

FALLA DE ORIGEN

01091

4

2EJ



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**HISTORIA DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA EN
MEXICO EN EL PERIODO DEL CINE MUDO**

T E S I S

Q U E P R E S E N T A

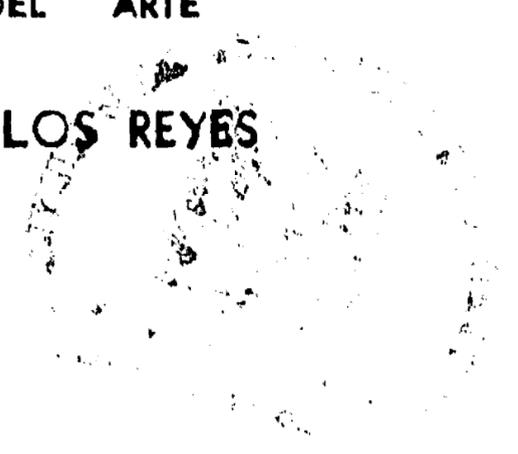
ANGEL MIQUEL RENDON

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

TUTOR: DR. AURELIO DE LOS REYES

1996

1995



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

UNAM



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 está 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.

A la memoria de mis abuelos
Magdalena Casavantes y Francisco Rendón,
y de mi padre, Ángel Miquel Alcaraz

INDICE

Prólogo	9
I. Orígenes (1896-1915)	17
1. Los cronistas	22
2. Publicidad	34
3. <i>Fósforo</i>	41
II. Primeros críticos (1916-1918)	51
1. Jean Humblot	60
2. <i>Hipólito Seijas</i>	68
3. <i>Perodi</i>	85
4. <i>Zeta</i>	95
III. Promotores y cronistas (1919-1920)	107
1. <i>Surge Silvestre Bonnard</i>	111
2. <i>Alejo D'Ausonia</i>	142
3. Cronistas de estrellas	149
IV. Nuevos críticos (1921-1922)	159
1. La cine-melodía	166
2. Marco Aurelio Galindo	173
3. El realismo cinematográfico	181
4. Rafael Bermúdez Zatarain	188
5. Elena Sánchez Valenzuela	199
6. Epifanio Soto	207

V. Con la vista en Estados Unidos (1925-1926)	215
1. Eclipse de <i>Silvestre Bonnard</i>	218
2. El realismo de Hollywood	222
3. Contra la censura	226
4. El "Concurso cumbre"	233
5. Dos paisanos	242
6. La traducción de los títulos	246
VI. Críticas a Hollywood (1923-1924)	251
1. <i>Celuloide</i>	254
2. Desde la costa este norteamericana	260
3. Opiniones sobre el <i>phonofilm</i>	265
4. Vuelve la música	271
VII. Una nueva generación (1927-1928)	275
1. <i>Luz Alba</i>	277
2. La técnica del realismo ruso	286
3. Del Séptimo Arte	292
VIII. Recepción del cine sonoro (1929-1930)	303
1. Un camino a seguir	306
2. Contra el cine sonoro	312
3. Por el cine sonoro	318
Conclusiones	323
Hemero-bibliografía	331

PROLOGO

Este trabajo es una historia de la crítica cinematográfica que se dio en los principales diarios y revistas de la ciudad de México en el periodo de exhibición del cine mudo (1896-1930). Justifica su presentación como tesis para la carrera de Historia del Arte el que se hagan diversos acercamientos a la historia del cine debido a que algunos periodistas fueron promotores de la filmación de películas o del incipiente medio cinematográfico, y por otro lado debido a que el periodismo dedicado al séptimo arte es una de las fuentes principales para la reconstrucción de la historia de éste, dada la desaparición de más del 90 por ciento de las películas producidas en el periodo del cine silente en México.¹

Sin embargo, el trabajo se centra naturalmente en los diversos desarrollos periodísticos ocurridos en esa etapa y narra, por ejemplo, cuándo nacieron la crónica y la crítica cinematográficas, en qué publicaciones prosperaron, cuándo comenzó a considerarse al cine como un arte, qué otras actividades adoptaron los periodistas dedicados a la pantalla, cuándo se impuso la terminología propia del cine, qué partes del espectáculo solían destacarse y cómo se recibió en diferentes momentos a las películas extranjeras.

¹ La pérdida es particularmente grave en lo que se refiere a las películas de ficción: entre 1917 y 1930 se produjeron unas cien, de las que sobreviven menos de cinco, y en estado fragmentario.

El estudio del periodismo cinematográfico en esta etapa hasta ahora no se había emprendido de manera sistemática en México,² aunque tenía algunos precedentes en los acercamientos que José María Sánchez García, Luis Reyes de la Maza, Aurelio de los Reyes, Gabriel Ramírez y Helena Almoina habían hecho a la historia de la cinematografía muda nacional.

Entre noviembre de 1944 y diciembre de 1945, Sánchez García publicó en el diario *Novedades* sus "Apuntes para la historia de nuestro cine", en los que abordaba la producción silente mexicana haciendo referencia a empresarios, directores, fotógrafos, artistas y otros participantes de los films (entre ellos un periodista).³ Estos artículos fueron el primer acercamiento a una

² Para Estados Unidos apareció en 1966 la obra de Myron Lounsbury, *The Origins of American Film Criticism, 1909-1939*, en 1972 el estudio-antología *American Film Criticism. From the Beginnings to Citizen Kane*, de Stanley Kauffmann y Bruce Henstell, y en 1982 los cuatro volúmenes de la antología *Selected Film Criticism*, editada por Anthony Slide en 1982. Para Francia conozco *La cinéma et la presse 1895-1960*, de René Jeanne y Charles Ford, publicado en 1961, y los dos volúmenes de la historia-antología *French Film Theory and Criticism*, de Richard Abel, que aparecieron en 1988, y para Alemania *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*, de Sabine Hake, publicado en 1993. Tengo noticia de que recientemente apareció bajo el sello del British Film Institute un libro de Ian Christie y Richard Taylor sobre el periodismo cinematográfico ruso-soviético.

³ José María Sánchez García, "Rafael Bermúdez Zatarain", *Novedades*, 16 de diciembre de 1943, p. 6. Por cierto, en 1927 Bermúdez Zatarain comenzó a publicar en *Rotográfico* sus "Memorias cinematográficas" (que terminaron de aparecer en 1929). En ellas, el veterano crítico repasaba con nostalgia los acontecimientos ocurridos en la capital en los años diez, y recordaba líricamente los salones de antaño, hacía semblanzas de los empresarios --a alguno de los cuales estuvo ligado por cuestiones laborales--, revisaba la evolución de la exhibición extranjera en la capital y por último se regodeaba recordando a ciertas actrices y películas favoritas. Pero en realidad Bermúdez no tenía la pretensión de hacer en estos artículos un tanto desorganizados la historia de una etapa del cine nacional.

posible historia de cine nacional, desde sus orígenes hasta los tempranos años veinte; sin embargo, su tratamiento periodístico y cierta inconexión los mantuvieron en calidad de "apuntes" hasta que el propio Sánchez García publicó, basado en ellos, su *Historia del cine mexicano* en entregas semanales para la revista *Cinema Reporter* (entre 1951 y 1953). Esta *Historia* se basaba en dos fuentes principales: la memoria y los archivos propios y de diversos cineastas pioneros (a quienes Sánchez García entrevistó y de los que aprovechó cartas, fotos y otros documentos), y muchos textos de crítica y crónica cinematográfica aparecidos en publicaciones de la época. El objetivo primordial de la *Historia* era naturalmente el cine, pero la abundante reproducción de esos textos planteaba de manera implícita la posibilidad de un acercamiento específico al periodismo sobre la pantalla.

En 1968, Luis Reyes de la Maza publicó *Salón Rojo*, libro derivado de sus investigaciones hemerográficas sobre el teatro mexicano, en el que recopiló datos contenidos en programas de cine y notas periodísticas desde 1896 hasta 1920 (un prometido segundo volumen nunca fue terminado). Aunque la finalidad de *Salón Rojo* era hacer la descripción año por año de los acontecimientos relativos al cine en ese periodo, se reprodujeron en él un buen número de crónicas y críticas que complementaban el panorama abierto por Sánchez García.

Fue Aurelio de los Reyes quien abordó por fin sistemáticamente la historia del cine mudo. No sólo recorrió de arriba abajo todas las fuentes hemerográficas, que le permitieron reconstruir la recepción del séptimo arte por espectadores y

periodistas, sino que utilizó otras fuentes como los archivos de Derechos de Autor, del Ex Ayuntamiento de la Ciudad de México y del Registro de la Propiedad para delinear aspectos de la cinematografía no tratados por Sánchez García o Reyes de la Maza, como la diversa actitud de las autoridades hacia la pantalla, el régimen de propiedad de los cines, los usos no cinematográficos que se daban a los salones, etc. Gracias a este acercamiento tan diverso al fenómeno fílmico, De los Reyes logra en sus obras, más que una mera historia del cine, una historia social desde la perspectiva del cine; entre otros libros y artículos suyos dedicados al tema destacan *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (1984), *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947* (1987) y lo que probablemente se convierta, cuando termine de aparecer, en la obra de referencia definitiva sobre nuestra cinematografía silente: *Cine y sociedad en México, 1896-1930* (dos volúmenes publicados en 1983 y 1994, y otros dos en preparación). Este acercamiento detallado a la historia del cine resultó por necesidad también muy rico para la historia del periodismo cinematográfico; al citarse exhaustivamente a críticos y cronistas, se hacía un acercamiento no sólo a las personas que ejercieron el oficio, sino también a las publicaciones donde éste floreció.⁴

De entre los pocos libros sobre el tema que han aparecido después de las investigaciones de Aurelio de los Reyes, únicamente consigno aquí la *Crónica del cine mudo mexicano*, de

⁴ Por ejemplo, en *Bajo el cielo de México*, segundo volumen de *Cine y sociedad en México*, se dedica una sección a examinar el juicio crítico de la época (pp. 254 y ss.).

Gabriel Ramírez, publicada en 1989 y basada sobre todo en investigación hemerográfica y en la *Historia* de Sánchez García; como en los casos anteriores, hallamos en la *Crónica* una buena cantidad de alusiones al periodismo cinematográfico.

También debe destacarse la recopilación documental en dos volúmenes titulada *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, de Helena Almoína (1980), que tuvo los méritos de reproducir una buena cantidad de críticas completas y revelar una continua actividad en este campo de Rafael Pérez Taylor, Carlos Noriega Hope y otros periodistas.⁵

Así, las obras de estos autores permitían trazar un primer panorama del campo de la crítica y la crónica de cine en el periodo silente, y con ese panorama comenzó mi investigación. Tiempo después, al término de ésta,⁶ seguía el problema de cómo organizar la información recabada.

Adoptar la temporalidad del cine mudo parecía razonable, ya que la mayoría de los libros suelen marcar la división entre el

⁵ Podría agregarse la recopilación de las notas cinematográficas de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Federico de Onís en *Frente a la pantalla* (1963) y, más recientemente, mi libro de 1992 *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México (1896-1929)*, que en realidad es producto de la presente investigación. Sé que Manuel González Casanova prepara hace tiempo una obra sobre la crítica cinematográfica en el periodo del cine silente, abordándola, al parecer, desde el punto de vista literario; un adelanto de esta obra es su libro *Las vistas* (1993), en el que estudia la producción crítica de Rafael Pérez Taylor.

⁶ Las fuentes primarias utilizadas totalizaron aproximadamente 400 meses de diez diarios de la época y poco más de 600 meses de veinte revistas, lo que en promedio da la revisión de cinco publicaciones mensuales en los quince años que van de 1915 a 1930. El periodo anterior a 1915 --en el prácticamente que no existió crítica cinematográfica-- fue abordado principalmente a través de bibliografía secundaria.

éste y el sonoro, y también porque algunos datos indicaban que el público y la crítica mexicanos habían recibido al sonoro como algo muy distinto al cine silente, al grado de llegar a referirse a él en términos de "octavo arte".⁷ Esta temporalidad, sin embargo, no podía ser la de la producción (que abarcaría el periodo 1895-1927),⁸ sino la de la exhibición en México, que es la que determinó los acercamientos periodísticos locales a las películas mudas. De esta forma, se estableció un periodo que va de 1896, fecha de la primera exhibición pública en México,⁹ a 1930, cuando se proyectaron las últimas cintas silentes de estreno en los cines de la capital.¹⁰

La investigación mostró, sin embargo, que este periodo puede dividirse en dos grandes partes: la que va de 1896 a 1915, en la que el periodismo cinematográfico fue muy escaso, y la que va de 1916 a 1930, cuando se crearon y proliferaron las diversas columnas de cine en los diarios y revistas de la ciudad de México. Era claro que convenía destinar a la primera de estas partes un capítulo de la tesis, pero me fue mucho más difícil establecer una estructura razonable que me permitiera ordenar el copioso material encontrado a partir de 1916, fecha que marca el inicio en México de la crítica cinematográfica, definida como un

⁷ Véase la nota 38 del capítulo VIII.

