un doctor, una hechicera y un albañil, quienes desempeñaron los mismos papeles que en la vida real) y originarias de los estados de Hidalgo, Chiapas, Yucatán y Veracruz, en particular de la región del Tajín, lugares en donde fueron filmadas las cuatro historias respectivamente.

Es importante mencionar la labor del museógrafo Fernando Gamboa quien supo encontrar y dar a los lugares la debida propiedad y autenticidad requerida para formar parte del escenario natural donde se desarrollarían las historias de este melodrama indígena

Así el objetivo de hacer una película independiente, con bajos recursos y que tuviera la apariencia realista buscada por sus creadores pudo cumplirse gracias al impulso y deseo de este equipo por realizar un arte auténtico, sin por ello, verse en la necesidad de recurrir a un subsidio gubernamental, rasgo peculiar en el quehacer cinematográfico de Manuel Barbachano Ponce.

Aunque tardó dos años en exhibirse en México, en 1955 recibió de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas un Ariel por representar una mayor aportación a la cinematografía experimental. En Europa fue una película valorada y ampliamente reconocida por la crítica,

haciéndose acreedora al premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) en el festival de Cannes.

Sobre Ralces escribió el periodista Juan Antonio Bardem en la revista española Objetivo:
(...) lo extraordinario son esas cuatro historias no porque sus temas sean hallazgos brillantes de artificio o ingenio, sino porque son cuatro historias verdaderas (...) lo importante de Ralces es que muestra la verdadera faz y las tierras de México (...) (25).

Por otra parte la reconocida revista francesa Cahiers du Cinéma publicó:

"Los cuatro cortos reunidos en Ralces tienen un tema en común : la herencia indígena. Realizados se ve, con una gran modestia de medios, filmados sin actores profesionales, enteramente en exteriores, los capítulos de Ralces no serían más que una empresa simpática con muestra de dones evidentes (...)". (26) Aunque en opinión de Emilio García Riera la crítica europea siempre se ha mostrado embelesada por las películas que presentan a un país tan lleno de colorido, folclore y pobreza como el nuestro y Ralces no era una cinta de la que se pudiera hacer una excepción, los anteriores testimonios demuestran que la prensa europea sí supo distinguir el valor y la esencia de las condiciones sociales y culturales del indígena mexicano.

Para la historia cinematográfica de nuestro país la importancia de Ralces va más allá de su propuesta temática ya que fue una producción realizada con propios recursos, capaz de instaurar novedosos mecanismos de producción, ajena a cualquier consigna gubernamental y con posibilidades reales de enfrentarse con calidad al monopolio industrial, por lo cual sería considerada la primera película independiente y con valores cinematográficos de calidad en la historia de la cinematografía nacional.

El crítico de cine Francisco Pina escribiría el 26 de septiembre de 1954 en el suplemento México en la Cultura de Novedades un extenso artículo, intitulado Presencia del neorrealismo en el cine mexicano en el cual se referiría a la película Raíces
Presencia del neorrealismo en el cine mexicano
por Francisco Pina

¿Puede en verdad considerarse la película Raíces dentro de esa corriente cinematográfica iniciada por algunos cineastas italianos y a la que Humberto Barbaro, en 1943 bautizó con el nombre de neorrealismo en las páginas de la revista Il film?

Creo que sí, y por muy buenas razones. En parangón con el neorrealismo, se advierte en los realizadores de esta película el mismo desprecio por un cine espectacular y costoso, pero insubstancial y carente de contenido artístico y humano, se advierte también la misma esencia de actores profesionales "estrellas" o "astro", no siempre consagrados por una actitud reflexiva y certera del público; se ve asimismo con claridad el deseo de penetrar - como su título lo indica - hasta la raíz de esos problemas de ayer y hoy que han atormentado y siguen atormentando cada vez más al hombre, se pone de manifiesto una actitud decidida de solidaridad con las vidas humildes, junto al impulso de denunciar las causas que provocan dolor humano y pueden ser atenuadas e incluso totalmente eliminadas; se buscan escenarios naturales y protagonistas auténticos que "viven su papel" en la realidad; se evidencia el deseo de hacer todo esto de una manera sencilla pero honda, sin vanos alardes técnicos o verbales, sin falsos propósitos moralizantes, de una manera inteligente, comprensiva y amplia: poniendo en juego sobre todo, esas armas poderosas y seguras que proporcionan el verdadero talento y la verdadera sensibilidad.

Casi todos los postulados de Cesare Zavattini acerca del neorrealismo están cabalmente cumplidos en esta cinta mexicana, y sino fuera por el temor de alargar excesivamente este artículo, sería fácil demostrarlo con textos del gran argumentista italiano. Y no es que los realizadores de Raíces hayan seguido servilmente el camino abierto por Zavattini o por cualquier otro de los neorrealistas propiamente: lo que ha ocurrido simplemente, es que se han incorporado a un movimiento, a una actitud, que está latente desde hace varios años en el ánimo de los cineastas más conscientes, más sensibles y mejor dotados para intentar y llevar al cabo un cine capaz de corresponderse con la intensa complejidad que caracteriza a nuestros días.

Se comprende perfectamente que Zavattini elogiase "la sencillez y la verdad" de esta película de la cual tuvo la oportunidad de ver dos episodios durante su visita a México, no sería arriesgado

suponer que le produjo una gran impresión este neorrealismo peculiar, más áspero y desgarrador que el que se ha venido cultivando en Italia. Porque lo cierto es que, debido a circunstancias diversas el neorrealismo tendrá que ser en México, si quiere reflejar la verdad, un cine de tonos más fuertes y sombríos que todo lo que hemos visto hasta ahora con el marchamo de esa escuela.

Así, por ejemplo, la miseria y el desamparo del matrimonio que aparece en el primer cuento de Raíces, son una miseria y un desamparo bastante más radicales y desesperanzados que la miseria sufrida por el matrimonio que figura en Roma a las once. Del mismo modo, el drama que vive el niño del cuento titulado El tuerto, es un drama más desgarrador y lancinante que el vivido por el niño de El limpiabotas o por el pequeño y maravilloso protagonista de Ladrones de bicicletas.

La verdad es la misma -aquí y allá- en su cruda desnudez; lo que cambian son las circunstancias que rodean a esa verdad y en cierto modo, la modifican. Es seguro que Zavattini, de haber realizado en México la película que deseaba tan vivamente realizar, habría mostrado unas facetas de su arte distintas a las que le sugiere la realidad que ha reflejado hasta ahora. Con su sinceridad y su honradez habituales, también con el espíritu de gran artista que le anima, habría reaccionado de acuerdo con las nuevas circunstancias, al sufrir el impacto de un decir, ni mucho menos, que su creación de aquí fuese más valiosa que la realizada en su tierra: Quiere decir, sencillamente, que presentaría otras características.

Es posible que, debido a esto la película Raíces pueda aparecer a muchos una obra completa ajena al verdadero espíritu del neorrealismo, bañado siempre por una luz suave y en el que fluye incansablemente la "tibia leche de la bondad humana" como diría, aludiendo ambiente más punzante y descarnado que aquel en que habitualmente se mueve. Esto no quiere a Shakespeare, el creador de Fadrique Mendes.

Pero esa luz brilla también en Raíces. Y lo mejor es que brilla teniendo que romper antes, con titánico esfuerzo, los muros impenetrables de unas tinieblas demasiado espesas; también fluye la corriente de esa "leche tibia de la bondad", abriéndose camino entre obstáculos que parecen insuperables.

Cualquiera puede ver ese verdadero milagro. Esta en la dulce mansedumbre y el abnegado amor de esa indita que abandona a sus seres queridos para ir a la ciudad con gentes extrañas a amamantar al hijo de otra mujer; está en esos indios chamulas que inden culto a la belleza eterna de la Gioconda; está en esa madre yucateca que busca con indefinible angustia el fin de la tortura que atenaza al espíritu infantil de su desdichado vástago. Está vivo y palpitante en toda la

película, aunque lo oculte una gruesa costra de circunstancias adversas, que, por otra parte, no son irremediables ni fatales.

Precisamente películas como ésta pueden contribuir mucho a que se opere el cambio favorables, ahí reside una de sus virtudes esenciales, aparte de su valor como obra de arte.

Los cuatro relatos que integran el argumento de *Ralces* se deben a ese extraordinario cuentista que fue Francisco Rojas González y han sido seleccionados con acierto de su libro "El diosero". Son relatos cuya intención se aviene perfectamente con el modo de ver neorrealista. Presentan un panorama de México que no se parece en nada a ese burdo y desdichado pintoresquismo del que han usado y abusado los productores en películas tan falsas como anódinas.

El mexicanismo de *Ralces* es rigurosamente auténtico, y a ello se debe sin duda la efusiva acogida que acaba de obtener en el Festival de Venecia.

Sin dejar de reconocer que cualquiera de estos relatos es admirable y está además realizado con indudable maestría, hay uno que se destaca bastante y bastaría por sí solo para hacer de *Ralces* una película singular. Me refiero al que se titula *El tuerto*, y cuyos protagonistas son Antonia Hernández y el niño Miguel Ángel Megrón. Este impresionante relato de Francisco Rojas González en el que la ironía acre se funde con un estoicismo conmovedor, llevado tan magistralmente a la pantalla por el joven director Benito Alazraki es posiblemente lo más intenso y logrado entre todo lo producido hasta hoy por el cine mexicano.