⁸ Son las fechas, respectivamente, de las primeras filmaciones de imágenes en movimiento destinadas a proyectarse en una pantalla, y de las primeras cintas sonoras.

⁹ Véase De los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, p. 81.

¹⁰ Véase García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, pp. 31-32. A partir de 1931, todos los estrenos en México fueron de películas sonoras, aunque algunas, como *Luces de la ciudad* de Chaplin, exhibida en 1931, fueran musicadas y no parlantes (es decir, tuvieran música y ruidos, pero no diálogos).

periodismo independiente centrado en el comentario de películas (antes de 1916 había, por un lado, un periodismo independiente ocupado en comentar aspectos del cine que no incluían a las películas, y un periodismo publicitario que sí trataba sobre los *films*, pero que no era independiente).

Después de varios intentos de estructuración, y luego de discutir el asunto en el seminario de Aurelio de los Reyes y en un coloquio de doctorandos, descubrí que la parte central de mi investigación podía organizarse de manera cronológica en capítulos que recogieran la información de dos años (excepto uno, de tres) y cuyas secciones trataran o bien sobre un periodista o bien sobre un tema en el que por lo general incidían varios periodistas. De cualquier forma, era preciso reconstruir, en distintos lugares del trabajo, desarrollos de procesos que desembocaban en el periodo estudiado, de tal suerte que habría un constante ir y venir del pasado al presente, lo que daría densidad temporal a todos los capítulos. Por otra parte, se ofrecería cierta densidad contextual con breves introducciones a cada capítulo en las que se recordaran algunos acontecimientos políticos y culturales del periodo, y se ofrecieran datos de la producción y la exhibición cinematográficas.

Esta estructuración del material dependía --además de la naturaleza de los datos obtenidos--, de mi interés en que el tono general de la tesis fuera más el de una crónica expositiva que el de un ensayo de interpretación; por esta característica, y por la pretensión de ser lo más exhaustivo posible en el manejo de fuentes documentales, me gusta pensar que esta obra se inscribe

en una corriente de la historiografía cinematográfica mexicana representada principalmente por los trabajos de Emilio García Riera, Gabriel Ramírez y Aurelio de los Reyes.

Quiero expresar, en fin, a este último mi más profundo agradecimiento por haber sembrado en mí la inquietud de acercarme a estos temas y por haberme guiado pacientemente durante todos los pasos de esta investigación. También manifiesto mi gratitud a Cristina Martín y Emilio García Riera, cuyo constante estímulo me fue muy importante para llevar esta obra a buen puerto. Leyeron versiones del trabajo e hicieron valiosas sugerencias Carmen Collado, Karen Cordero, Alain Derbez, Manuel González Casanova, Carlos Martínez Assad, Margarita Martínez Lambarri, Rebeca Monroy Nasr, John Mraz, Claudia Ovando y Julia Tuñón; por otra parte, Patricia Torres, Julio Galindo y Sergio Márquez me proporcionaron datos por los que pude dejar menos incompleto el mapa que traza esta crónica.

Una beca Fulbright-García Robles me permitió realizar parte de la investigación en la Biblioteca del Congreso de Washington y la Biblioteca Pública de Nueva York, pero trabajé la mayor parte del tiempo en la Hemeroteca Nacional de la ciudad de México. Agradezco finalmente al personal de estas instituciones su amable ayuda.

I. ORIGENES

1896-1915

Los veinte primeros años de cine en la ciudad de México cubren dos periodos completamente distintos, el de los últimos años del Porfiriato (1896-1910) y el de la etapa más violenta de la Revolución (1911-1915). Ésta afectó muchas empresas culturales emprendidas durante los años precedentes y permitió que se impulsaran --inscritos en transformaciones más vastas--, nuevos modelos de creación y de disfrute artísticos. Una característica de estos modelos fue la aceptación definitiva, por las clases medias, de los entretenimientos populares: desde principios de siglo habían tomado carta de ciudadanía el circo, el teatro de revista (las tandas) y los conciertos de orquestas típicas, pero la Revolución terminó de incorporarlos a la vida cotidiana de los capitalinos al agudizarse la crisis de la ópera y el teatro, los espectáculos preferidos en otros tiempos por las clases educadas, que con el conflicto bélico no podían revitalizarse contratando artistas o grupos extranjeros o emprendiendo giras a la provincia para reponer las arcas.¹ Ahora prevalecían las tandas, la zarzuela, los toros y el cine, y de éstos el preferido era el cine, con sus treinta y tantos salones desperdigados por la ciudad de 1911 en adelante.²

1 Véase Pérez Montfort, "Irrupción de la cultura popular", pp. 887-889.

2 Véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, p. 105 y ss.

A esta preferencia ayudó el desarrollo del invento. Entre 1896 y 1899 los noveles empresarios cinematográficos tuvieron éxito en la capital³ exhibiendo películas (llamadas vistas) que reproducían elegantes ceremonias, acontecimientos de la vida diaria, maravillas naturales o fragmentos de corridas de toros y habían sido filmadas por los camarógrafos Lumière en todo el mundo o por los primeros cineastas mexicanos;⁴ como la proyección de esos documentales no duraba más que unos pocos minutos, solía ser complementada por números de vodevil, zarzuela o ilusionismo. A partir de 1900 el interés del público por el espectáculo decayó, a causa, sobre todo, de la repetición de las mismas vistas, y no fue sino hasta 1905 cuando renació ese interés, gracias a que el cine ya contaba entre sus atractivos películas que podían durar hasta unos quince minutos en pantalla y una diversidad de géneros que ofrecía, además de los documentales, las películas de magia de Georges Méliès, los cortos "de gran risa" protagonizados por Max Linder, las adaptaciones históricas como *El asesinato del duque de Guisa (L'assassinat du duc de Guise, 1908)*⁵ y los westerns como *El gran asalto al tren (The*

3 Véase De los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, pp. 81 y ss.

4 Sólo excepcionalmente se exhibieron en este periodo cintas norteamericanas; una de las primeras fue *Gran lucha pugilística entre Corbett y Fitzsimmons* (Edison, 1898), proyectada en el Teatro Nacional el 10 de marzo de 1898 (véase Leal/Barraza/Flores, *El arcón de las vistas*, p. 93).

5 El año de producción de las películas se anota entre paréntesis sólo la primera vez que se mencionan y lo mismo ocurre con los títulos en el idioma original de las cintas extranjeras.

Great Train Robbery, 1903).⁶ La exhibición estuvo dominada en esos tiempos por las cintas de la casa francesa Pathé.

El siguiente gran paso en la evolución del cine ocurrió cuando aparecieron las cintas de largometraje. El sencillo espectáculo popular constituido por historias muy simples a base de largas tomas con una cámara inmóvil, interrumpidas sólo por títulos que indicaban lapsos temporales, se convirtió a partir de entonces en un producto mucho más complejo; ahora el cine podía incluir efectos espectaculares como batallas, inundaciones, terremotos y explosiones volcánicas, que requerían de enormes contingentes de actores, y poner en escena argumentos de obras clásicas (por ejemplo de Shakespeare, Dickens, Scott, Schiller, Verne y Hugo) que satisfacían las expectativas del público de clase media. La estructura de las películas también se modificó: ahora estaban constituidas por un gran número de tomas hechas desde diferentes perspectivas y separadas por cortes frecuentes, lo que les daba un dinamismo del que carecía el cine de los primeros tiempos.⁷ Aunque desde 1911 el público capitalino había podido ver, con los documentales de la Revolución, películas que podían durar una hora o más, los largometrajes italianos como *Quo vadis?* (*Quo vadis?*, 1912), *Muero... pero mi amor no muere* (*Ma l'amore mio non muore*, 1913) y *Cabiria* (*Cabiria*, 1914) --exhibidos en México desde 1913--, lo acostumbraron poco a poco a un espectáculo completo, que ya no se alternaba con números en

⁶ Para las fechas de exhibición de estas cintas en la ciudad de México véase Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp. 21-27 y Leal, Barraza y Flores, *El arcón de las vistas*, pp. 118 y ss.

⁷ Véase Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, pp. 258-263.

vivo; por otra parte, esas cintas contaban con la magnética presencia de actrices como Lyda Borelli, Francesca Bertini y Pina Menichelli, quienes fueron las primeras en merecer, aquí, el calificativo de "estrellas".

La producción local en estos años se redujo casi siempre a documentales. Se registraron paisajes, fiestas, costumbres, catástrofes naturales y corridas de toros. Además, los cinematografistas más destacados (Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Alva, entre otros), fueron contratados por distintos gobiernos y en sus cintas quedaron plasmadas imágenes de diversos acontecimientos del régimen de Porfirio Díaz, Francisco I. Madero y Victoriano Huerta; los mismos cineastas filmaron diversos episodios de la Revolución como *La decena trágica* (1913), *La invasión norteamericana* (1914) o *Revolución zapatista* (1914), que culminaron en una *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (1915). Algunos camarógrafos, como Toscano, eventualmente hicieron películas de argumento, pero la tendencia dominante en la producción hasta 1916 fue la documental.⁸

Los escritos sobre cine fueron muy escasos en estos tiempos. Una que otra vez los cronistas de espectáculos dedicaron su atención al nuevo entretenimiento, pero desde un punto de vista sociológico y moral antes que estético. A diferencia de otros países con una importante producción de películas, como Estados

⁸ De las 450 películas producidas en el país entre 1896 y 1916 y consignadas en la *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920* de De los Reyes (pp. 17-113), sólo 32 fueron de argumento.

Unidos,⁹ Francia¹⁰ o Alemania,¹¹ donde el periodismo cinematográfico comenzó a ensayarse desde el segundo lustro del siglo en publicaciones dedicadas por entero a lo que se comenzaba a llamar "séptimo arte", en México no hubo un diario o una revista que sostuviera con éxito en estos veinte años una columna dedicada al cine. Sin embargo, hacia fines del periodo la información cinematográfica proveniente del extranjero¹² creó el campo propicio en el que nacería, poco tiempo después, una prensa local más interesada en el espectáculo de la pantalla.

9 A partir de 1909 los escritos sobre cine se desarrollaron, en Estados Unidos, en las revistas de espectáculos como *Variety* y *The New York Dramatic Mirror*, y en las publicaciones de la industria como *The Moving Picture World* (véase Lounsbury, *The Origins of American Film Criticism, 1909-1939*, pp. 5 y ss.); algunos diarios reseñaron películas desde 1912 (véase Kauffmann y Henstell, *American Film Criticism*, p. 89).

10 Las primeras revistas francesas especializadas en cine (*Phono-Ciné-Gazette*, *Ciné-Journal*) comenzaron a publicarse en 1905, y las columnas periodísticas regulares dedicadas a la crítica de películas en 1908 (véase Abel, *French Film Theory and Criticism, 1907-1939*, p. xv).

11 *Die Kinematograph*, una de las primeras revistas alemanas dedicadas por completo al cine, se fundó en 1907, y fue seguida un año después por *Erste Internationale Film-Zeitung*, *Lichtbild-Bühne* y otras (véase Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*, p. 7).

12 En un capítulo de sus "Memorias cinematográficas", Rafael Bermúdez Z. recordaba que hacia 1915, como programista de la casa Granat, recibía "periódicos de cine editados en todas las regiones del globo; (...) del Japón, de Buenos Aires, de Torino, de Roma, de París, de Londres, de Cuba" (Rafael Bermúdez Z., "Lyda Borelli", *Rotográfico*, 5 de diciembre de 1928). Dadas las características de la exhibición en México en esos tiempos --dominada por las cinematografías europeas-- es comprensible que Bermúdez no recordara haber leído publicaciones norteamericanas, que efectivamente casi no se citaban en los diarios y revistas de la capital: entre 1910 y 1916, por ejemplo, *Revista de Revistas* reprodujo principalmente notas sobre cine de publicaciones francesas como *Lectures pour tous*, *La Science et la Vie*, *La Revue*, *La Nature*, *Je sais tout* (véase Almoina, *Notas para la historia del cine en México*, tomo 1, pp. 51-95).

1. Los cronistas

Cuando el cinematógrafo Lumière llegó a México, a fines del siglo XIX, la crónica era uno de los géneros preferidos de los lectores de diarios y revistas. En su variante de espectáculos, contaba con una ilustre tradición en la que habían brillado los nombres y los seudónimos de Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Gutiérrez Nájera, a los que se incorporaron más adelante los de Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada y otros. El propósito de los cronistas --algo acaso más evidente en el periodismo político, pero manifiesto también en el de espectáculos--, era la educación moral del pueblo y el señalamiento de los medios por los que podían corregirse los atrasos sociales; esos periodistas se asumían, así, como agentes educativos y árbitros de la moralidad, aunque su empeño literario solía preponderar sobre las denuncias, los regaños y la simple transmisión de noticias.¹³ Casi al final de su larga carrera como periodista Urbina resumió el asunto, escribiendo que la crónica

(...) lo que busca es entretener las imaginaciones, distraer las miradas, esfumar, con tenues y apacibles tintas, los duros perfiles de la realidad, y, a ser posible, sugerir pensamientos de elevación y profundidad. La crónica que posee la virtud de insinuar ideas, de despertar emociones, de desenvolver el diorama cerebral, cumple, magníficamente, con su objeto (...) Para ello, para seducir sin fatigar, debe tener una apariencia frívola e inconsistente, como de juguete infantil.¹⁴

13 Véase Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, pp. 13 y 27.

14 Luis G. Urbina, "El elogio de la frivolidad", *El Universal*, Magazine para Todos, 24 de febrero de 1929, p. 3). La crónica iba dirigida a un público que gustaba "de la bella prosa, de la tirada lírica y sentimental, de la erudición cargante y

Los autores de estos textos de "apariencia frívola e inconsistente" pero que insinuaban ideas, despertaban emociones y desenvolvían "el diorama cerebral", se ocuparon del cinematógrafo desde su misma llegada a la ciudad de México.

En agosto de 1896, el diario *El Universal*, dirigido por Rafael Reyes Spíndola,¹⁵ envió a su mejor cronista al improvisado salón en la calle de Plateros donde se anunció la primera función pública del espectáculo. A diferencia de los reporteros de las otras publicaciones, que se limitaron a describir muy superficialmente las vistas, el poeta Luis G. Urbina, plasmó en una larga colaboración las reflexiones que suscitaron en él las imágenes de las cintas Lumière.

Situando al cinematógrafo en una cadena de inventos destinados a entretener con "la reproducción de la vida", Urbina lo comparaba a la exposición imperial y el kinetoscopio,¹⁶ y hallaba que el cine los sobrepasaba por su mayor definición, vivacidad y sentimiento de la realidad. Luego de examinar

sobrecargada, de la extensa y profunda doctrina y todo ello sazonado con noticias de mayor o menor importancia, escritas, por lo común, con reticencia circunspecta" (Luis G. Urbina, "Los milagros del periodismo moderno, *Excélsior* y la crónica", *Excélsior*, 19 de marzo de 1922, 3a. p. 3).

15 El oaxaqueño Reyes Spíndola fundó en 1888 *El Universal*, el primer diario mexicano impreso en rotativa. Más adelante impulsó en Puebla la edición de la revista *El Mundo Ilustrado*. Basado en las experiencias de estos proyectos, creó en 1896 *El Imparcial*, diario que "concedió al editorial un lugar subalterno a la noticia, y fue el verdadero introductor y propulsor del buen reportaje" (Henestrosa, *Periódicos y periodistas de Hispanoamérica*, p. 161). *El Imparcial*, subvencionado por el gobierno de Porfirio Díaz, sobrevivió todavía unos años a la caída de éste, hasta desaparecer en 1914.

16 La exposición imperial consistía en la proyección de imágenes fijas; el kinetoscopio ya permitía contemplar imágenes en movimiento, pero individualmente, asomándose a una caja.

detalladamente las vistas, el cronista concluía: "se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida clara y sincera, sin pose, sin fingimiento, sin artificios"; sin embargo, lamentaba que el nuevo invento no alcanzara la reproducción completa de la realidad por carecer de color y de sonido, y conjeturaba que tendría que "trabar amistad con el fonógrafo" y volverse sonoro.¹⁷

Otro poeta y colaborador de *El Universal*, José Juan Tablada, dedicó tres meses después una crónica al cinematógrafo Lumière en la que escribía:

El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es de superstición y fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen a ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio.¹⁸

A diferencia de Urbina, que había enfocado su atención en las vistas para celebrar su realismo, Tablada destacaba la "atmósfera de ensueño y de misterio" en que se sumía el espectador. Inauguraba así una corriente del periodismo más interesada en describir los efectos psicológicos o sociales del cine que las películas mismas: una corriente que predominó en los primeros

17 Luis G. Urbina, "El cinematógrafo", *El Universal*, 23 de agosto de 1896, p. 1. Sobre el interés de este cronista por el invento de los Lumière véase mi libro *El nacimiento de una pasión*. Luis G. Urbina, primer cronista mexicano de cine, pp. 37-55.

18 José Juan Tablada, "Dominicales", *El Universal*, 12 de diciembre de 1896, p. 1.

años de exhibiciones, pues las vistas, tomas directas que duraban poco más de un minuto, no podían dar mucho de qué hablar.

Después de un enorme éxito que duró unos pocos meses, la exhibición en la capital resintió la ausencia de nuevas cintas y los propietarios de equipo para proyectar imágenes en movimiento tuvieron que buscar otros públicos en provincia. Así, el cine en la ciudad de México decayó poco a poco, y en consecuencia el interés de los periodistas por él, hasta que en 1906 la capital volvió a vibrar con los timbres que anunciaban el inicio de las funciones. Habían pasado diez años desde la llegada del invento de los hermanos Lumière, pero los cronistas no habían cambiado y al comentarlo atendieron sobre todo a sus aspectos sociales. Tablada constató la pasión que los capitalinos adquirirían por la pantalla¹⁹ y el desplazamiento que ocasionaba de otros espectáculos, en particular del teatro frívolo, la diversión popular favorita, junto con los toros, a la vuelta del siglo:

(...) los cinematógrafos, ágiles y sutiles, devoraron al formidable monstruo de la tanda. Inaudito triunfo del ideal sobre la animalidad más grosera; inesperada revancha de un rayo luminoso sobre la carne de las triples reaccionando en la carne de la multitud. De un lado un vasto coliseo pletórico de muchedumbre, caldeado al rojo blanco por ejércitos de estrellas y coristas cada vez menos vestidas, y

19 "Se escucha la hosca, montaraz y bravía marimba chiapaneca y el incesante repiqueteo de un timbre que enriquecerá a los médicos especialistas del oído: es que los cinematógrafos abren sus puertas hospitalarias y fascinadoras. De las 6 P.M. en adelante no le preguntéis a nadie a dónde va; todo el mundo va allí... ¡al cinematógrafo! ¿Necesitas, lector, al sacerdote para el caso *in extremis*, o a tu abogado, o a tu amigo íntimo? No dudes un solo instante y corre al salón penumbroso donde absorto y recogido un público fervoroso, místico y extasiado, se inicia en los misterios helenicianos de la triunfante civilización" (José Juan Tablada, "México sugestionado", crónica de 1906 citada en Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 29).

hálitos de almizcle y frenesíes de bacanal y estruendo de orquesta... Del otro lado un rayo de luz pasando a través de una película y proyectando todo un mundo sobre un lienzo tan blanco como la redención que se consuma.²⁰

Desde luego, este "inaudito triunfo del ideal sobre la animalidad más grosera" era una licencia poética, porque también había vistas de mujeres en mallas y peleas de box, que suscitaban airadas protestas.²¹

Por su parte, Urbina lamentó que la aristocracia, una clase que podía pagar mejores entretenimientos y que supuestamente tenía "la obligación" de ser civilizada, hubiera decidido embobarse, por pura tacañería, con películas "hechas ad hoc para un público de ínfima calidad mental";²² sin embargo, en otro lugar el cronista había considerado saludable que el pueblo asistiera a este espectáculo en el que "el alma colectiva aduerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión".²³ Aunque Urbina no lo mencionaba de manera explícita, "la mano de la ilusión" seguramente era la de Georges Méliès, cuyas películas fantásticas *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la*

20 José Juan Tablada, "El asesinato de la tanda" crónica de 1907 citada en Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 39-41.

21 La prensa conservadora censuró que se exhibieran cintas de mujeres en mallas, peleas de box o duelos a pistola (véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, pp. 23 y ss.)

22 Luis G. Urbina, "Los ricos y los cinematógrafos", *El Imparcial*, 22 de octubre de 1907, p. 2.

23 Luis G. Urbina, "La vuelta del cinematógrafo", *El Mundo Ilustrado*, 9 de diciembre de 1906, p. 10. (véase Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp. 26 y 34). Antes se habían proyectado en la capital cintas de Méliès, pero no eran "de magia": en 1897 *Herreros en el taller* (*L'atelier des forgerons*, 1897), en 1899 *Las tentaciones de San Antonio* y otras (véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, p. 31 y Leal/Barraza/Flores, *El arcón de las vistas*, p. 83). De cualquier forma, es probable que cintas fantásticas de Pathé u otras marcas se hayan exhibido antes de 1905.

Lune, 1902), *El abanico maravilloso* (*Le merveilleux éventail vivant*, 1904) y *Viaje imposible* (*Le Voyage à travers l'impossible*, 1904), se exhibieron en la capital entre 1905 y 1906.

Junto a las crónicas que trataban sobre la influencia del cine en los espectadores o la sociedad, la crítica, --es decir, el juicio sobre películas--, hizo una aparición poco después en la reseña de un periodista anónimo a una de las primeras cintas de ficción filmadas en México, *El grito de Dolores o sea la Independencia de México* (1907), de Felipe de Jesús Haro; en la nota se describían algunas secuencias de la cinta y se criticaban, sobre todo, sus anacronismos:

Después de correr y correr con una carrera vertiginosa, sin rumbo ni destino que el público pudiera vislumbrar, aquella falange de patriotas [los insurgentes] entró, según aseguraban algunos de los más atentos espectadores, al pueblo de San Miguel el Grande; y como allí pareciera que hacían alto, el desorden creció y aparecieron como una docena de gendarmes, y no así como quiera, sino con sus garrotes torneados y sus pistolas de Colt.

La chusma insurgente, decidida, como iba, a arrollar a cualquier enemigo que se le presentara, se ajustó a las disposiciones de la policía de cien años después, que no quiso permitir más santiaguitos, y de aquel punto partió el héroe [Hidalgo] no se sabe a dónde, porque no se le volvió a ver, sino hasta la apoteosis, en la que figuró acostado sobre una bandera tricolor, que le prestó Iturbide, indudablemente.

Y bien, se me ocurre a mí, y creo que a cualquiera persona de mediano criterio: ¿por qué no se suprimirían los gendarmes, la conferencia con la Corregidora en Dolores, la silla de montar de nuestros días, la entrega del estandarte a la hora del grito y tanto anacronismo que notaban hasta los niños?²⁴

24 "Hidalgo en el cinematógrafo", *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1908, p. 12. "Puede admitirse tanto disparate --terminaba la nota-- tan sólo como iniciación de una de las aplicaciones más provechosas que el cinematógrafo tendrá en breve: dar lecciones de historia a los niños en las escuelas." El

Es significativo que la crítica surgiera para acicatear la producción local. Tal vez por ese motivo (en realidad no había producción local), no se volvió a ensayar en estos tiempos y siguió recayendo sobre los cronistas la tarea de reseñar las funciones. Se sumaron a éstos, eventualmente, reporteros que protestaban por las condiciones de ciertos salones sucios o inseguros en caso de incendio, y urgían a las autoridades a que tomaran cartas en el asunto.

La Revolución de 1910 tuvo un doble efecto sobre la prensa que atendía al cine. Por un lado, los periodistas como Urbina y Tablada que habían gustado hasta cierto punto del espectáculo, así como algunos jóvenes que tal vez habrían contribuido, de permanecer en el país, a formar un grupo de periodistas cinematográficos, tuvieron que desterrarse en España, Cuba o los Estados Unidos a causa de la violencia; por tanto, se restó un contingente importante de posibles comentadores de películas por este motivo. Pero, por otro lado, la guerra impulsó a quienes aún no gustaban del cine a meterse a los "salones penumbrosos" a distraer sus ocios y desdichas. Uno de estos nuevos adeptos, el cronista José Luis Velasco, escribió, por ejemplo, sobre una cinta banal (de la que, significativamente, no daba siquiera el título):

29 de mayo de 1910 el periodista E. Enríquez escribió en *La Democracia* una nota titulada "Esa película es antiestética y contraria a la verdad histórica", en la que protestaba porque "la imitación de los personajes es tan incorrecta, que toca las fronteras del ridículo" y por eso "hiérese la susceptibilidad nacional" (cit. en Jablonska y Leal, *Vistas que no se ven*, p. 92).