Excepcional es también la labor del camarógrafo Walter Reuter, quien se acredita como un artista de vigoroso talento. El pasaje en que la madre y el hijo, llevando la oscuridad en los ojos y en el alma, retornan de la peregrinación y atraviesan por entre los henequenes buhidos, en una visión de pesadilla donde todo lo agresivo y peligroso como afladas hojas de cuchillo, resulta un espléndido triunfo de la imagen en su tremenda fuerza plástica. Nada puede expresar mejor la desolación de esos espíritus acorralados y lacerados que ese paisaje de agudas lanzas, erguidas como en un reto por una naturaleza hostil. Pocas veces hemos visto en la pantalla una conjunción tan estrecha, tan armoniosa y perfecta entre el estado anímico del personaje y el ambiente físico que le rodea.

Junto a los aciertos definitivos como esta que acabamos de señalar, hay también en esta película algunas deficiencias técnicas. ¿Pero quién las tomará en cuenta si se piensa en la excelente calidad del conjunto?

Por otra parte, esta cinta ha sido realizada en condiciones tan especiales, que justifican sobradamente esas leves deficiencias.

Dejemos que los productores nos expliquen cómo se llevó al cabo la ardua tarea de lograr un film tan extraordinario con medios tan reducidos. Dicen así: "No nos fue difícil encontrar en cada región personajes de carne y hueso, idénticos en físico y en sentimientos a los personajes de Rojas González. Antonia, la madre que figura en el episodio yucateco El tuerto es una cocinera, su hijo, el niño tuerto, es un vendedor ambulante.

En el relato de Nuestra señora, el doctor González, médico de Chamula, es en la vida real, precisamente, el médico de esa localidad. Mariano es Mariano, promotor agrícola de la zona Tzotzil, que difícilmente habla español. La "hechicera" del mismo episodio, lo era efectivamente, antes de prestar sus servicios en la clínica del Instituto Nacional Indigenista de esa región. En el relato de la potranca que se desarrolla en Tajín, Don Teodulo es en la realidad Don Teodulo, albañil que trabaja en la reconstrucción de esas ruinas. Solamente Olimpia Alazrakí, Conchita Montes y Laura Holt tienen experiencia teatral. Carlos Robles Gil es un "extra" de cine, Beatriz Flores es danzarina. Alicia del Lago y Juan de la Cruz, estudiantes de arte dramático. Todos ellos debuan cinematográficamente en Raíces.

También Raíces es la primera película de largo metraje que dirigió Benito Alazrakí. Y es este el primer film de argumento que fotografiaron Walter Reuter, Hans Beimler y Ramón Muñoz. Raíces fue realizada con las cámaras y el equipo de iluminación que teleproducciones usa para filmar sus noticieros y documentales. El "staff" estuvo integrado por tres técnicos de la sección 49 del STIC, al mando de Evaristo Mares. Son Angel Lara (El cura de Nuestra Señora), Fernando Espejo, asistente de director y Carlos Morales.

María Elena Lazo y J.M. García Ascot intervinieron decisivamente en la adaptación literaria de la obra original. Pero los últimos detalles del guión fueron escritos en los propios sitios de filmación, después de convivir semanas y a veces meses, con los indígenas de cada zona a fin de evitar cualquiera adulteración de la verdad de las costumbres y del vestuario. Fernando Gamboa asesoró artísticamente la producción cuidando celosamente la propiedad y la autenticidad de tipos, lugares y personas. Carlos Velo realizó el montaje final de la película. Le dio forma al material filmado por Benito Alazrakí y su equipo.

El fondo musical de Raíces fue escrito por Blas Galindo, director del conservatorio Nacional de Música; por Pablo L. Moncayo, director de la Orquesta Sinfónica Nacional; por Rodolfo Halffter y por el joven compositor Guillermo Noriega.

El tema del prólogo que señala la vibrante actualidad y el progreso de México fue tomado de una obra de nuestro gran músico Silvestre Revueltas. Teleproducciones quiso completar así el

esfuerzo de unos medios de filmación modestos y reducidos, con el talento y el arte de mexicanos universalmente reconocidos, como lo son los mencionados compositor tal vez sin proponérselo, Benito Alazraki ha demostrado varias cosas en esta película. En primer lugar que no hay necesidad de gastar centenares de miles de pesos para producir un cine decoroso y capaz de equipararse con lo mejor que se hace hoy en el mundo. De este modo, ha puesto de relieve una verdad que, no por sabida, debe dejar de repetirse: En cuestiones de arte, no es el dinero lo que cuenta sino el talento. También ha demostrado que un buen argumento es el ingrediente principal en una buena película, cosa está que, aun estando en el ánimo de todo el mundo se olvida con demasiada frecuencia. Por otra parte, Raíces es una prueba de que en México existe una rica e inexplorada cantera, en lo que se refiere a la actividad cinematográfica. Finalmente y esto es lo más importante, con esta cinta se abre un camino que puede llevar al cine mexicano puerto seguro ¡ Ojalá así sea, que buena falta le hace!.

B) La Escondida (1955)

Dir. Roberto Gavaldón

Para 1955 la situación de la industria cinematográfica empezaría a mostrar signos más alentadores gracias a que el Banco Nacional Cinematográfico recibiría un préstamo estatal de 35 millones de pesos para subsanar sus deudas y cumplir de manera cabal con el propósito de su creación.

Con este nuevo financiamiento los productores invertirían en costosas producciones haciendo uso de novedosos recursos técnicos, como el cinemascope y el color para estar a la vanguardia y competir con las otras cinematografías del mundo.

Aunque en principio los productores no lo consideraran también era necesario llevar a la pantalla nuevas temáticas, para que con una combinación de técnica y contenido cinematográfico, las películas resultaran más atractivas para un público que se estaba perdiendo debido a la fuerte influencia de la televisión.

Sin embargo esa dualidad cinematográfica no pudo reflejarse por falta de creatividad e ingenio para renovar a los viejos y muy sobados contenidos argumentales, así los directores tendrían que volver a echar mano de los asuntos históricos y de interés para los espectadores mexicanos siendo el suceso revolucionario el marco en el cual se desarrollaría la historia presentada en La escondida, homónimo de la novela del poeta tlaxcalteca Miguel N. Lira. Si bien los recursos económicos con los que se contaban eran los imprescindibles para cubrir los gastos de una producción ostentosa y espectacular que diera respuesta a las ambiciosas pretensiones de los productores, ésta no hubiera podido llegar a ser sin la interrelación de los otros elementos que sí son determinantes en la creación de cualquier obra fílmica.

El resultado óptimo en técnica y contenido de un filme dependerá no solamente del capital que se tenga, sino también de la experiencia y destreza que tenga un director en el manejo de los elementos fílmicos para crear un producto cinematográfico de calidad.

El realizador capaz de satisfacer las demandas de un productor ansioso por ver óptimos y espectaculares resultados cinematográficos con la realización de La escondida fue Roberto Gavaldón, quien para 1955 ya contaba con una amplia y respetada experiencia como director. La Barraca en 1944 marcaría el inicio de su carrera como cineasta, y le seguirían películas de gran dignificación para el cine mexicano, La diosa arrodillada, 1947; El rebozo de Soledad, 1952 y El niño y la niebla en 1953; serían sólo algunas de las películas de las cuarenta y siete que forman parte de su repertorio fílmico y en las cuales se ha podido descubrir a un "director que tuvo la capacidad de satisfacer las necesidades de taquilla, lo que explica sus múltiples éxitos, así como de poder expresar un universo personal, visible en su particular manejo de los elementos de que dispone el lenguaje cinematográfico (...)" (27).

No sería un caso fortuito que estas cualidades se reflejaran en la realización de este melodrama revolucionario pues serían consistentes elementos los que se interrelacionarían, para crear en opinión de Emilio García Riera un filme de óptima calidad como lo fue La Escondida.

Porque si se toman en cuenta los factores que se integraron cinematográficamente en esta película, se tendría el trabajo de un realizador experimentado, el impulso y la proyección actoral de María Félix y Pedro Armendáriz, una pareja de reconocimiento internacional, así como un periodo importante de la historia nacional.

Al respecto Cine Mundial publicó en la columna Cine Crítica:

(...) la dirección de Roberto Gavaldón conduce con mano firme a los actores. Lleva de una reacción a otra, por disímulas que sean al espectador. Arriba a los instantes dramáticos y se detiene en el punto preciso para no llegar a la sensiblería. Revive la época tormentosa de la Revolución y se coloca en el ángulo patriótico, si descender a la patriotería barata (...)" (28).