(...) el *film* es seductor. Es una princesa que se enamora de un paje. Son cosa de cuento, en esta época vulgar y mercenaria en que se habla de sufragio, de democracia y de dantonismo, y en que los 'amigos del pueblo' querrían levantar, con carne humana, carne de rosas, carne aristocrática de mujeres bellas, una estatua monstruosa a Robespierre. (...)

El cuento es de una fragilidad exquisita. No hace pensar, lo que ya es una ventaja inconmensurable. Hace soñar, hace llorar. ¿No es bastante? Pues también hace reír. Y como estamos cansados y tristes, ¿qué sedante tan consolador resulta el divertimento!²⁵

Otro de los periodistas cinematográficos de la nueva hornada describió en 1912 sus experiencias en un barrio pobre de la capital, donde ingresó a un cine "para pasar el rato" y "ver cómo es esta gente cuando goza"; su actitud para la película quedó fielmente registrada:

Yo no atiendo a la cinta, que acaso lograría por todo logro cansarme los ojos, y mejor dedícome a observar lo que hay en mi redor. En la penumbra, son el olfato y el oído los que transmiten sensaciones al cerebro; la vista sólo percibe, vagamente, la aglomeración de un público que abre bocas para reír bonachonamente las gracias de Max Linder y hacer comentarios preñados de inocencia... o las cierra para besar...²⁶

Como otros periodistas del momento, este Francisco Quijano, que no atendía a la cinta pues sólo "lograría por todo logro" cansarle los ojos, se concentraba en los aspectos sociales del cinematógrafo. Le otorgaba que hubiera procurado a los pobres una opción para distraer los ratos de ocio y que fuera, por eso, "uno

²⁵ José Luis Velasco, "Una princesa...", *Revista de Revistas*, 20 de agosto de 1911.

²⁶ Francisco Quijano, "La filosofía del cine", *Novedades*, 11 de septiembre de 1912.

de los factores que más han influido en la disminución del alcoholismo", pero por otra parte lo condenaba porque

(...) el cine tiene mucho de inmoral. Amén de que la oscuridad en que se celebra el espectáculo se presta a ciertos escarceos no del todo ni del nada platónicos, hay vistas que resultan indecentes, así sin eufemismos, indecentes, y cuya proyección debieran de prohibir; vistas que reproducen escenas de adulterios, de asesinatos o de robos. Yo creo que por culpa de éstas, nuestras mujeres, si algún día llegamos a tenerlas, irán ante el cura y ante el juez (...) sabedoras de muchas cosas que nuestras madres ignoraron... Y, creo que, por culpa de esta clase de películas, muchos honrados hombres sentirán deseos, vagos o profundos, de delinquir.²⁷

Determinado por la vigorosa tradición de la crónica en México, uno de los obstáculos para el surgimiento del juicio sobre películas propio de la crítica cinematográfica era, pues, que en los escritos sobre cine se atendiera ante todo a sus aspectos sociales. Los cronistas casi no reparaban en las cualidades o defectos de una cinta (exceptuando los aspectos del argumento que tenían que ver con la moral), pero las raras veces en que esto sucedía, renunciaban a expresar juicios personales. Uno decía, por ejemplo, al hacer una nota sobre la película *Los misterios de París* (*Les mystères de Paris*, 1911): "En cuanto al mérito de la vista, preferimos abstenernos de todo comentario, que indudablemente se quedaría muy atrás de la realidad; y dejamos a los espectadores el mérito de juzgarla."²⁸

Pero el obstáculo decisivo al surgimiento de la crítica en México era, simple y sencillamente, que los cronistas no

²⁷ *Idem.*

²⁸ *El Diario*, 10 de julio de 1912, p. 8.

consideraban al cine como un arte. Urbina, por ejemplo, afirmaba desde 1907 que este espectáculo no exigía "ni preparación culta, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada" y se lamentaba de que los aristócratas mexicanos no fueran "a la ópera o a otra diversión artística" porque iban al cinematógrafo;²⁹ en 1912 Carlos González Peña diagnosticó con tristeza la derrota del teatro a costa del cine "por su baratura, por su variedad y, justo es decirlo, por la decadencia del gusto",³⁰ y ocho meses después Tablada reconocía su asombro por el éxito de estos "simulacros de vida, pantomimas grotescas de la realidad o ficciones visibles".³¹ En fin, un periodista que firmaba como *Plotino* tenía la opinión de que la pantalla era un entretenimiento sólo digno de un espectador

(...) que no sabe lo que quiere ni lo que le gusta; que va a este sitio porque debe ir a alguna parte durante las horas pesadas del crepúsculo (...); que se ahoga en su casa, que se aburre en la calle, que no sabe de la amistad de los libros ni del cariño de una música buena (...); que nunca sabe qué hacer, que tiembla si está solo y disfruta si en la masa general se confunde...³²

Casi todos los cronistas coincidían, entonces, en considerar al cine como un espectáculo de muy poca altura y adecuado sólo para

29 Luis G. Urbina, "Los ricos y los cinematógrafos", *op. cit.*

30 Carlos González Peña, "La conquista del cine", *El Mundo Ilustrado*, 10 de marzo de 1912.

31 José Juan Tablada, "Los espectros de la tanda y los milagros del cine", *El Mundo Ilustrado*, 10 de noviembre de 1912. Tanto Urbina como Tablada publicaron crónicas sobre cine durante todo el periodo del cine mudo, pero nunca llegaron a considerar que este espectáculo fuera un arte. (Véanse los apartados 2 y 3 del capítulo VII.)

32 *Plotino*, "Impresiones", *La Ilustración Semanal*, 20 de abril de 1914.

un público de escasa educación. Opinaban así porque pertenecían a una generación formada antes del invento de los hermanos Lumière y educada en ideales ajenos por completo al fenómeno fílmico; por otra parte, el cine era eminentemente popular, lo que en principio no favorecía su valoración por los portavoces de la "alta" cultura; además, el espectáculo pudo ser contemplado en su auténtica magnitud sólo a partir de 1913, cuando comenzó a proliferar la exhibición de largometrajes en la ciudad de México; en fin, la producción nacional era casi inexistente y los periodistas, que no podían apreciar cómo se manufacturaba una película, tampoco tenían posibilidad de constatar en la práctica sus especificidades técnicas y estéticas. Éstas fueron, junto con el estallido de la Revolución, las razones por las que se retrasó en México --en comparación de países con otras tradiciones periodísticas y con una importante producción fílmica-- el surgimiento de la crítica.

Sin embargo, hubo un cronista que estuvo a punto de dar el salto a la crítica de cine: se trataba de Manuel Haro,³³ quien desde 1909 escribía sobre teatro en *La Semana Ilustrada*. A principios de 1912, reconoció el fervor de los capitalinos por el cinematógrafo y opinó sobre "este formidable competidor de los espectáculos teatrales" que "nada tendría de extraño que nos quedáramos reducidos a él como única diversión posible".³⁴ Un año después reseñó la "notable película de gran extensión Quo

33 Hermano de Manuel era Felipe de Jesús Haro, quien en 1907 protagonizó las películas *Aventuras de Tip-Top* y *El grito de Dolores*, y dirigió *Fatal orgullo* en 1916. Al parecer Manuel Haro actuó en la cinta *La banda del automóvil* (1919).

34 Manuel Haro, *La Semana Ilustrada*, 28 de febrero de 1912.

vadís?", celebrando la fidelidad con que representaba la célebre novela del premio Nobel (1905) polaco Henrik Sienkiewicz, la propiedad de su puesta en escena, la oportuna selección de actores e incluso la bella música que la orquesta del Conservatorio interpretaba en las proyecciones; la nota terminaba con una exclamación que mostraba que incluso la gente de teatro podía ser ganada por el séptimo arte: "¡Oh!, si todas las películas de cinematógrafo fuesen como ésta ya podía perdonarse a este espectáculo el daño que ha causado a los teatros."³⁵ Unos meses después Haro fue invitado al estreno en el Salón Rojo de otro largometraje italiano, *Marco Antonio y Cleopatra*, y a fines de 1913 apareció un extenso comentario suyo en el que daba el argumento de la película y afirmaba que ésta era "una verdadera maravilla cinematográfica que ha dejado en mi ánimo una honda impresión de asombro y de encanto" y cuyo "ambiente de verdad" le daba "un interés irresistible".³⁶ El cine, pues, lo había hechizado y tal vez Haro se habría convertido en el primer crítico mexicano del séptimo arte si *La Semana Ilustrada*, como casi todas las revistas capitalinas de la época, no hubiera dejado de publicarse a fines de 1914, a causa de la Revolución.

³⁵ Manuel Haro, *La Semana Ilustrada*, 15 de julio de 1913. Un cronista que firmaba como *Chupatintas* criticó a Haro por ocuparse de la película; no podía entender cómo un hombre de teatro como él podía hablar "con toda seriedad acerca de la película en cuestión" (*Multicolor*, 24 de julio de 1913).

³⁶ Manuel Haro, *La Semana Ilustrada*, 25 de noviembre de 1913. Con este "ambiente de verdad" se refería, como Urbina 17 años antes al comentar las cintas Lumière, al realismo: "Por ahí desfilan con asombroso realismo el Senado romano, (...) la hermosa Cleopatra, (...) el ejército romano desembarcando en las pintorescas costas de Alejandría [etc.] (...) En *Marco Antonio y Cleopatra* se ve un trozo de época..."

2. Publicidad

Cuando, en 1906, el cine se estableció en definitiva en la ciudad de México, volviéndose un espectáculo cada vez más popular, creció la competencia entre los empresarios y por consiguiente la necesidad del anuncio. En los periódicos más leídos del momento, como *El Imparcial* y *El Diario*, se desarrollaron tres distintas variedades de publicidad cinematográfica: información de los salones sobre las funciones del día, gacetillas en que se hablaba de los cines y de lo que se exhibía en ellos, y anuncios de diverso tamaño que promocionaban los servicios de distribuidores y exhibidores.

En cuanto a la primera, en el mismo 1906 diversos empresarios comenzaron a promover en *El Imparcial* sus funciones en breves textos que aparecían en Directorio de Hoy, una columna miscelánea que incluía información de diverso tipo y culminaba con los espectáculos.³⁷ Los datos que se ofrecían sobre el cine eran los siguientes: nombre y dirección del salón, título de las películas que se proyectarían, horarios y precio. El que se anunciaran los títulos de las cintas parece indicar que algún sector de espectadores comenzaba a normar a través de ellos su asistencia al cine, bien para evitar ver una película ya vista, bien para volver a ver una que hubiera gustado. Este primer tipo de publicidad era, pues, una incipiente cartelera. En ella, sin

³⁷ Esta columna además incluía el directorio (cargos en el periódico), el santoral, los turnos (jueces, agente del ministerio público, defensor de oficio y médicos legistas), la sección financiera (valor de la plata, etc.) y el tiempo en la República.

embargo, sólo se anunciaban unas cuantas empresas como el Salón Rojo, la Academia Metropolitana y el Teatro Alcázar; seguramente la mayor parte de los cines de la ciudad de México seguían teniendo un público al que se captaba a través de "gritones", anuncios locales y otros medios, y por tanto sus dueños consideraban inútil gastar dinero promoviéndolos en los diarios.

Otro medio publicitario era la gacetilla, es decir, la publicidad redactada de modo que ocultara su origen y pasara por nota informativa o de opinión.³⁸ En *El Imparcial* las gacetillas del Salón Rojo, El Alcázar y otras pocas empresas de cine se agrupaban en la sección Correo de Teatros (a partir de 1911, Correo de Espectáculos). Probablemente los textos de estos anuncios eran obra de periodistas --que permanecían en el anonimato--, contratados por propietarios de salones de lujo como Jorge Alcalde, Jacobo Granat o Germán Camus, aunque quizá a veces eran escritos por los empresarios mismos.³⁹ Sea como sea, no podía tratarse más que de notas en las que se prodigaban los elogios.

Puesto que durante mucho tiempo no se distinguieron las principales características de las películas, se las abordaba en las gacetillas como una nota más de los salones. Así, en 1908 se

38 Al parecer los lectores eran engañados por las gacetillas, pues a fines de 1909 se suprimieron por un tiempo en *El Imparcial*: "La opinión del periódico (...) se lee en las Crónicas Teatrales, pero como no siempre lo interpretan así los lectores, y algunos creen que los 'reclamos' son crónicas, optamos por suprimir la sección, quedando sólo los artículos en que *El Imparcial* hace su crítica" ("Se suprime el Correo de Teatros", *El Imparcial*, 21 de noviembre de 1909, p. 3).

39 Como las mismas gacetillas eran insertadas en periódicos distintos, puede deducirse que no eran escritas en las redacciones de éstos, sino en las empresas de cine.

decía que la gerencia de La Arcada tenía "mucho cuidado en no adquirir vistas inmorales, de manera que las puedan ver tanto las señoras como los niños"⁴⁰ y poco después que el Salón Rojo estrenaba cotidianamente "cuatro vistas morales e inocentes";⁴¹ algo que importaba a los gacetilleros al abordar las películas era dar garantías de un espectáculo que no lastimara la moralidad del público "culto y elegante" que se pretendía captar. Pero también comenzó a subrayarse el aspecto estético de las cintas, y así en 1906 se escribía que en el Spectatorium se habían proyectado "hermosas colecciones de vistas ilustradas",⁴² en 1909 que el documental *El centenario Hudson-Fulton* tenía "primorosos detalles"⁴³ y en 1911 que las películas exhibidas en el Cine Club eran "una verdadera maravilla".⁴⁴

Estos adjetivos eran acompañados por breves comentarios que apuntaban ya a una división elemental del cinematógrafo en géneros: de algunas cintas de ficción se decía que eran "de arte", otras eran "escenas cómicas" y a los documentales se los denominaba "vistas de actualidad". Por cierto, el reconocimiento de la existencia de películas "de arte" --aunque en general se quería prestigiar así al cine ante los ojos del público educado, queriéndose decir que tenía nexos con otras artes consagradas, por ejemplo con el teatro a través de los actores de la Comedia

40 Cit. en Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 48.

41 Cit. en *idem*, p. 60.

42 Correo de Teatros, *El Imparcial*, 22 de noviembre de 1906, p. 2.

43 Correo de Teatros, *El Imparcial*, 28 de diciembre de 1909, p. 8.

44 Correo de Espectáculos, *El Imparcial*, 23 de abril de 1911, p. 4.

Francesa que participaban en algunas cintas--,⁴⁵ distinguía a los gacetilleros de los cronistas de espectáculos, para quienes el cinematógrafo era sólo una diversión popular, y sentaba las bases para su concepción como actividad artística propia.

El tercer tipo de publicidad eran los anuncios que las casas distribuidoras publicaban esporádicamente en los diarios para promover la renta y venta de aparatos y películas, exhibiciones a domicilio y tomas de acontecimientos particulares por expertos operarios. Entre los empresarios que se anunciaban con alguna frecuencia en los tres primeros lustros del siglo destacaban P. Aveline y A. Delalande (concesionarios de Pathé Frères), Navascués, Camus y Granat.

Poco a poco las cintas pasaron a un primer plano y en 1909 el empresario Jorge Alcalde, dueño del Cine Club y distribuidor cinematográfico, mandó publicar anuncios en los que se hacía una lista de las películas a exhibirse en su cine y se proporcionaban al público los siguientes datos: título, nombres de los principales artistas, casa productora y longitud.⁴⁶ De cualquier

45 Las películas "de arte", dice Reyes de la Maza, eran aquéllas "que además de tener un argumento más elaborado o más truculento, tenían más tiempo de pantalla y eran interpretadas por actores famosos" (op. cit., p. 78). La compañía francesa Film d'Art basaba, en efecto, el éxito de sus producciones --usualmente de obras literarias o hechos históricos--, en la popularidad de los actores de teatro o de los literatos que se encargaban de los guiones (véase Sadoul, *Historia del cine mundial*, p. 61).

46 Escribe Reyes de la Maza: "Don Jorge Alcalde es el primero que se preocupa por hacer que el público se aficiona a las 'estrellas' cinematográficas y busque las películas interpretadas por actores de su preferencia, o sea que Alcalde creó en los aficionados un criterio selectivo y acabó con la idea de 'el cine por el cine', es decir, asistir a un salón sin importar mayormente lo que se iba a ver ni los actores que aparecían en la pantalla" (op. cit., p. 65).

forma, este tipo de publicidad --derivado de los catálogos para los exhibidores, que contenían información detallada sobre las cintas-- no fue tan frecuente como para que el público lector de clase media⁴⁷ empatara los nombres de los artistas con sus figuras en la pantalla.

El fenómeno del estrellato de hecho comenzaría con la exhibición de largometrajes de argumento en 1913. Hasta entonces sólo algunos cómicos, como Max Linder, Sánchez (André Deed) y Salustiano (Charles Prince), eran reconocidos por su nombre, en buena medida porque los títulos de las cintas los incluían (*Max Linder torero*, *Sánchez perdido por las mujeres*, etc.); es decir, no había una estrategia publicitaria local que impulsara su reconocimiento.⁴⁸ Pero esto empezó a cambiar con la llegada a México de las películas largas europeas, que explotaban la celebridad de algunos de sus protagonistas. En uno de los primeros anuncios se leía:

Grandioso acontecimiento cinematográfico. Primera película de la serie teatral titulada *El recuerdo del otro*. Sensacional drama en seis actos magníficamente interpretado por la sin rival Lydia Borelli. Artista incomparable que luce (...) valiosísimas toilettes. Preciosas e interesantísimas escenas desarrolladas en Venecia.⁴⁹

47 Una estimación de quiénes pudieron haber sido esos lectores se lleva a cabo en mi libro *El nacimiento de una pasión*. Luis G. Urbina, primer cronista mexicano de cine, pp. 21-32.

48 "Salustiano cazador de lobanillos. Basta el solo nombre del creador de esta divertidísima comedia, para que el público se prometa unos instantes de alegría inusitada y risa continua" (*El Imparcial*, 9 de julio de 1914, p. 7).

49 *El Imparcial*, 23 de marzo de 1914, p. 8.

El anuncio capitalizaba el hecho de que el público ya conocía a Lyda (y no Lydia) Borelli, quien había estado en México en 1910, haciendo temporada con su compañía dramática en el Teatro Arbeu. Poco después de *El recuerdo del otro* (*La memoria dell'altro*, 1914) se estrenó *Muero... pero mi amor no muere*, una segunda cinta interpretada por la Borelli, y se multiplicaron los anuncios de la diva con su nombre en tipografía grande. A ella siguieron otras como la "bellísima Mlle. Robin [Gabrielle Robinne], estrella de la Comedia Francesa", que protagonizaba "el intenso cinedrama todo a colores" *La hermosa bretona* (*La jolie Bretonne*, 1912);⁵⁰ o "la célebre actriz" Hesperia, "la mejor y más hermosa de las glorias de la escena italiana y la que mayor sueldo se hace pagar en Europa".⁵¹ Esta variante publicitaria, que se apoyaba en las actrices europeas, incluyó pronto sus fotografías. Así, los anuncios permitieron a los lectores que gustaban del cine acudir a las funciones donde aparecían esos actores y actrices, e iniciarse en lo que se convertiría con el tiempo en el tipo más frecuente de cultura cinematográfica, el del reconocimiento de los artistas.

Otro efecto que produjo la exhibición de largometrajes fue que crecieran los comentarios sobre las cintas, antes reducidos a simples adjetivos elogiosos. En la auténtica campaña publicitaria que el Salón Rojo dedicó a *Marco Antonio* y *Cleopatra*, se decía, por ejemplo, que en esa película estaban "condensadas de la manera más grandiosa lo más perfecto del arte escénico y

50 *El Imparcial*, 17 de mayo de 1914, p. 8.

51 *El Imparcial*, 8 de julio de 1914, p. 7.

pictórico, así como la más admirable suntuosidad de presentación";⁵² también que "mientras más se admira más entusiasmo por sus maravillosos efectos, por (...) lo numeroso y bien aprovechado del personal que la interpreta; miles y miles de personas toman parte, y sin embargo cada una desempeña un papel interesante",⁵³ y para consolidar los juicios sobre la cinta, se recogían las opiniones supremamente favorables que sobre ella habían expresado los reyes Víctor Manuel de Italia, Alfonso XIII de España y Jorge V de Inglaterra.

De esta forma evolucionó la publicidad del cinematógrafo en el segundo y el tercer lustro del siglo. Hacia 1914 tenía todos sus elementos bien definidos; pero la prensa independiente que surgió después de la Revolución la transformó. En primer lugar, los nuevos diarios agruparon en un solo bloque (la cartelera) los anuncios y la información de los horarios y direcciones de los cines. Y en segundo lugar, relegaron a un segundo término la gacetilla, sustituyéndola por los textos distribuidos por las compañías extranjeras para promover sus películas o por las innovadoras columnas de crítica cinematográfica.

Las gacetillas y los textos que aparecían en los anuncios no podían dar origen a la crítica aunque contuvieran, en forma rudimentaria, varios de sus elementos (ofrecían información sobre las películas, las comentaban y las consideraban de algún modo artísticas). Este periodismo, caracterizado por su falta de discriminación, carecía del espíritu de la crítica; era imposible

⁵² *El Imparcial*, 28 de noviembre de 1913, p. 7.

⁵³ *El Imparcial*, 11 de diciembre de 1913, p. 9.

que se desplegaran en él la independencia de criterio y el juicio imparcial. Hubo que esperar hasta el surgimiento del periodismo independiente posrevolucionario para que se conjuntaran la tradición de la crónica (con el juicio imparcial) y la de la gacetilla (con la consideración del cine como un arte y la atención a películas), y surgiera de ellas la nueva especialidad periodística de la crítica de cine. Sin embargo, los escritores Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, exiliados en Madrid a causa de la Revolución, firmaron entre 1915 y 1916 unos pocos textos sobre la pantalla y se convirtieron en los primeros mexicanos que intentaron mantener una columna periodística basados en la certidumbre de que el cine era o podía llegar a ser un arte.

3. Fósforo

José Ortega y Gasset fundó en Madrid en enero de 1915 el semanario político *España*, uno de los medios de expresión de un grupo de intelectuales (Miguel de Unamuno, Enrique Díez Canedo, el propio Ortega, etc.), que simpatizaron más adelante con el gobierno de la Segunda República.⁵⁴ Desde sus primeros números *España* contó con una sección dedicada al cine, debida a la pluma de Federico de Onís (*El Espectador*), pero las colaboraciones de éste duraron apenas un par de meses.⁵⁵ Ortega pidió entonces a

54 Véase Bockus Aponte, *Alfonso Reyes and Spain*, pp. 41 y 96.

55 Recordaba De Onís: "Me preguntó éste (Ortega) si quería encargarme de alguna sección de crítica literaria y le contesté, con asombro suyo, que quería escribir sobre el cinematógrafo, lo

Alfonso Reyes que cubriera la sección cinematográfica de ese semanario, con el mañoso argumento de que "el secreto de la perfección es tomar como tarea algo inferior a nuestras capacidades".⁵⁶ Atendiendo a éstas o a otras razones más apremiantes (ambos tenían urgencias monetarias y el cine era un espectáculo barato),⁵⁷ en octubre de 1915 Reyes y su vecino y compatriota Guzmán aceptaron escribir la columna Frente a la Pantalla, bajo el seudónimo compartido de *Fósforo*;⁵⁸ Guzmán dejó pronto esa ocupación, pero a mediados de 1916, Reyes aún escribía en Madrid alguna que otra crónica cinematográfica para la *Revista General*, patrocinada por la casa editora --famosa por sus ediciones de libros para niños-- de Saturnino Calleja.

Uno de los problemas que inquietaron a Federico de Onís en sus escasas colaboraciones fue si el cine debía o no ser considerado como un arte. En su primer escrito opinaba tajantemente que no; le parecía que por lo pronto el espectáculo tenía que ser abordado atendiendo a sus peculiaridades

que, según creo, no se había hecho en España" (De Onís, *España en América*, p. 787). En realidad, como documenta García Fernández (*Historia ilustrada del cine español*, pp. 42-43), en España había publicaciones con crítica cinematográfica desde 1910.

56 Palabras recordadas por Reyes en "Historia documental de mis libros" y citadas por Panabiére, "Alfonso Reyes y el cine", p. 2.

57 Los apremios económicos de Reyes y Guzmán que los orillaron al periodismo cinematográfico se evidencian en su correspondencia de este periodo (véase Reyes/Guzmán, *Medias palabras*, pp. 87 y ss.)