Sobre la actuación de Pedro Armendáriz, Cine Mundial agregó: *"Versátil como hay pocos histriones en la escena mundial Pedro Armendariz hace una creación más de su indio mexicano, sin mixtificaciones, puro, diáfano y al mismo tiempo lleno de complejas manifestaciones anímicas. El eminente astro mexicano raya a gran altura en el filme La escondida" (29).*

De gran elocuencia fue también la participación de uno de los más hábiles fotógrafos con los que contaba el arte fílmico nacional, Gabriel Figueroa así como el trabajo de adaptación cinematográfica de la novela de Miguel N. Lira y que estuvo a cargo del mismo Roberto Gavaldón y de personalidades de alta jerarquía literaria como Gunther Gerszo y José Revueltas. Este había sido en compañía de Gavaldón argumentista y adaptador de algunas películas dirigidas por el propio cineasta (La otra, 1946; La diosa arrodillada, 1947; El rebozo de Soledad, 1952 solo por mencionar algunas), en las cuales según Emilio García Riera se hizo evidente una solvencia

narrativa que superaba con creces a un cine de la época aquejado generalmente por la frialdad y la insensibilidad.

Esta cualidad también se pudo apreciar en la realización de La escondida ya que los adaptadores "supieron trazar las secuencias acorde con el ritmo de la historia, con el fondo argumental para convencer al público que la ficción era verdad" (30), porque es una película que presenta un hecho real; el estado de miseria y servilismo en que vivían los campesinos en tiempos del porfiriato y se relata a través de la historia de una vendedora de aguamiel que se convierte en amante del Gobernador para dejar atrás una vida de pobreza y vejación; cuando por las condiciones políticas que vive el país tiene que regresar a su pueblo se esconde de todos, por lo cual recibirá el sobrenombre de "la escondida". El enfrentamiento entre federales y revolucionarios marcará el reencuentro con su pasado y con los hombres que pelean por mejores condiciones de vida.

Aun cuando en Europa, en el Festival de Cannes y en México esta película no contó con la aceptación que se esperaba si encontró en el crítico español Francisco Pina a uno de sus más férreos y entusiastas defensores, su crítica a la película en las páginas del suplemento México en la Cultura del periódico Novedades el 15 de julio de 1986 se transcribe a continuación:

La escondida

"El cine nacional ha sido casi siempre poco afortunado en sus escasos intentos de afrontar con decoro y seriedad el tema de la Revolución.

Pocas son las excepciones, que, por otra parte, confirman la regla. Deformaciones ideológicas, personajes falsos y desorbitados, pintoresquismo barato, iruculencias innecesarias y otros defectos de menos bulto fueron, por lo general, el pasado lastre que hundió irremisiblemente en la nada a la mayor parte de las producciones basadas en temas "revolucionarios". por si todo ello fuese poco, el resultado solía ser una película más bien reaccionaria, sin contenido y sin nervio, algo por completo ajeno al verdadero espíritu de la revolución.

Teniendo en cuenta todo esto no es de extrañar que se tengan ciertas reservas mentales antes de la proyección de una cinta como "La escondida", cuyo argumento se basa en motivos revolucionarios. Y que grato resulta el poder afirmar, espontánea y sinceramente, que esas fallas se han superado por completo en el logro de una película excelente y auténtica sobre algunos aspectos de la revolución mexicana.

La escondida es, efectivamente, la primera película buena que se ha hecho en México sobre un tema nacional tan henchido de dramatismo y substancia humana, que, sin embargo, todavía a estas alturas permanecía intacto y en espera de que alguien lo recogiese con sensibilidad y talento. También con el respeto que merece.

Este hecho afortunado se ha producido al fin con la realización de esta cinta, extraordinaria por diversos motivos. Entre ellos, habría que señalar un argumento interesante y veraz, bien planeado, bien resuelto, muy cinematográfico y también muy literario - una cosa no excluye a la otra- obra en fin de auténticos escritores.

Una realización impecable, de alto porte, que revela a Gavaldón, sin lugar a dudas como un director de primera fila en la escala internacional. Y además una interpretación que está a la altura -por lo menos en parte- de esos valores que acabamos de señalar.

El mérito fundamental de La escondida reside, para mí, en su corrección ideológica, en su fidelidad al espíritu sencillo y justiciero de aquellos hombres eternas víctimas de un despotismo tan bárbaro como hipócrita, contra el cual se rebelaron al fin, cargados de razón y llevando todavía en sus cuerpos las huellas de un régimen ignominia que era preciso exterminar. Estos hombres aparecen en la película con toda la fuerza y la grandeza impresionantes que les confiere su calidad de esclavos tradicionales en el decisivo momento en que se aprestan a romper las cadenas de su esclavitud. También se desprende de ellos esa simpatía y esa nobleza que, en todo hombre bien nacido, despierta siempre el semejante victimado por la injusticia y la vejación.

C) El esqueleto de la señora Morales (1959)

Dir. Rogelio A. González

La realización de este filme en 1959 daría por fin respuesta a la incesante búsqueda de novedosos y originales argumentos, los necesarios para satisfacer las ansias de diversión de un público cansado y aburrido de un cine mexicano que al parecer ya no tenía nada más que ofrecer.

Aunque el director de El esqueleto de la señora Morales Rogelio A. González no se encontraba, a pesar de sus más de veinte películas producidas hasta estos momentos en la lista de los realizadores más connotados, si demostraría tener en opinión de Jorge Ayala Blanco, el conocimiento y la experiencia en el uso de los recursos dramáticos de la comedia ya que sus mejores y buenas películas serían las enmarcadas en este género cinematográfico; El mil amores y Escuela de vagabundos en 1954, y El inocente de 1955 con las cuales daría muestras de su talento.

Por lo cual no le sería difícil incursionar en esta realización con nuevos recursos dramáticos como el humor negro, la sátira y la ironía los que se combinaron en el relato cinematográfico de una de las comedias más originales en la historia del cine mexicano.

El origen de esta película se encuentra en la novela "El misterio de Yslington" del escritor y periodista galés Arthur Machen, cuya obra ha sido caracterizada como una clara muestra del humor negro anglosajón. Correspondería al para entonces argumentista español Luis Alcoriza (posteriormente debutaría en la dirección de películas) la adaptación de la novela al medio sociocultural mexicano y tendría en Arturo de Córdoba y en Amparo Rivelles a los actores más representativos para encarnar a los personajes protagónicos de El esqueleto de la señora Morales

La historia narra de manera muy divertida las diferencias de costumbres, actitudes e intereses dentro de la relación conyugal, la exarcebada religiosidad, moralidad y pulcritud de ella ante cualquier situación dentro de la supuesta convivencia de pareja hará de la relación un infierno, la forma en que él dará un respiro a la tan perturbadora y asfixiante situación será ridiculizando y criticando mordazmente las actitudes represoras de su esposa.

La película es en opinión de Jorge Ayala Blanco: *"la sátira más acerba (...) la que se refiere al matrimonio. Como institución, como sacramento y como forma de convivencia, el matrimonio sólo puede compararse con una lepra o con una cadena perpetua" (31).*

Para el dramaturgo y periodista Vicente Leñero El esqueleto de la señora Morales resultó *"ser una magnífica película, Luis Alcoriza ha hecho una buena adaptación a pesar de que en el fondo de la historia haya cierto ensañamiento, cierta burla grotesca hacia lo religioso (...)"* (32).

Angel Alcántara Pastor "El Duende Filmo" mencionó sobre la dirección de la película: *"(...) la cinta le salió buena y eso me alegra, con esta cinta logró lucirse. Tuvo la fortuna de que los productores le dieron un buen argumento y un reparto excelente circunstancias esenciales para lograr una buena película. Se advierte que no hubo en él preocupación por hacer alardes de arte (...) no hay que olvidar que se trata de un comedia en tono de farsa, con ribetes de drama tragedia y abundante buen humor"* (33).

Pero no sólo por ser una comedia que cumplió con el objetivo de divertir al público e implantar nuevos recursos melodramáticos como la sátira y el humor negro es trascendente; sino porque tiene un amplio sentido de crítica que censura y ridiculiza la función de ciertas instituciones jerárquicas dentro de la sociedad mexicana, el matrimonio, impuesto por la iglesia, la misma iglesia - léase religión- que impiden por sus supuestos y estrictos cánones establecidos la vida plena, libre y sin prejuicios.

Francisco Pina en las páginas del suplemento México en la Cultura reconocería la valentía y el atrevimiento del director de El esqueleto de la señora Morales por tratar una temática que va en contra de ciertos convencionalismos éticos y morales establecidos por la sociedad.

Su crítica a esta película que lleva por título "El cine mexicano se apunta un tanto" publicada el 29 de mayo de mayo se transcribe a continuación:

"Resulta grato comentar una película mexicana, que a nuestro juicio, sale de lo común en la producción fílmica nacional y representa también un claro deseo de lanzar sobre ésta una corriente de aire libre.

Creo que el cine mexicano se anota un tanto, con esta afortunada realización del joven director Rogelio A. González de la cual vamos a ocuparnos hoy.