58 Los textos de *Fósforo* fueron reunidos, junto con los de Federico de Onís, en el libro *Frente a la pantalla*; citaré esta edición difícil de conseguir advirtiendo que también están recogidos en sus obras completas.

sociológicas, ya que "en el coro de las nueve musas falta la de este arte que aún no ha nacido".⁵⁹

Poco después *El Espectador* matizó sus opiniones y escribió que tal vez algún día llegaría el cine a alturas artísticas; su independencia de otras esferas de la cultura como las letras, la pedagogía, la prensa y la política tendría que ser precipitada por una personalidad genial, que él alcanzaba ya a vislumbrar en algunos gestos de "la peliculara" danesa Asta Nielsen. De Onís se equivocaba en su reflexión de que sería una actriz (o un actor) quien impulsaría al cine hasta convertirse en un "arte puro, substantivo, que se baste a sí mismo":⁶⁰ el mismo 1915 en que se formulaban estas consideraciones el director David Wark Griffith era aclamado por la crítica en Estados Unidos por *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1914), película en la que se establecía la sintaxis definitiva del séptimo arte.

Fósforo continuó de algún modo con el tema abierto por *El Espectador*. A semejanza de éste, Alfonso Reyes pensaba que el cine era la promesa de un arte.⁶¹ Aún no había visto películas que colmaran sus ideales, pero *Cabiria*, *El robo del millón de*

59 *El Espectador*, "Asta Nielsen", *Frente a la pantalla*, p. 66.

60 *El Espectador*, "Hace falta un genio", *idem*, p. 68.

61 En 1950 escribió Reyes: "Entiendo que, por entonces, sólo Fósforo y cierto periodista de Minneapolis, cuyo nombre olvida mi ingratitud, consideraban el cine como asunto digno de las Musas" (*Frente a la pantalla*, p. 7). Tal vez Reyes conocía alguna publicación cinematográfica norteamericana, pero en este caso lo más seguro es que tuviera conocimiento del periodista de Minneapolis a través de Pedro Henríquez Ureña, quien vivía en esa ciudad. Por cierto, el nombre del periodista, según Héctor Perea (*La caricia de las formas Alfonso Reyes y el cine*, p. 27), era Phillippe H. Welche, y escribía para el *Minneapolis Morning Tribune*.

dólares (*The Million Dollar Mystery*, 1914), *La moneda rota* (*The Broken Coin*, 1915) y algunas otras cintas le ofrecían indicios de lo que podría llegar a ser el espectáculo de la pantalla:

Algunos todavía le niegan valor estético porque "no les gusta el cine"; como si la pintura dejara de ser un arte porque haya malos pintores. Vemos en el cine una nueva posibilidad de emociones, y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo que lleva ya realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente el cine y el teatro.⁶²

Por lo pronto, para distinguirlo de otros espectáculos, le parecía suficiente destacar un hecho innegable: el cine ofrecía a los espectadores nuevas emociones. Pero esta condición necesaria de todo arte no era una condición suficiente (por ejemplo, un simple divertimento como las sombras chinescas también producían emociones distintas), por lo que Reyes decidió explorar otros principios que pudieran agregarse a la definición del cine como arte.⁶³ Los acercamientos estéticos de Reyes incluyeron la determinación de las afinidades y diferencias del cine con el teatro, la de los requerimientos indispensables de una buena

62 Fósforo (Alfonso Reyes), *Frente a la pantalla*, p. 19.

63 Véanse las obras citadas de Panabiére y Perea, donde se llevan a cabo prolijas investigaciones en este sentido. No estoy, de paso, de acuerdo con Perea en que "Reyes conocía ya --a veces por intuición o por simple deducción-- casi todo lo que en esa época se podía saber acerca de aquella 'pintura en movimiento'" (p. 28). Basta comparar las opiniones de Reyes con las de los críticos estadounidenses para advertir la ingenuidad del regiomontano en muchos aspectos (por ejemplo, en la moral de los artistas: véase "En los campamentos del cine", *Frente a la pantalla*, pp. 41-42); me parece que "la intuición y la simple deducción no pueden suplir el conocimiento directo de la realidad, y Reyes sabía del mundo de la producción cinematográfica sólo de segunda mano, a través de su conocimiento de revistas de cine o de su experiencia como espectador.

película (para él: buen fotógrafo, buenos actores y buena literatura) y la de las características de la mímica cinematográfica; pero sus reflexiones se hicieron especulando sobre películas que no acabaron de convencerlo de la artisticidad del cine y cuando en 1923 reunió sus artículos para publicarlos como parte de un libro, todavía adjudicó a *Fósforo* el siguiente epitafio: "Aquí yace uno que desesperó de ver revelarse un arte nuevo."⁶⁴

Reyes no alcanzó a fraguar una teoría cinematográfica, pero sí cumplió en cambio adecuadamente con lo que se espera de un crítico. En primer lugar, recomendó las películas que le gustaron y deploró las que le parecieron de ínfima categoría. De las 16 películas que reseñó, le gustaron por su "fuerza técnica" los *serials* *El robo del millón de dólares* y *La moneda rota*, cuyos episodios "se desarrollan por todo un laberinto de persecuciones, luchas, coces y puñetazos, que nos hacen bien y nos confortan";⁶⁵ por el contrario criticó la "vista amarillenta e insulsa" *Las luces de Londres*, en la que "sólo el título se salva: es mediana la fotografía, son defectuosos los actores, y pésima, intolerable la literatura",⁶⁶ y la catalana *Barcelona y sus misterios* (1915), "pólipo cinematográfico y estorbo universal de la temporada que sólo se mantiene porque (...) las vistas largas atraen y crean público".⁶⁷ En segundo lugar, Reyes actuó como crítico al hacer

⁶⁴ Alfonso Reyes, "Advertencia", *idem*, p. 8.

⁶⁵ *Fósforo* (Alfonso Reyes), "*La moneda rota*", *idem*, p. 26.

⁶⁶ *Fósforo* (Alfonso Reyes), "*Las luces de Londres*", *idem*, p. 15.

⁶⁷ *Fósforo* (Alfonso Reyes), "*Estos últimos días*", *idem*, p. 32.

sugerencias prácticas. Así, se quejó de que la pantalla del Royalty tuviera "un visible deterioro en la línea media, hacia la derecha" lo que provocaba un efecto desagradable "en los fondos claros de las vistas",⁶⁸ y propuso a los filmadores locales que adaptaran obras del Siglo de Oro o asuntos históricos como la historia del conde de Villamediana, "que pudiera dar asunto a una cinta brillantísima";⁶⁹ en el mismo sentido, criticó que los cinematografistas madrileños imitaran al personaje de Charlot, "cuando por toda la calle de Toledo se pueden hallar quince o veinte tipos nacionales tan aprovechables como aquél".⁷⁰

En las pocas notas que escribió Martín Luis Guzmán fue un paso más allá que De Onís y Reyes, al considerar que el cine ya era un arte, no una desesperante promesa. Y por eso, buscando establecer su especificidad, lo comparó con las artes con que estaba más obviamente emparentado: el teatro, la literatura y la danza.

Frente a la artificialidad del teatro, que crea caracteres y situaciones verosímiles sólo gracias a una suerte de renuncia crítica del espectador, le parecía que el cine "se acerca de tal modo a la verdad física de las cosas" que es o puede ser absolutamente verista, y hacer creíbles la vida y circunstancias incluso de "los personajes imaginarios de los libros de aventuras".⁷¹ Por otra parte, a diferencia del teatro,

⁶⁸ Fósforo (Alfonso Reyes), "Inspección de pantallas", *idem*, p. 17.

⁶⁹ Fósforo (Alfonso Reyes), "Don Juan", *idem*, p. 35.

⁷⁰ Fósforo (Alfonso Reyes), "Madrid y Barcelona", *idem*, p. 28.

⁷¹ Fósforo (Martín Luis Guzmán), "El actor cinematográfico", *idem*, p. 59.

inevitablemente ligado a un aquí y un ahora en virtud de la representación y de la lengua, el cine silente era universal:

La ausencia de la palabra comunica al cinematógrafo una capacidad indefinida de cosmopolitismo. Todas las películas, así sean yanquis, rusas, danesas o italianas, dan la vuelta al mundo y dondequiera se las entiende. (...) más que al libro y al teatro está a ellas encomendada la tarea de popularizar (...) el espíritu y las costumbres de países extraños.⁷²

Como incomparable entretenimiento al alcance de la mayor parte de las clases sociales, el cine le parecía a Guzmán afín a formas específicas de la narrativa popular, como el folletín o los romances, pues como éstas aquél tenía "ese elemento en que descansa toda obra de arte que remeda el vivir humano: la estética inherente a la acción".⁷³

Y en cuanto a las similitudes y diferencias del cine con la danza, escribió Guzmán:

La danza, lo mismo que el cinematógrafo, rescata al movimiento de su estado secundario para convertirlo en expresión; en sus dominios el sentido muscular no es ya el mero instrumento encargado de acercar a la boca el objeto que los ojos codician, sino que se levanta a la condición noble de la vista y el oído. Para esta obra (...) posee el cine recursos inagotables que no tiene la danza, la cual se limita a los movimientos del cuerpo humano (...) Las leyes

⁷² Fósforo (Martín Luis Guzmán), "Las naciones en el cine", *idem*, p. 57.

⁷³ Fósforo (Martín Luis Guzmán), "El cine y el folletín", *idem*, p. 59. Curiel (*La querrela de Martín Luis Guzmán*, p. 172) comenta este punto: "el ensayista adivina al narrador que remedará el vivir humano durante la Revolución --*El águila y la serpiente*-- y durante el caudillaje revolucionario --*La sombra del caudillo*--; una literatura que tiene mucho de folletinesca y cinematográfica, si bien, suma de gran estilo y acción épica, subsana las limitaciones de uno y otro género."

del ritmo y la dificultad de la técnica, acortan el vuelo a la danza. El cine no conoce barreras...⁷⁴

Así, el escritor chihuahuense consideraba al cine como un arte que, a pesar de tener ciertas similitudes con el teatro, la danza y la narrativa, había ya alcanzado una manera peculiar de producir belleza y de convocar ciertas emociones distintivas en el espectador. En particular, descubría en el personaje de Chaplin "una mecánica nueva, una nueva estética del ademán y del gesto".⁷⁵

Pero sus acercamientos teóricos al cine no fueron muy lejos, pues a principios de 1916, Martín Luis Guzmán dejó España para radicarse en Nueva York, donde prosiguió sus labores periodísticas, pero no en el campo del cine. Reyes siguió algún tiempo, como dijo, "amarrado al banco", hasta que una carta escrita por Pedro Henríquez Ureña lo sacudió con estas palabras: "A ti te toca, como yo pensé siempre, salvar el honor de tu generación. Abandona la erudición y el cine cuando puedas..."⁷⁶ Seguramente obedeciendo el curioso consejo de su amigo dominicano, unas semanas después Alfonso Reyes dejó la crítica cinematográfica.⁷⁷

Para estos jóvenes escritores no había dudas, ya en 1915, de que el cine podría llegar a ser --o ser ya-- un entretenimiento

⁷⁴ Fósforo (Martín Luis Guzmán), "El cine y la danza", *idem*, p. 61.

⁷⁵ Fósforo (Martín Luis Guzmán), "Chaplin", *idem*, p. 62.

⁷⁶ Carta del 8 de agosto de 1916, citada en Panabièrre, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁷ Reyes escribió después eventualmente sobre cine. En 1955 Efraín Huerta dijo sobre él: "roza cuestiones de cine (...) con más maestría en la expresión que entusiasmo por ahondar el problema" ("El cine y sus críticos", p. 982).

artístico. Es curioso que Reyes y Guzmán fueran, junto con Carlos González Peña,⁷⁸ los únicos intelectuales del Ateneo de la Juventud en sostener esto. Pero como no se encontraban en el país,⁷⁹ su influencia⁸⁰ fue en estos tiempos de mucha menor importancia que la de la generación precedente e incluso que la de algunos de sus contemporáneos como José Vasconcelos⁸¹ y Antonio Caso,⁸² que nunca consideraron al cine como un arte.

78 Véanse las notas 21 y 56 del capítulo II, y la 71 del capítulo V.

79 Guzmán regresó a México en 1919. En 1922 fundó el vespertino *El Mundo*, que tenía una columna de crítica cinematográfica, a cargo de Marco Aurelio Galindo, pero a fines de 1923 Guzmán fue obligado a renunciar al periódico y a salir del país nuevamente, por apoyar la rebelión delahuertista. *El Mundo* desapareció a principios de 1924.

80 De cualquier modo, los escritos de Reyes y Guzmán se publicaron en México. El semanario *Rojo y Gualda* de la colonia española publicó cuatro notas de Fósforo el 19 de agosto de 1916. Martín Luis Guzmán reunió sus textos sobre cine en *A orillas del Hudson* (Andrés Botas e hijo, México, 1920) y de ahí los reprodujeron casi enseguida en *El Herald* (donde trabajaba en esos tiempos Guzmán) y en *El Universal*; los escritos cinematográficos de Reyes fueron compilados en la tercera serie de *Simpatías y diferencias* (Sucs. de E. Teodoro, Madrid, 1922).

81 Vasconcelos tuvo como promotor cultural una actitud ambivalente hacia el cine: durante su ministerio en la Secretaría de Educación Pública estimuló la producción documental (véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 135-147 y 149-156), pero desde luego nunca lo tomó muy en serio como arte: es significativo que en su *Estética* de 1936 no se lo mencione (véase también mi artículo "José Vasconcelos y el cine")

82 Las obras estéticas de Caso escritas entre 1906 y 1943 fueron compiladas en el volumen V de sus *Obras completas*; no se dedica en él una sola línea al cinematógrafo.

II. PRIMEROS CRITICOS

1916-1918

Se reconoce generalmente que la prensa moderna nació en México con el establecimiento de *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, en 1896.¹ Algunas de sus principales características, como el predominio de las noticias sobre las editoriales y la reducción del precio de los diarios para alcanzar un mayor público, fueron tomadas del periodismo norteamericano y en unos años fueron adoptadas por otros cotidianos como *El País*, dirigido por Trinidad Sánchez Santos y *El Diario*, de Ernesto Simondetti y Juan Sánchez Azcona.² Pero entre 1911 y 1914 desaparecieron los diarios capitalinos de mayor tiraje, así como la mayoría de las revistas de espectáculos y culturales, desde los populares semanarios *El Mundo Ilustrado* y *La Semana Ilustrada*, hasta publicaciones dirigidas a un público más escogido como *Revista Moderna y Arte y Letras*.

La prensa porfiriana fue remplazada temporalmente por periódicos de combate como *Nueva Era*, *La Convención*, *El Radical* y *Gladiador*, surgidos al calor de los enfrentamientos políticos y

1 Dice, por ejemplo, Lepidus ("The History of Mexican Journalism", pp. 66): "Hasta entonces prácticamente nadie explotaba la pequeña noticia ni la entrevista, pero el matutino remedió esto. (...) su departamento mecánico estableció (...) un sistema completamente moderno, introduciendo los primeros linotipos Mergenthaler y las primeras rotativas de gran producción utilizados en México." (Traducción mía.)

2 *El Diario* fue el primer periódico que compitió con *El Imparcial*, incorporando grandes cabezas y otros elementos de la prensa amarillista (véase Lepidus, *idem*, p. 67).

militares entre grupos revolucionarios. Concluida la etapa más violenta de la guerra, estas publicaciones declinaron junto con los semanarios político-humorísticos (*El Ahuizote*, *Multicolor*) o de información y variedades (*La Ilustración Semanal*) surgidos en la misma época. A partir de 1916, la consolidación del constitucionalismo posibilitó la paz, el restablecimiento de una vida cotidiana menos precaria y que se emprendieran iniciativas culturales de mayor aliento; así pudo impulsarse una prensa independiente dirigida a un público más amplio, representada sobre todo por dos cotidianos que llegan hasta nuestros días: *El Universal* y *Excélsior*.

El Universal, "Diario político de la mañana", comenzó a circular el 1 de octubre de 1916, bajo la dirección de Félix Palavicini, quien había sido hasta pocos días antes --y desde el 25 de agosto de 1914-- ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de Carranza. A pesar de los nexos de Palavicini con el gobierno, desde el primer número de *El Universal* fue manifiesta la postura crítica del diario,³ lo que pronto le valió la censura y una supresión temporal del permiso para imprimirse y circular. Colaboraban para este periódico Carlos González Peña, María Luisa Ross, Rafael Pérez Taylor y Xavier Sorondo, entre otros. Palavicini recordó años después que en mayo de 1918 el gobierno carrancista lo presionó para que vendiera *El Universal*; éste quedó un tiempo bajo el control de Rafael Nieto y Alfredo

³ Véase Palavicini, *Mi vida revolucionaria*, pp. 353-394; en el mismo lugar escribió: "mi propósito era dedicarme al periodismo político, creando una gran empresa privada para editar un diario revolucionario independiente".

Breceda, y luego de Luis Manuel Rojas y Francisco Puga. Entretanto, Palavicini se exilió en los Estados Unidos hasta el término de la Guerra Mundial del 14; regresó entonces a México y volvió a adquirir el periódico. En abril de 1923, vendió sus acciones de *El Universal*, que desde entonces estuvo bajo la dirección de Miguel Lanz Duret, quien continuó defendiendo su línea independiente.⁴

El 18 de marzo de 1917, seis meses después que *El Universal*, salió el primer número de *Excelsior*, "El periódico de la vida nacional". Su dueño y director era Rafael Alducín, con quien colaboraban Roberto y José de Jesús Núñez y Domínguez, Carlos Díaz Dufoo, Manuel Flores, Victoriano Salado Alvarez, Gonzalo Espinosa, Ramón Riveroll, Pedro Malabehar, Francisco Zamora, Porfirio Hernández y Manuel Becerra Acosta. Un dato curioso es que Alducín --quien murió en 1924, al caer de un caballo-- instituyó la celebración del Día de las Madres, el 10 de mayo de 1922.⁵

La calidad de sus colaboradores, la diversidad de sus secciones, su sistema de intercambio cablegráfico y la contratación de columnistas huéspedes de fama internacional contribuyeron a hacer de *El Universal* y del *Excelsior* diarios comparables a la mejor prensa extranjera (su modelo eran los

4 El 1 de octubre de 1930 --a quince años de su fundación-- se leía: "Hemos hecho y seguiremos haciendo un periódico verdaderamente nacional, sin ligas con partido político militante alguno, bien informado (...); con una espléndida colaboración de escritores mexicanos y extranjeros; con atractivos que lo acreditan como el diario más interesante y fuerte de México" ("*El Universal* entra hoy en el 150. año de existencia", p. 1).

5 Véase Núñez y Domínguez, *Recuerdos de la fundación de Excelsior*.

periódicos serios norteamericanos, en particular *The New York Times*).⁶ Ambos introdujeron en 1921 la principal innovación de la época en el campo de las artes gráficas, el rotograbado (que volvía más atractivas las publicaciones, al permitir reproducir fotografías con buena calidad), y se caracterizaron por su línea editorial independiente y civilista: con ellos se fortaleció en México un "cuarto poder" que había vivido hasta entonces a la sombra del gobierno.

Otras publicaciones surgidas en el mismo periodo fueron menos perdurables, en parte por su liga con diversas facciones que en determinado momento cayeron en desgracia. Así, *El Pueblo*, cotidiano fundado en Veracruz en 1914, se publicó en la capital desde 1915 hasta la muerte de Venustiano Carranza, en mayo de 1920; *El Demócrata*, otro diario carrancista también nacido en 1914 bajo la dirección de Rafael Martínez (*Rip-Rip*), corrió con más suerte, pues prolongó su vida, aunque con otros dueños, hasta 1925; dos años y medio duró, en fin, el vespertino *El Nacional*, dirigido por Gonzalo de la Parra, que surgió el 8 de mayo de 1916 y desapareció en diciembre de 1918.

Algunas de las compañías que publicaban los nuevos periódicos también lanzaron semanarios de información, variedades

⁶ Dice, por ejemplo, Lepidus (*op. cit.*, p. 17): "Desde su primer número, el diario [*El Universal*] ha sido un ejemplo de periodismo ágil, con noticias y editoriales bien escritas, material exclusivo y artículos especiales, y numerosas ilustraciones. Su formato muestra una fuerte influencia norteamericana. (...) Similar en muchos aspectos a *El Universal*, *Excelsior*, su rival matutino en la capital, copió el formato del *New York Times*. (...) Los dos periódicos publican ediciones dominicales que incluyen magazines, rotograbados, tiras cómicas y otras secciones similares a las que se encuentran los domingos en los periódicos norteamericanos." [Traducción mía.]

y espectáculos, como *Revista de Revistas* (que en realidad Alducín adquirió en 1913, antes de emprender la publicación de *Excélsior*) y *El Universal Ilustrado*; al mismo tiempo, varios grupos intelectuales avecindados en la capital hicieron *Gladios*, *La Nave*, *San-Ev-Ank*, *Argos*, *Nosotros*, *Pegaso* y otras efímeras revistas de arte y política, que contribuyeron a revivir el clima cultural afectado por la Revolución.

Los escritos sobre cine, un género hasta entonces poco frecuente en México, proliferaron en estos diarios y revistas a veces desde sus primeros números. Esto respondía a varias razones. En primer lugar estaba la evolución de la prensa independiente que, destinada a vivir de las ventas directas y de los anuncios pagados, se enfrentaba a la necesidad de atraer un vasto público; para lograr esto uno de los mejores caminos era diversificar sus secciones, ofreciendo a lectores potenciales de muy distinto tipo noticias y colaboraciones de calidad: entre otras, aparecieron así las columnas de cine. Luego venía la influencia del periodismo de Estados Unidos, en el que para estas fechas se acostumbraba publicar notas sobre los *films*.⁷ Por último, lo más importante: el espectáculo de la pantalla había cobrado una enorme popularidad en la sociedad capitalina y

⁷ En *The New York Times*, por ejemplo, las notas sobre cine comenzaron a publicarse en abril de 1913, pero en ese año únicamente aparecieron tres cortas colaboraciones (de unas 250 palabras cada una); en 1914 hubo siete notas, algunas de las cuales alcanzaron el doble de extensión; en 1915 el número creció a 19, destacando la dedicada a *El nacimiento de una nación* (300 palabras), y en 1916 ya hubo 57 notas, aproximadamente una por semana. Por cierto, la primera colaboración firmada es de octubre de 1924. (Véase Canby, *The New York Times Film Reviews, 1913-1931*.)

quienes impulsaban las nuevas publicaciones pronto advirtieron el potencial económico y cultural que podía llegar a tener.

Este potencial se manifestaba, en primer término, en la exhibición. Desde fines del segundo lustro del siglo muchos salones introdujeron mejoras en sus instalaciones, buscando hacerlos confortables para las clases acomodadas que, ante la crisis de los espectáculos cultos, se volcaron hacia los entretenimientos populares.⁸ Así el cine se volvió en poco tiempo atractivo para vastos sectores de público y de pronto pareció haber adquirido el estatus de un espectáculo digno de ser reseñado para solaz de los lectores de diarios y revistas. Además, los empresarios entablaron entre sí una fuerte competencia, que se reflejó de inmediato en la multiplicación de anuncios y gacetillas.

Desde fines de 1913 predominaban en las pantallas de la capital los melodramas históricos y amorosos italianos, cuyo mayor atractivo era la presencia de actrices como Lyda Borelli, Francesca Bertini y Pina Menichelli. Como hasta entonces sólo unos pocos actores cómicos (Max Linder, en primer lugar) eran claramente seguidos por el público mexicano, puede decirse que las italianas inauguraron aquí el reinado de las estrellas de cine. El consumo de sus imágenes fue reforzado casi

⁸ "Yo, pecador, confieso que me he convertido al cine (...) Estoy asombrado de mí: una transformación total de mis sentimientos me reconcilia con gustos que reprobaba y manjares que no quería gustar; porque la fatua sugestión de refinamientos artificiales de estética familiar, tanto a mi pobre persona como a otros de la camada, nos había colocado en un orgulloso Olimpo de intransigencias" (Jesús Villalpando, *Pegaso*, 15 de marzo de 1917).

simultáneamente por información y chismes sobre su vida, que las revistas y los suplementos de los periódicos capitalinos tomaban de publicaciones extranjeras.

Poco después, el desarrollo de la Primera Guerra Mundial produjo una contracción en las importaciones europeas y los empresarios nacionales tuvieron que acudir a otros mercados para abastecerse de películas. Así, a partir de 1916, los públicos metropolitanos se aficionaron cada vez más a las cintas estadounidenses, que proponían un cine de distinto tipo y popularizaron a actrices de belleza no latina, como Pearl White y Mary Pickford; simultáneamente se descubrió a Chaplin, quien rivalizaría en popularidad con el viejo favorito Max Linder.⁹

Para apoyar el consumo de sus películas, los norteamericanos bombardearon con información todos los puntos del planeta. Los lectores capitalinos se acostumbraron así a la propaganda de los estudios, conformada por crónicas, entrevistas, chismes y fotografías, pero también se recibieron materiales más serios a través de las revistas de la industria, destinadas en un principio a los distribuidores y exhibidores, pero que poco a poco se hicieron de interés general. La más destacada de estas revistas, el semanario *The Moving Picture World*,¹⁰ no parece

⁹ Las cifras comerciales de esos años son bien explícitas: en 1916 se importaron a México películas estadounidenses por una cantidad diez veces mayor que en 1915, y en 1917, tres veces mayor que el año anterior, es decir, treinta veces mayor que en 1915 (datos de *Cine Mundial* citados por De los Reyes, *op. cit.*, p. 265).