Apresurémonos a decir que El esqueleto de la señora Morales es una película insólita en nuestro medio cinematográfico. ¿por qué? dejando aparte, por el momento, ciertas consideraciones realizadas con sus valores puramente cinematográficos, que examinaremos luego, lo que nos parece insólito en ella es su valentía y su atrevimiento en la manera de afrontar un tema que es evidentemente un desafío a no pocos convencionalismos establecidos en algunos sectores sociales y muy especialmente en el enrarecido recinto de nuestra industria filmica. Es en verdad sorprendente que un medio tan timorato y tan entregado a una pusilanimidad persistente alguien haya tenido la audacia de romper bruscamente esa rutina al intentar una película que provocará discusiones y también, muy probablemente, la repulsa de algunas gentes excesivamente inclinadas a la mojigatería. No sé si se ha estrenado sin cortes, como la vi recientemente en una exhibición privada. Es de esperar que estas personas, demasiado celosas en el empeño de mantener ciertos prejuicios - completamente ajenos a la verdadera moral encuenren en esta película de Rogelio González un desacato o una burla a las "consabidas buenas costumbres" y condenen el desenfado y la ausencia de hipocresía que se advierten en ella.

Para nosotros es ese espíritu de franqueza, esa despreocupación y esa libertad en el empleo de la sátira, lo que constituye, precisamente, uno de sus mayores méritos. Porque además de revelar una actitud de independencia, siempre loable, en la vivisección de algunas tareas morales que parece el ser humano, lo hace también sin recurrir a esas concesiones tan comunes en nuestro cine- con las que se intenta paliar el mal efecto producido en las gentes pacatas por todo intento de rebeldía contra los estrechos cánones de una producción filmica, como la nuestra, saturada de conformismo y de moralina.

Aunque no tuviera otro mérito que el de establecer un benéfico precedente, en lo que concierne a la elección de los temas y a la manera franca de tratarlos -esta película merecería la adhesión y el beneplácito de todos los que deseamos sinceramente unas perspectivas más amplias para el cine nacional. Por lo que ya resulta irritante -y no es la primera vez que lo declmos- es ver que un cine como el nuestro, que produjo en sus comienzos algunas obras realmente valiosas, haya venido a caer en la ramplonería que caracteriza actualmente.

Las cosas han llegado a tal extremo, que algunos no creen ya en una crisis, más o menos pasajera, sino en una evidente falta de madurez en sus elementos básicos, es decir, esos elementos

de receptividad y capacidad artística y creadora, que resultan indispensables para realizar en el cine obras de verdadera importancia.

Esta falta de madurez parecerá paradójica si se piensa que el cine nacional produjo en sus comienzos algunos films de indudable mérito, que están sin duda en el recuerdo de los lectores. Recordemos la frase de Joseph Von Sternberg: "El cine esa industria que podría ser un arte".

Sí, digámoslo una vez más: El cine es una industria en todas partes, pero acaso sea México uno de los países donde menos esfuerzos se han hecho últimamente para darnos alguna muestra de ese cine, siempre raro, que nos hace olvidar por un momento su origen mercantilista, y digáenos también una vez más que, como todo el mundo sabe, en lo que se refiere a la técnica nuestro cine está más o menos a la altura del de cualquier otra parte; pero -esto también hay que decirlo- carece de esa hondura y esa riqueza de matices, indispensables para despertar el interés de un público preparado y adulto.

Los temas a que recurre nuestro cine son casi siempre pueriles -ya sean de carácter cómico o dramático y que están tratados en todo caso del modo superficial que corresponde a la banalidad de los argumentos.

Los directores, por su parte, con las escasas y conocidas excepciones, se ponen invariablemente a la altura de los argumentos deleznales que dirigen.

Paradójicamente, nuestro cine es en la actualidad un fruto verde que no sabemos cuando madurará, para que madure será necesario un cambio radical de las normas imperantes en el mundillo cinematográfico. Ese cambio difícil, desde luego, pues aquellos que lo intentarán tropezarían enseguida con un espeso muro de intereses creados., claro que no se trata de acabar bruscamente con esos intereses, pretensión que sería absurda a todas luces, sino de procurar simplemente que ellos sean obligados a ceder un margen, aunque sea pequeño, a otras actividades más empeñosas y desinteresadas. Sería preciso sobre todo, inyectar a nuestro cine una savia nueva. El cine sin ideas es como un saco vacío, que no puede tenerse en pie. Lo que podría dar al cine mexicano el contenido que le falta, sería la colaboración de auténticos valores en el terreno de las letras y del propio cine: Escritores y cineastas jóvenes, dotados de talento y vocación. Solamente el hombre comprometido con su país, capaz de atender e interpretar la realidad de éste, podría llevar al cine mexicano a puerto seguro. Valdría la pena dar esa batalla.

- Como la dieron en su día los neorrealistas italianos- aun a sabiendas de que el empeño tropezaría con grandes obstáculos. Grandes pero no insalvables.

En Francia, en Inglaterra, en Italia, en Rusia, en la India, en el Japón, en Suecia y en otras partes del mundo, se producen de vez en vez, películas que pueden satisfacer plenamente al espectador más exigente.

Esas películas, claro está, son el fruto de unos hombres cuya sensibilidad e inteligencia les hacen aptos para ver el cine como arte y no como simple mercancía.

Volviendo a la película de Rogelio A. González, acaso no sea ocioso repetir que significa un audaz intento de romper los estrechos moldes en que se encierra nuestro cine.

Sobre todo en lo que concierne a la elección de los argumentos, el seleccionado en esta ocasión tiene, cuando menos, la virtud, de apartarse de los caminos trillados dando oportunidad a la realización de un film interesante, lleno de curiosos e inesperados matices psicológicos que permite al director y a sus actores poner a prueba su valía y demostrar que en México pueden hacerse películas superiores al melodrama insulso o a la payasada inaguantable, a cargo de clavillazos, virutas y capulinas.

Aquí hay intención aguda, sátira descarnada y humor legítimo. Humor negro, es cierto, pero al que Rogelio A. González, con una visión peculiar y una actitud muy mexicana ante el problema de la muerte, logra infundir una vitalidad, inclusive una alegría, que se traduce en situaciones de una comicidad rara y, en cierto modo, original.

El protagonista de esta historia irónica y extraña es un personaje cuya estirpe cinematográfica hay que buscarla en Monsieur Verdoux, como ocurría con el protagonista de los ocho sentenciados de No soy inocente y tal vez de algún otro film que no recuerdo en este instante: asesinos de farsa que cuentan desde el primer momento con la adhesión y simpatía del público o mejor sería decir: personajes que liberan al público de un complejo inconfesado, que lo indemnizan liberalmente por todos los golpes frustrados, por todos los puntapiés imaginarios que, en repetidas ocasiones, hubiese querido dar a tantas cosas nefastas, a tantas personas indeseables

Tal vez no faltan quienes piensen que es un acto de cinismo traer a la pantalla a estos personajes vindicativos, que tienen la avilantez y la osadía de rebelarse contra las fuerzas malignas que los oprimen y no son lo bastante discretos y pacientes para soportar mansamente que esa fuerza los convierta en verdaderos pingajos humanos.

‘Pero la razón debe estar de parte de ellos, puesto que la mayoría del público -la más sana y la menos tarada por los prejuicios - de manera casi instintiva, sin la menor repugnancia, les concede espontáneamente su aprobación y simpatía.

La realización de Rogello González está a la altura de un tema con más enjundia de lo que puede parecer a simple vista, pero que resulta también algo escabroso y difícil, y exige del realizador cualidades menos comunes que el conocimiento de su oficio. Había que crear cinematográficamente - con la debida fuerza y el indispensable poder de convicción- a ese sugerente personaje central y al extraño ambiente que le rodea, cosa que es algo así como una piedra de toque para revelar esa clase de talento que está por encima del simple oficio.

Rogello González sale airoso de la prueba; el personaje está logrado con plenitud, y el ambiente, el clima cinematográfico requerido por el asunto es de una calidad considerable. Claro que la creación de ese personaje exigía la presencia de un actor capaz de meterse en la piel del mismo, sintiéndolo con hondura e interpretándolo totalmente, con absoluta seguridad, sin una indecisión, ni una falla. Ese actor ha sido Arturo de Cordoba. En pocas ocasiones, como en ésta, ha logrado una actuación tan firme y tan verdadera.

Amparo Rivelles es una actriz cuyo depurado oficio corre parejo con las grandes dotes que la adornan para servir honrosamente al arte dramático. Está realmente extraordinaria en el difícil papel de esa mujer dengosa, fanática, estúpida y suspicaz; una mujer insoportable, destinada fatalmente a convertirse- Antes de tiempo- en el esqueleto de la señora Morales.

Antonio Bravo tiene a su orgullo el "villano de la película". Un villano bastante insólito, porque se trata nada menos, que de un pastor de ánimas. Pero es un pastor arbitrario y obiuoso que esquilma a sus ovejas en lugar de protegerlas, olvidándose con frecuencia de los mandatos evangélicos. Bravo nos da una nueva prueba de su profesionalismo y discreción .

Victor Herrera emplea una técnica muy eficaz en su excelente labor de camarógrafo y contribuye en buena parte ha crear ese ambiente alucinante que constituye uno de los factores más encomiables de la película.

Luis Alcoriza por su parte, ha conseguido un buen guión lleno de agilidad y substancia cinematográfica basándose en un cuento de Arthur Machen, que se titula El misterio de Yslington.

Por causa de la censura, por otras causas inevitables no era posible que la película tuviera el atrevido final del cuento. El público de cine no admite todavía ciertas irreverentes rebeldías que puede permitirse un novelista. Era preciso buscar otro final para la cinta. El que encontraron Luis Alcoriza y Rogello González nos parece muy ingenioso y tiene además el mérito de no desvirtuar la cruda intención irónica de Arthur Machen. Podría decirse que es un final al estilo de René Clair, realizado con la perfección y la gracia que prevalecen también en el resto de la película.

Con el hambre nuestra de cada día, pero sobre todo con esta cinta que comentamos Rogelio González ha demostrado una sana inquietud y un plausible deseo de realizar un cine mejor y distinto al que se viene haciendo aquí habitualmente. Hay que alentarle y estimularlo, sin mezquinas reticencias, para que no abandone ese buen camino.

4.9 Caracterización y análisis a las críticas Rafces, La escondida y El esqueleto de la señora morales

La DIRECCION Y LA FOTOGRAFIA:

Rafces:

este impresionante relato de Francisco Rojas González en el que la ironía acre se funde con un estoicismo conmovedor, llevado tan magistralmente a la pantalla por el joven director Benito Alazraki, es posiblemente lo más intenso y logrado entre todo lo producido hasta hoy por el cine mexicano.

Excepcional es también la labor del camarógrafo Walter, quien se acredita como un artista de vigoroso talento. (...)

Tal vez sin proponérselo, Benito Alazraki ha demostrado varias cosas en esta película. En primer lugar que no hay necesidad de gastar centenares de miles de pesos para producir un cine decoroso y capaz de equipararse con lo mejor que se hace en el mundo. De este modo ha puesto de relieve una verdad (...) en cuestiones de arte no es el dinero lo que cuenta sino el talento.

La escondida:

"(...) una realización impecable de alto porte que revela a Gavaldón sin lugar a dudas como un director de primera fila en la escala internacional (...)

Roberto Gavaldón ha logrado esta vez una realización que puede calificarse de impecable. Sin olvidar otras de sus realizaciones importantes, puede decirse que ésta es la que señala la plena madurez de su talento de director (...): Se advierte compenetración en el tema, captación de sus elementos más depurados y valiosos y no olvidemos que un trabajo de dirección nunca es completo

si le falta ese requisito indispensable. Excelente es también la fotografía de Gabriel Figueroa quien, con su reconocida maestría, aporta al film uno más de sus considerables atractivos.

El esqueleto de la señora Morales:

(...) hay intención aguda, sátira descarnada y humor legítimo. Humor negro es cierto, pero al que Rogelio A. González con una visión peculiar y una actitud muy mexicana ante el problema de la muerte, logra infundir una vitalidad, inclusive una alegría, que se traduce en situaciones de una comicidad rara y, en cierto modo original .

ACTUACION Y PERSONAJES

Raíces

(...) protagonistas auténticos que viven su papel en la realidad; se evidencia el deseo de hacer todo esto de una manera sencilla pero honda, sin vanos alardes técnicos o verbales (...) de una manera inteligente, comprensiva y amplia: poniendo en juego sobre todo esas armas poderosas y seguras que proporcionan el verdadero talento y la verdadera sensibilidad.

La escondida

Al contrario que en otras ocasiones, los revolucionarios que aparecen en esta cinta no son personajes de cartón ni revolucionarios de pacotilla. Son hombres de carne y hueso, con sus pasiones humanas y sus anhelos legítimos (...)

María Félix (...) aporta su gran belleza y su personalidad indiscutible, pero a mi juicio carece de la fuerza dramática suficiente para sacar adelante de modo completamente satisfactorio algunas escenas que le corresponden (...)

Pedro Armendariz sí infunde a su personaje todo el vigor dramático necesario para hacer de él un personaje inolvidable, pero además matiza con el mismo acierto otras reacciones de ese hombre bueno, apasionado, recto y leal, que le ha tocado encarnar (...)

El esqueleto de la señora Morales

"(...) había que crear cinematográficamente - con la debida fuerza y el indispensable poder de convicción - a ese sugerente personaje central (...) Rogelio González sale airoso de la prueba; el personaje está logrado con plenitud.

Claro que la creación de ese personaje exigía la presencia de un actor capaz de meterse en la piel del mismo, sintiéndolo con hondura e interpretándolo con absoluta seguridad (...) ese actor ha sido Arturo de Córdoba. En pocas ocasiones como ésta ha logrado una actuación tan firme y tan verdadera.

Amparo Rivelles está realmente extraordinaria en el difícil papel de esa mujer dengosa, fanática, estúpida y suspicaz; una mujer insoportable, destinada fatalmente a convertirse -antes de tiempo- en el esqueleto de la señora Morales

EL CONTEXTO SOCIAL REPRESENTADO EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA

Rafces

(...) se ve con claridad el deseo de penetrar -como su título lo indica- hasta la raíz de esos problemas de ayer y hoy que han atormentado cada vez más al hombre, se pone de manifiesto una actitud decidida de solidaridad con las vidas humildes, junto al impulso de denunciar las causas que provocan dolor humano y pueden ser atenuadas e incluso totalmente eliminadas, se buscan escenarios naturales y protagonistas auténticos que viven su papel en la realidad.

La escondida

"El mérito fundamental de La escondida reside para mí, en su corrección ideológica, en su fidelidad al espíritu sencillo y justiciero de aquellos hombres eternas víctimas de un despotismo tan bárbaro como hipócrita, contra el cual se rebelaron al fin, cargados de razón y llevando todavía en sus cuerpos las huellas de un régimen de ignominia que era preciso exterminar.

la escondida no deja de ser, para cualquier persona sensible, un film de encomiable tendencia progresista y humanitaria con un rico contenido social.

El esqueleto de la señora Morales

Aquí hay intención aguda, sátira descarnada y humor legítimo. Humor negro es cierto, pero al que Rogelio A. González con una visión peculiar y una actitud muy mexicana ante el problema de la muerte, logra infundir vitalidad (...)

lo que nos parece insólito en ella es su valentía y su atrevimiento en la manera de afrontar un tema que es evidentemente un desafío a no pocos convencionalismos establecidos en algunos sectores sociales (...)

EL ARGUMENTO

La escondida

Esta cinta, extraordinaria por diversos motivos entre ellos, habría que señalar un argumento interesante y voraz, bien planeado y bien resuelto, muy cinematográfico y también muy literario - una cosa no excluye a la otra- obra en fin de auténticos escritores

El esqueleto de la señora Morales

En lo que concierne a la elección de los argumentos el seleccionado en esta ocasión tiene, cuando menos, la virtud de apartarse resueltamente de los caminos trillados dando oportunidad a la realización de un filme interesante lleno de curiosos e inesperados matices psicológicos que permite al director y a sus actores poner a prueba su valía"

LA PELÍCULA EN RELACION CON LAS CORRIENTES ESTÉTICAS DEL CINE

Rafces

¿ Puedo en verdad considerarse la película Rafces dentro de esa corriente cinematográfica iniciada por algunos cineastas italianos y a la que Humberto Barbaro, en 1943, bautizó con el nombre de neorealismo en las páginas de la revista Il film ?

Creo que sí, y por muy buenas razones. En parangón con el neorealismo, se advierte en los realizadores de esta película el mismo desprecio por un cine espectacular y costoso, pero insubstancial y carente de contenido artístico y humano; se advierte también la misma ausencia de actores profesionales "estrellas" o "astros"(...)

Casi todos los postulados de Cesare Zavattini acerca del neorealismo están cabalmente cumplidos en esta cinta mexicana (..) "

Los extensos trabajos críticos realizados por Francisco Pina se deben en gran medida a su amplia trayectoria como literato y periodista, además de su amplia cultura cinematográfica, ubicaba a la película en cuestión en la corriente estética cinematográfica a la que pertenecía, si así era el caso, destacaba de igual manera el esfuerzo, empeño y habilidad del realizador, así como la del fotógrafo por lograr un producto fílmico de calidad, sin dejar de lado el trabajo realizado por los demás elementos humanos que también toman parte en la creación cinematográfica.

Francisco Pina daba a conocer al lector los antecedentes y trayectoria del realizador, así como el talento y destreza para poder producir obras de grandes méritos como lo fueron las películas analizadas anteriormente.

Así como Luz Alba y Álvaro Custodio, Francisco Pina valoraba a los actores que sabían cómo darle impulso y verosimilitud a la caracterización de los personajes representados y que su actuación estuviera en correspondencia con la intención del relato cinematográfico propuesto por su realizador.

Para Pina también era de suma importancia rescatar ese aspecto de la película, ya sea de tipo social o cultural que daba cuenta del contexto general de la cinta en mención.

La investigación sustentada en fuentes directas como la entrevista a los productores y realizador mismo, como lo fue en la cinta Rafces, le dio un mayor fundamento cinematográfico a su trabajo crítico.

NOTAS

- 1.- García Riera, Emilio; Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 1, p. 42
- 2.- Martínez Bautista, Silvia; Fernando de Fuentes y la crítica cinematográfica, p. 14
- 3.- Ibidem, p. 15
- 4.- García Riera; Fernando de Fuentes (1894-1958), p. 21
- 5.- Martínez Bautista; op. cit.; p. 57
- 6.- García Riera; op. cit.; p. 113
- 7.- Dirección General de Cinematografía; Testimonios para la historia del cine mexicano No. 8, p. 22
- 8.- García Riera; Historia Documental del Cine Mexicano, p. 54
- 9.- García Riera; Historia general del cine mexicano, p. 97
- 10.- García Riera; Historia Documental Tomo 1; p. 53
- 11.- Dirección General de Cinematografía; op. cit. No. 1 p. 52
- 12.- Ramón, David; Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha, p. 101
- 13.- Dirección General de Cinematografía; op. cit., p. 54
- 14.- Taibo, Paco Ignacio; El Indio Fernández. El cine por mis pistolas, p. 104
- 15.- Ibidem, p. 104
- 16.- García Riera; Emilio Fernández 1904-1986, p. 89
- 17.- García Riera; Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 3; p. 72
- 18.- García Riera; Emilio Fernández, p. 101
- 19.- García Riera; Historia Documental ... tomo 3, p. 132
- 20.- García Riera; Emilio Fernández, p. 99
- 21.- Ibidem, p. 111
- 22.- Ibidem, p. 113
- 23.- García Riera; Historia Documental ... tomo 3, p. 207
- 24.- Ibidem tomo 5, p. 147

25.- Ibidem, p. 151

26.- Ibidem

27.- Zúñiga, Ariel ; Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón; p. 15

28.- "Cine crítica. la escondida", Cine Mundial 22 de julio de 1956, p. 11

29.- Ibidem

30.- "Hoy la escondida en El México", Cine Mundial 22 de julio de 1956, p. 6

31.- Ayala Blanco, Jorge; La aventura del cine mexicano, p. 295

32.- Leñero, Vicente; "La linterna mágica", Excelsior, 29 de mayo de 1960

33.- Alcántara Pastor, Angel "El Duende Filmo" ; "Nuestro Cinema", El Universal, 28 de mayo de 1960

CONCLUSIONES

Desde su primera exhibición pública, el cine despertó el interés de los periodistas. Ellos se encargaron de plasmar en papel las impresiones que les causó ver imágenes en movimiento sobre una pantalla. Los textos periodísticos de aquel entonces denotaron diversas corrientes de apreciación del silente arte cinematográfico. En primera instancia fue considerado como un descubrimiento técnico después, un medio útil para la enseñanza y el aprendizaje; posteriormente como un reflejo y testimonio de la realidad inmediata y dado que también llegó a satisfacer necesidades sociales de diversión y entretenimiento fue definido como un espectáculo. después y conforme se iba perfeccionando el lenguaje cinematográfico los anuncios, las crónicas y reseñas cambiaron de vertiente. los periodistas comenzaron a escribir lo que podían apreciar en las imágenes y rescataron de éstas elementos que como la escenografía, la fotografía y los intérpretes exigían ser dignos de atención. Los nombres de Carlos González Peña, Arkel; José María Sánchez García, Claridonoso; Rafael Pérez Taylor, Hipólito Seijas; Francisco Zamora, Zeta; Rafael Bernúdez Zatarán, conocido como Conde Mérida, David Walk o Fradique Méndez, y Carlos Noriega Hope, Silvestre Bunnard destacaron en las páginas de importantes periódicos y suplementos del país, en los cuales la crítica de cine empezó a sembrar buenos y fructíferos precedentes.

Sin embargo, en la época sonora la expresión fílmica encontraría en la primera periodista mexicana Luz Alba y en los españoles Álvaro Custodio y Francisco Pina a tres de las mejores voces críticas que haya tenido la cinematografía nacional, ya que enriquecieron y perfeccionaron la labor de aquéllos gracias a la experiencia adquirida a través de los años dentro del medio

periodístico, a su constancia y perseverancia aunadas a sus antecedentes profesionales. Luz Alba combinó su actividad crítica como articulista, redactora y cuentista, además de haber publicado un libro La Aristocracia de la Postrevolución. De igual manera, la trayectoria de Álvaro Custodio como periodista, dramaturgo, argumentista y articulista de temas políticos y sociales y la labor de Francisco Pina como periodista, escritor y ensayista literario y político les permitió analizar con más conocimiento y rigor los contenidos filmicos.

Los componentes del lenguaje cinematográfico como la dirección, la fotografía, la actuación, incluyendo también el vestuario y la escenografía como elementos de la realidad presentada cinematográficamente, así como el contexto sociocultural reflejado en el filme y la relación que guardaba éste con las corrientes estéticas del cine, si así era el caso, eran factores imprescindibles en el análisis de las películas

La dirección era un elemento fundamental en su crítica, el talento y la destreza del realizador en materia con el trabajo del argumentista, o bien del fotógrafo era pieza clave en el acabado total de la película; de ello dependía que la cinta tuviera verdaderas cualidades artísticas.

El contexto sociocultural representado en el filme también era objeto de análisis. Rescataban de la película en cuestión esa porción de la realidad que el director previamente seleccionaba y se encargaba de expresar cinematográficamente. Así, en las críticas a las películas El prisionero tucúe, Enamorada, Río Escondido y La escondida, los aspectos políticos y sociales que sus hacedores trataron en estos filmes se hicieron patentes en sus escritos y en sus textos a las cintas La mujer del puerto, La perla, Rafces y El esqueleto de la señora Morales se refirieron fundamentalmente a la problemática social y cultural que éstas aludían.

En ese sentido, la labor de Luz Alba, Álvaro Custodio y Francisco Pina como críticos no sólo fue la de analizar los elementos componentes de la obra cinematográfica, sino también la de determinar qué fragmento de la realidad era plasmado en la pantalla, ya que estaban firmemente

convencidos de la dependencia del cine con la realidad. Para ellos la interrelación personas y grupos transmitiendo y compartiendo normas, valores, costumbres y creencias en un momento histórico determinado tenía que ser reflejado en un acontecimiento específico, el cual iba dar cuenta del contexto general de la película. Bajo ese parámetro, Luz Alba criticó El fantasma del convento, calificando a la cinta de absurda por no representar ninguna semejanza con la realidad.

En cuanto a la forma de elaboración de sus notas como parte del lead o entrada proporcionaban al lector información relativa a las condiciones de producción y, si lo consideraban relevante mencionaban la situación o los lineamientos que regían o caracterizaban a la industria cinematográfica nacional de ese entonces, ya que también llegaba a ser un factor influyente en el nivel de calidad o interés de la producción respectiva. El director, su trayectoria cinematográfica, los actores protagónicos, el tema central de la cinta, así como el nombre del autor y el libro en el cual se basaba el argumento de la película, si era el caso, eran tópicos fundamentales en sus trabajos.

La investigación sustentada en fuentes hemerográficas o bibliográficas con entrevistas a los actores, al realizador, o al productor mismo, fue el caso de la crítica a Rafces hecha por el periodista Francisco Pina, en la cual se hizo evidente la técnica de la entrevista utilizada por éste y gracias a la cual pudo obtener información detallada y precisa referente a las condiciones, lugares y equipo de producción, nombre de los argumentistas y de las personas que representaron a los personajes principales en el filme, fueron datos imprescindibles que revelaron el origen y la esencia de la película.

Aunque era indiscutible que Luz Alba, Álvaro Custodio y Francisco Pina poseían una vasta cultura que de igual manera les permitía escribir sobre cine, como de política y literatura, y en publicaciones culturales de gran prestigio de aquel momento, como la revista Ilustrado, Excelsior y el suplemento México en la Cultura del periódico Novedades, el lenguaje por ellos utilizado era

asequible a cualquier lector interesado en conocer a fondo el significado de una película. Proporcionaban al lector información perteneciente a la expresión artística y realidad del acontecimiento fílmico y también daban a conocer sus opiniones y comentarios con un reconocido fundamento cinematográfico, empleaban para ello frases claras y sencillas para que de esta manera el lector pudiera asimilar la información y tener una visión crítica de la crítica cinematográfica en cuestión.

El medio periodístico idóneo para lograr este propósito fue y es ahora la prensa escrita, los críticos referidos encontraron en ésta un merecido espacio de expresión por varios años y en la actualidad críticos como Arturo Arredondo (Novedades), Carlos Bonfil (Jornada), Mauricio Peña (El Heraldito), Rafael Aviña (Uno más Uno), Tomás Pérez Turrent (El Universal), entre otros, continuaban escribiendo en el medio que por antonomasia busca el lector para informarse detalladamente de la película del momento.

Con las líneas vertidas anteriormente se trata de dar cuenta de las principales características que definen el trabajo crítico cinematográfico de estos tres exponentes del oficio, su labor demuestra que al crítico de cine no sólo le basta conocer a la perfección los componentes del lenguaje fílmico, sino que también debe poseer una amplia cultura que le permita conocer la evolución de las otras artes que forman parte del proceso de la creación cinematográfica, para de esta manera analizar una película con más fundamento. Y dado que hasta este momento no existe en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México, una materia destinada al estudio de la crítica de cine y en los cursos de géneros periodísticos de opinión la crítica cinematográfica no es considerada como tal, la propuesta de esta tesis es que los trabajos críticos-periodísticos de Luz Alba, Álvaro Custodio y Francisco Pina sirvan de modelo para aquellos estudiantes de comunicación y/o amantes del Séptimo Arte interesados en hacer y dejar

por escrito el análisis selecto y razonado de la realidad artística reflejada en el celuloide en un momento histórico determinado.

HEMEROGRAFÍA

Alba, Luz
"Por el mundo de las sombras que hablan"
El Ilustrado
México, D.F.
5 de julio 1934
p.7

Alba, Luz
"Por el mundo de las sombras que hablan "
El Ilustrado
8 junio 1933
p.36

Alba, Luz
"Por el mundo de las sombras que hablan"
El Ilustrado
22 febrero 1934
p.7

Alcántara Pastor, Angel "El Duende Filmo"
"Nuestro Cinema"
México, D.F.
El Universal
28 mayo 1960
pp. 6-7 tercera sección

Alcántara Pastor, Angel "El Duende Filmo"
"Nuestro Cinema"
El Universal
24 de julio 1956
p.31 primera sección

Alcántara Pastor "El Duende Filmo"
"Nuestro Cinema"
El Universal
25 julio 1956
p.31 primera sección

Custodio, Álvaro
"Cinema"
México, D. F.
Excelsior
29 diciembre 1946
p. 3 2a. sección

Custodio, Álvaro
"Cinema"
Excelsior
13 septiembre 1947
p. 4 2a. sección

Custodio, Álvaro
"Cinema"
17 febrero 1948
p. 3 2a. sección

Leñero, Vicente
"Linterna Mágica"
Excelsior
México, D.F.
29 mayo 1960
p. 4 2a. sección

López Vallejo y G. María Luisa
"Las primeras películas sonoras mexicanas"
Cine, No. 1
México, 1978
pp. 1-8

Pina, Francisco
"Presencia del neorrealismo en el cine mexicano"
México en la Cultura de Novedades
México, D. F.
26 septiembre 1954
p.6
Pina, Francisco
"La escondida"
México en la Cultura de Novedades
15 julio 1956
p. 5

Pina, Francisco
"El cine mexicano se apunta un tanto"
México en la Cultura de Novedades
29 mayo 1960
p.9

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

- Almoína Fidalgo, Helena; Notas para la historia del cine en México (1896-1925) México, UNAM, 1980. Tomo I y II
- Andrew J. Dudley; Las principales teorías cinematográficas; Trad. Homero Alsina Thevenet; Barcelona, Gustavo Gili, 1978, (Colección punto y línea), 274 pp.
- Ayala Blanco, Jorge; La aventura del cine mexicano; México, Edit. ERA, 1968, 455 pp.
- Carmona, Ramón; Cómo se comenta un texto fílmico; España. Edic. Cátedra, 1991, 319 pp.
- Custodio, Álvaro; Notas sobre el cine; México, Edit. Patria, 1952, 117 pp.
- Dávalos O. Federico y E. Vázquez Bernal; Filmografía general del cine mexicano (1906-1954). México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, (Colección Difusión Cultural Núm. 4 Serie Cine)
- Del Amo, Álvaro; Cine y crítica de cine; Madrid, Edit. Taurus, 1970. 88 pp.
- E. Portas Rafael y Ricardo Rangel; Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955, México publicaciones Cinematográficas, S. de R.L., 1322 pp.
- Feldman, Simón; La realización cinematográfica, España, Edit. Gedisa, 1991. 205 pp.
- García Riera, Emilio; Emilio Fernández 1904-1986, Guadalajara, Jal. Universidad de Guadalajara. Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica; México, Cineteca Nacional, 1987. 326 pp.
- García Riera, Emilio; Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo I-VII, México, Edit. ERA, 1969.
- González Casanova, Manuel; Las vistas, una época del cine en México, México, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1992, 173 pp.
- Kulechov, León; Tratado de la realización cinematográfica, Argentina, Edit. Futuro, 1973, 417pp.
- Martínez Bautista, Silvia; Fernando de Fuentes y la crítica cinematográfica, México, 1986. 369pp.
- Tesis UNAM FCPyS
- Martin, Marcel; El lenguaje del cine, Trad. María Renata Segura, España, Edit. Gedisa, 1990.270 pp.

- Miquel, Ángel; Los exaltados; México, Universidad de Guadalajara Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992. 277 pp.
- Morín, Edgar; El cine o el hombre imaginario, España, Edit. Seix Barral, 1972. 291 pp. (biblioteca breve de bolsillo)
- Pecori, Franco; Cine, forma y método, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1977, 135 pp. (colección punto y línea),
- Ramírez, Gabriel; Crónica del cine mundo mexicano, México, Cineteca Nacional, 1989. 120 pp.
- Reyes, Aurelio de los; Los orígenes del cine en México (1896-1900), México, FCE-SEP, 1984 (Colección Lecturas Mexicanas No. 61) 248 pp.
- Reyes, Aurelio de los, Ramón David, et al; 80 años del cine en México, México, Difusión Cultural UNAM, 142 pp. (Serie Imágenes)
- Reyes, Aurelio de los; Cine y Sociedad en México 1896-1930, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol I y II.
- Rivera Gómez, Rosa Nidia; La Revista Nuevo Cine, México, 1990, 122 pp. Tesis UNAM FCPyS.
- Sadoul, Georges; Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días, México, Siglo XXI, 1972. 830 pp.
- Sadoul, Georges; Las maravillas del cine, Tr. José de la Colina, México, Breviarios FCE, 1987. 274 pp.
- Secretaría de Gobernación. Dirección General de Cinematografía; Testimonios para la historia del cine mexicano, México, Cineteca Nacional. (Serie Cuadernos de la Cineteca Nacional No. 2, 7 y 8)
- Stephenson, Ralph y Debrix; El cine como arte, España, Edit. Labor, 1973. 239 pp.
- Taibo, Paco Ignacio; El Indio Fernández. El cine por mis pistolas; México, Joaquín Mortiz, 1986. 217 pp.
- Taibo, Paco; La Doña; México, Edit. Planeta, 1992. 355 pp.
- Vega Alfaro, Eduardo de la; Alberto Gout (1907-1966), México, Cineteca Nacional, Serie Monografías 3. 111 pp.

Viñas, Moisés: Historia del cine mexicano, México, UNAM Dirección de Actividades Cinematográficas, 1987. 305 pp

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Borrego E, Salvador: Periodismo Trascendente, México, Edit. Jus, 1966. 229 pp.

Dallal, Alberto: Periodismo y literatura; México Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, 200 pp.

De Ossana, Desinando Norma; El discurso periodístico; Argentina, Edit. Plus Ultra, 1988. 125pp

Dovifat, Emil; Fundamentos teóricos y jurídicos, noticia y opinión, lenguaje y forma de expresión; Trad. Felix Blanco, México, Edit. Hispanoamericana, 1969. 151 pp.

Gaillard, Philippe; Técnica del periodismo, España, Edic. Oikos- Tau, 1982. 123 pp.

Gomis, Lorenzo; Teoría del periodismo, México, Edit. Paidós, 1991. 205 pp.

Guajardo, Horacio; Elementos de periodismo; México, Edic. Gernika, 1982. 129 pp.

Poulet, Georges; et, al. Los caminos actuales de la crítica, Barcelona, Edit. Planeta, 1969, 355 pp.

Leñero Vicente y Carlos Marín; Manual de periodismo; México, Edit. Grijalbo, 1986. 305 pp.

Martínez de Sousa, José; Diccionario de información, comunicación y periodismo, Edit. Paraninfo, 1992, 579 pp.

Mussacchio, Humberto; Diccionario Enciclopédico de México Programa Educativo Visual, Andrés León, Editor. 4 Tomos, México, 1990 3a. Reimp.

Reyna González, Susana; Periodismo de opinión y discurso, México, Edit. Trillas, 1991. 177 pp.

Santa Marfa, Luisa; El comentario periodístico. Los géneros persuasivos, Madrid, Edit. Paraninfo, 1990. 179 pp.

FILMOGRAFÍA

EL PRISIONERO TRECE

Producción: 1933 Cía Nacional Productora de Películas, S. A.

Dirección: Fernando de Fuentes

Argumento: Miguel Ruiz

Fotografía: Ross Fisher

Música: Guillermo A. Posadas

Sonido: José B. Carles

Escenografía: Fernando A. Rivero

Edición: Aniceto Ortega

Con: Alfredo del Diestro (coronel Julián Carrasco), Luis G. Barreiro (Zertuche), Adela Sequeiro (Marta), Arturo Campoamor (Juan), Adela Jaloma (Gloria), Emma Roldán (Margarita)

LA MUJER DEL PUERTO

Producción: 1933 Eurindia Films

Producción: Servando C. de la Garza

Dirección: Arcady Boytler

Argumento: Guz Agulla, inspirado en un cuento de Guy de Maupassant

Fotografía: Alex Phillips

Música: Max Urban

Sonido: José B. Carles

Escenografía: Fernando A. Rivero

Edición: José Merino

Con: Andrea Palma (Rosario), Domingo Soler (Alberto Venegas), Joaquín Busquets (marino borracho), Consuelo Segarra (Doña Lupe vecina), Arturo Manrique Panceco (marino argentino)

EL FANTASMA DEL CONVENTO

Producción: 1934 Producciones FESA (Films Exchange, S.A.)

Producción: Jorge Pezet

Dirección: Fernando de Fuentes

Argumento : Jorge Pezet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro

Fotografía: Ross Fisher

Música: Max Urban

Sonido: Rodríguez Hermanos

Escenografía: Fernando A. Rivero

Edición: Fernando de Fuentes

Con: Martha Roel (Cristina), Enrique del Campo (Alfonso), Carlos Villatoro (Eduardo), Paco Marfnez (pade prior) y Victorio Blanco (monje).

LA PERLA

Producción : 1945 Aguila Films

Dirección: Emilio Fernández

Argumento: John Steinbeck

Fotografía : Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde

Sonido: James L. Fields

Escenografía: Javier Torres Torija

Edición: Gloria Schoeman

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Quino), María Elena Marquez (Juana), Fernando Wagner (tratante), Charles Rooner (doctor)

ENAMORADA

Producción: 1946 Panamerican Films

Dirección: Emilio Fernández

Argumento: Iñigo de Marino, Benito Alazraki y Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Eduardo Hernández Moncada

Sonido: José B. Carles

Escenografía: Manuel Portanals

Edición: Gloria Schoeman

Intérpretes: María Félix ((Beatriz Peñafiel), Pedro Armendáriz (general José Juan Reyes), Fernando Fernández (padre Rafael Sierra)

RIO ESCONDIDO

Producción: 1947

Dirección: Emilio Fernández

Argumento: Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Manuel Fontanals

Edición: Gloria Shoemann

Intérpretes: María Félix (Rosaura Salazar), Domingo Soler (cura), Carlos López Moctezuma (Regino Sandoval), Fernando Fernández (Felipe Navarro, pasante de medicina)

RAICES

Producción: 1953 Teleproducciones Manuel Barbachano Ponce

Dirección: Benito Alazraki

Argumento: sobre varios cuentos de Francisco Rojas González; **Adaptación:** Jomi García Ascot y Fernando Espejo

Fotografía: Walter Reuter y Hans Beimler

Música: Silvestre Revueltas

Sonido: Adolfo de la Riva

Edición: Luis Sobreya y Miguel Campos

Intérpretes: Beatriz Flores (Martina), Juan de la Cruz (Esteban), Conchita Montes (señora), Eduardo Urruchúa (señor), Olimpia Alazraki (Jane Davis), doctor González (id), Juan Hernández (

Mariano), Miguel Angel Negrón (Antonio el tuerto), Antonia Hernández (la madre), Mario Herrera (el compadre); Alicia del Lago (Xanath), Carlos Robles Gil (Eric), Teódulo González (Teódulo)

LA ESCONDIDA

Producción: 1953 Alfa Films

Dirección: Roberto Gavaldón

Argumento: Miguel N. Lira

Fotografía: Gabriel Figueroa (Eastmancolor)

Música: Raúl Lavista

Sonido: Javier Mateos

Escenografía: Gunther Gerszo

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes: María Félix (Gabriela), Pedro Armendáriz (Felipe Rojano), Andrés Soler (general Nemesio Garza), Jorge Martínez de Hoyos (Máximo Tepal)

EL ESQUELETO DE LA SEÑORA MORALES

Producción: 1959 Alfa Films

Dirección: Rogelio A. González

Argumento: sobre la novela "El misterio de Islington de Arthur Machen"

Adaptación: Luis Alcoriza

Fotografía: Víctor Herrera

Música: Raúl Lavista

Sonido: Luis Fernández y Galindo Samperio

Escenografía: Edward Fitzgerald

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes: Arturo de Cordova (doctor Pablo Morales), Amparo Rivelles (Gloria), Antonio Bravo (padre Artemio Familiar), Rosenda Monteros (Meche, criada), Armando Arriola (don Armando)
(La filmografía anterior es una transcripción de la establecida por el investigador Emilio García Riera en la Historia Documental del Cine Mexicano)

APENDICE

Información biográfica sobre Cube Bonifant (Luz Alba), dada a conocer por el Sr. Fernando Zamora Millán en entrevista el 3 de mayo de 1995 en el Hotel El Diplomático .

"Conozco muy poco sobre Cube, su vida la conozco a grandes rasgos. Ella nació en El Rosarito, entiendo que es un lugar en el estado de Sinaloa, sus padres fueron doña Rita López y el nombre de su padre fue Francisco Bonifant, de origen por supuesto francés, supongo que él vino a México como parte de esos manejos que se estaban haciendo de capitales extranjeros y que estaban invirtiendo en la minería nacional. Ellos se conocieron, se casaron y tuvieron tres hijas, Carmen que es la mayor, después Isaura, la segunda y la última que fue Cube, aunque su verdadero nombre fue Antonia Bonifant López.

Según platicaba ella, el sobrenombre de Cube fue porque en el juego de los niños, su hermana Isaura que aún era muy pequeña no podía pronunciar bien la palabra "que hubo" cuando le hablaba a ella y así en lugar de preguntarle "que hubo" le decía "Cube", esa palabra fue tan constante, a tal grado de convertirse en el nombre con el cual se le conoció familiarmente y no sólo eso sino que en su correspondencia personal y en la documentación oficial también firmaba como Cube, como así fue conocida hasta el día de su muerte.

De Sinaloa en donde originalmente vivían se pasaron a Jalisco, en particular a Guadalajara en donde estudió, no sé exactamente a qué grados de estudios, seguramente llegó, no a profesional, pero sí a secundaria quizá preparatoria, desde muy jovencita tenía buena facilidad para escribir, según así lo recuerdo.

Cube era de carácter muy fuerte pero al mismo tiempo demostraba ser como las piñas, dura por fuera pero dulce por dentro. Era fuerte y era ruda, sobre todo porque cuando crece y viene a México ella se queda a cargo de la casa, su padre ya había muerto y su hermana la mayor, Carmen, se dedica a la actuación convirtiéndose en una figura muy popular, esta situación la hizo madurar y convertirse en una mujer muy rígida, pues era ella la que llevaba las riendas de la casa.

En los años veintes, aproximadamente la familia Bonifant es constantemente frecuentada por un grupo revolucionario del estado de Sonora, en particular por el general Serrano, así la familia empieza a vivir en un ambiente semipolítico, bohemio, literario y lleno de periodistas.

Como parte de su vida personal a Cube le gustaba mucho montar y sentía una gran atracción por los animales, en especial por los perros y los pájaros, le encantaba chiflar imitando el silbido de los

pájaros, su afición y gusto por ellos era tal que cuando se casa con mi padre, el también crítico, Francisco Zamora, allá por la época de los treinta llevó a su nueva casa una infinidad de jaulas con pájaritos de todas clases. Ese gusto y cariño por éstos le duró toda su vida, en sus últimos días se le encontraba, a determinadas horas del día, dándoles de comer a las aves, esa fue quizá su calidad más cercana de representación afectuosa hacia los seres vivos, porque insisto, era una mujer de carácter muy fuerte. Curiosamente, cuando mi padre y ella se enamoran y se casan sus amigos decían que ese matrimonio iba a ser de perros y gatos, aunque sí, los dos eran unas personas muy violentas llevaron un matrimonio bastante armónico que duró muchos años, aunque no dudo que surgieran ciertas rivalidades porque mi padre tenía ya un nombre muy importante en el periodismo y quizá la sensación de que los dos estaban casi en el mismo rango despertó en ellos ciertas envidias.

Los dos tenían una concepción muy irónica y muy crítica de la vida. tenían un impulso de escarbar las cucas, no sólo pasarlas por los ojos y se acabó; todo lo desentrañaban, lo profundizaban por eso es que quizá Cube revolucionó el sistema de crítica que se hacía antes, pasiva, tranquila, superficial.

El Universal Ilustrado fue la revista que le abrió las puertas para que ella comenzara a escribir, era un semanario que tenía mucho prestigio, era innovador en cuestiones literarias y artísticas por lo cual escribían gentes con buen nivel intelectual, así sí Cube nació con la habilidad para escribir, ésta se afinó y agudizó más por el ambiente en donde se desarrolló.

El Universal Ilustrado había agrupado a una serie de gentes muy distinguidas en materia política, en materia intelectual, en materia artística, por lo que en un ambiente así, una mujer como Cube, inteligente, agresiva mentalmente y con facilidad para la escritura obviamente se afinó cualquiera que haya sido su nivel académico, se puede decir que el ambiente la hizo, la maduró, la creó para convertirse en lo que fue, una de las críticas de cine más importantes que ha tenido el país.

Desafortunadamente su vida después de la muerte de mi padre fue muy enclaustrada, se dedicaba principalmente a leer literatura, a cuidar de su jardín y de sus pájaros, caracterizada por ser una mujer muy bien informada siempre escuchaba las noticias por la televisión, y esto era lo que hacía la mayor parte del tiempo, aunque considero que se dedicó fundamentalmente a vivir de los buenos recuerdos.