¹⁰ Su primer número apareció el 7 de marzo de 1907 y se publicó semanalmente hasta el 7 de enero de 1928, cuando se convirtió en *Exhibitors Herald and Moving Picture World* (con un solo salto, entre el 4 de octubre y el 8 de noviembre de 1919)

haber sido muy popular en México,¹¹ pero otra cosa sucedió con *Cine Mundial*¹² --publicada mensualmente en español por la misma casa editora-- que a mediados de 1917 se podía adquirir en librerías capitalinas¹³ y que en breve se convirtió en un indispensable punto de referencia para los periodistas locales.¹⁴

Tal vez envalentonados por el ejemplo extranjero, éstos no tardaron en escribir artículos cinematográficos, aprovechando el auge que hubo por estas fechas en la producción de películas mexicanas. En efecto, entre 1916 y 1918 se filmaron unas cuarenta, entre ellas los primeros largometrajes de ficción producidos en el país.¹⁵ Por supuesto, antes, y en muchos lugares de la República, se habían "impresionado" cintas, pero prácticamente todas habían sido documentales que retrataban la

(véase Slide, *Aspects of American Film History Prior to 1920*, pp. 98-99).

11 Aunque seguramente algunos distribuidores estaban suscritos a esta publicación, no he detectado referencias a ella en la prensa.

12 En las páginas de *Cine Mundial* --que se publicaba en Nueva York-- escribían corresponsales de diversos países de habla hispana. Entre los mexicanos, cabe consignar los nombres de José Luis Navarro (Guadalajara), Miguel Saucedo (México) y Angel Campero (Morelia), quienes se limitaban a dar alguna información de los principales acontecimientos cinematográficos ocurridos en el mes. A partir de junio de 1918, todos ellos fueron remplazados por Epifanio Soto (hijo), quien escribió durante varios años la columna Crónica de Méjico.

13 Según consta en un anuncio publicado en *El Demócrata*, *Cine Mundial* se vendía en la librería de Andrés Botas e hijo en junio de 1917.

14 El 20 de septiembre de 1917 el periodista Hipólito Seijas confesaba en *El Universal* leer la revista neoyorkina y a mediados de 1919 Epifanio Soto escribía: "La popularidad de *Cine Mundial* es aquí cada día mayor y ya es indispensable (...) para llenar los periódicos ilustrados mexicanos que, dicho sea de paso, copian la mayor parte de lo que publican" (Epifanio Soto, Crónica de México, *Cine Mundial*, julio de 1919, p. 533).

15 De los Reyes recoge los títulos de 40 cintas producidas entre 1916 y 1918, de las cuales 25 fueron de argumento (*Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, pp. 111-123).

realidad sin mayor trámite. Ahora, a partir de 1916, proliferaron las películas de argumento,¹⁶ se crearon empresas productoras y escuelas de actores de cine, y hasta en las oficinas gubernamentales se consideró conveniente intervenir en estos asuntos, financiando la edición de documentales educativos e instituyendo un código de censura.¹⁷

Con el surgimiento de esta pequeña industria cinematográfica, los viejos cronistas de espectáculos se vieron obligados a cubrir un campo inexplorado. Se aparecían en las filmaciones para asombrarse con los modernos aparatos y deleitarse con las "poses artísticas" de las estrellas improvisadas; luego vertían sus impresiones en floridos textos que acompañaban las fotos de las bellas en turno. Es decir, hacían lo posible por estimular el mundillo cinematográfico nacional, de la misma forma en que se hacía en las revistas con las estrellas de Nueva York y Hollywood. Claro, en México todo era a escala minúscula. No había actores y actrices para conformar un *star-system* ni remotamente comparable al norteamericano; no había directores con experiencia; no había estudios donde filmar... Y, por otra parte, los periódicos y las revistas tenían tirajes que no alcanzaban ni los cien mil

16 La producción se dio principalmente en Mérida y en la ciudad de México, aunque no es improbable que en otras ciudades de provincia se filmaran largometrajes de ficción.

17 Para la historia del cine mexicano en este periodo véase De los Reyes, *op. cit.*, pp. 175-261 y Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, pp. 33-89; también pueden consultarse Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp. 82-210 y González Casanova, *Las vistas*, pp. 31-84.

ejemplares¹⁸ y, sobre todo, las escasas empresas cinematográficas nacionales carecían del capital necesario para invertir y publicitarse debidamente.

Al mismo tiempo, los nuevos diarios destinaron a algunos de sus reporteros para que cubrieran sólo la fuente cinematográfica; el trabajo de éstos consistía sobre todo en reseñar críticamente la exhibición de películas, pero también en vigilar la situación de los cines en cuanto a confort, la calidad de las proyecciones, la pertinencia en la traducción de los títulos, etcétera.

Así nació entonces un periodismo fílmico local constante, conformado por las dos ramas de la crónica y la crítica, a menudo practicadas por la misma persona. Este periodismo estaba dirigido a un público lector de clase media que, a juzgar por la continuidad de las columnas de cine en distintas publicaciones de la ciudad de México a partir de 1917, se mostró ansioso por conocer de cerca el mundo de la pantalla silente.¹⁹

1. Jean Humblot

El primer diario capitalino que intentó desarrollar una columna cinematográfica fue El Nacional. Desde su número uno y durante

18 *El Universal*, el diario más interesado en el cine, tenía por esos tiempos un tiraje certificado --tal vez el más alto en México-- de alrededor de 60 mil ejemplares. En Estados Unidos el *World* de Pulitzer tiraba 250 000 ejemplares diarios en 1886 y el *Evening Journal* de Hearst llegó al millón en 1897; hacia los años veinte muchos periódicos norteamericanos sobrepasaban fácilmente los cien mil ejemplares (véase Jones, *Journalism in the United States*, pp. 413 y ss.).

19 Una estimación del público lector de la época

varios meses, el periodista Jean Humblot diseminó un puñado de colaboraciones sobre distintos aspectos relativos al cine. Su punto de partida, como el de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán en España, fue considerar que este espectáculo "algún día tendría que ser visto como manifestación artística" y no, como era frecuente, como un entretenimiento o un posible medio de instrucción. De hecho, Humblot consideraba que hasta hacía muy poco "la mala calidad de las vistas, la torpeza de los intérpretes y lo rudimentario de las escenas, no permitían considerarlo como manifestación artística y, por lo tanto, [el cine] no podía ser tomado en serio por los críticos".²⁰ Pero ahora era otra cosa: luego de merecer "la aprobación del inmenso público", tenía que disfrutar de los honores de la crítica. De hecho, a partir de Jean Humblot todos los que se ocuparon de los asuntos de la pantalla basaron su actividad en la certeza de la artísticidad del cine.²¹ Las causas de esto fueron principalmente dos. En primer lugar, el lenguaje cinematográfico había evolucionado y, sobre todo a partir de la exhibición de largometrajes, procuraba emociones que ningún otro espectáculo podía ofrecer; es decir, los críticos de seguro descubrieron que el cine era un arte gracias a sus propias experiencias como

²⁰ Jean Humblot, "El arte en la película", *El Nacional*, 8 de mayo de 1916, p. 3.

²¹ Incluso algunos cronistas, como Carlos González Peña, antes reacios a ver en el cine algo más que un entretenimiento para las clases populares, ahora escribían: "Creo y seguiré creyendo que el cinematógrafo, de meses acá, se ha convertido en un bello (...) instrumento de cultura estética" (Arkel, "La inspección de los cines", *El Universal*, 7 de febrero de 1917, p. 3).

espectadores.²² Y, en segundo lugar, esta creencia era reforzada con las opiniones que podían leerse en las publicaciones extranjeras, que enfatizaban este punto desde tiempo atrás y que solían encontrarse a la mano en las redacciones de los periódicos.

Una primera aproximación al cine fue comparándolo con otras artes. No se trató de una comparación con la pintura, la fotografía u otras artes plásticas,²³ sino con el teatro y la narrativa. Humblot escribía que a pesar de su desarrollo incipiente, el cine era ya algo más que un entretenimiento popular y sobrepasaba al teatro en "la mayor amplitud de la escena, el realismo más perfecto del decorado y de la acción", mientras que por otra parte aventajaba a la novela en "la posibilidad de una descripción rápida y condensada, y la representación directa del movimiento, elemento primordial de la vida". De cualquier forma, el cine tenía para él un grave defecto: carecía de sonido y, por consiguiente, de la expresión de la palabra. Además, era obvio que muy rara vez el público tenía ocasión de disfrutar obras auténticamente artísticas "en el kilométrico desfile de las llamadas vistas de arte". Pero esto, concluía, "se debe a deficiencias que tendré ocasión de señalar

22 Por ejemplo Rafael Bermúdez Z. recordaba mucho tiempo después que la cinta francesa *El asesinato del duque de Guisa* --exhibida en México en 1908-- le había hecho pensar, cuando la vio, "que el arte podía introducirse en las películas" ("*La última canción*", *El Universal*, 26 de octubre de 1929).

23 Sólo Urbina lo asoció con la plástica: "se presenta una lámina, un fotograbado, una ilustración de revista en grande, en tamaño natural..." (Luis G. Urbina, "El cinematógrafo", *El Universal*, 23 de agosto de 1896, p. 1).

de modo concreto, en cuanto pase revista de las películas que en los cines de esta capital se vayan estrenando".

Al pasar revista a las cintas, Humblot inauguró la costumbre, que en adelante se generalizaría, de hacer notas compuestas por dos bloques: en uno, se hacía el resumen del argumento, dándose el título de la película, los nombres de los personajes y algunas veces los de actores y actrices, y en otro se juzgaban diferentes elementos de la cinta, como la actuación, la escenografía y la fotografía. Inauguraba así un estilo profesional de hacer crítica, diametralmente opuesto al que practicaban los cronistas cuando escribían sobre el cine.

Otro de los méritos de Humblot fue registrar una de las transformaciones en la sensibilidad cinematográfica colectiva de ese momento: dejaron de gustar las películas documentales, en favor de las cintas de ficción. Desde sus inicios, los documentales habían sido una vertiente vigorosa del nuevo arte; en la producción mexicana, de hecho, dominó durante muchos años la escuela Lumière de reproducción de la realidad: la mayoría de las películas filmadas en el país entre 1896 y 1916 eran cortos que registraban sucesos como corridas de toros, vuelos de aviones o funerales de personalidades de la época, aunque alguna vez se manufacturaron largometrajes documentales como *La entrevista Díaz-Taft* (1909) o *El desfile histórico del Centenario* (1910). La característica que definía al género era la objetividad: ¿cómo podía ser de otra forma --se razonaba-- si la cámara retrata directamente la realidad?

Durante la Guerra del 14 se proyectaron en la capital documentales en los que cada facción demostraba sus triunfos, y el interior de los cines se convirtió en un escenario donde se manifestaron apasionados antagonismos.²⁴ Jean Humblot asistió a algunas de esas proyecciones, y más que confirmar su partidismo por uno u otro bando, suscitaron en él la reflexión de que lo que había visto no podía ser verdadero; es decir, dudó de su objetividad. Humblot se lamentaba entonces de que el cine, que había llegado a ser un medio "de información, de documentación, de historia y de propaganda", estuviera perdiendo sus atributos de "exacto, verídico y sincero" por los trucos con que se habían facturado mentiras evidentes como éstas:

(...) los alemanes han llegado a fabricar para Turquía y China vistas en las que se ve al káiser pasando bajo el Arco del Triunfo, en París. Y como en todas partes se cuecen habas (...) y hacen películas falsas, en Indochina fueron proyectadas vistas de procedencia francesa, en las que el káiser también paseaba por París, pero cargado de cadenas.²⁵

Esta pérdida de credibilidad en la objetividad de las imágenes fue tal vez el indicador más elocuente del inicio de la decadencia del género documental, compensado, a partir de 1917,

24 Un periodista registró el siguiente incidente, ocurrido en un cine capitalino: "El final de la película nos enseña al primer ministro inglés saludando (...) Unos individuos sisean; el público se indigna. Se pone en pie y tributa una ovación al hombre de carácter que guía en estos momentos los destinos de Inglaterra (...) La concurrencia aclama a los aliados, grita: *Vive la France, les aliés!* La música trae la Marsellesa y los enemigos de la cultura y amigos de la kultura se retiran confundidos en medio de la indignación general" (Hípólito Seijas, "La gran ofensiva inglesa. La batalla de Peronne", *El Universal*, 25 de agosto de 1917, p. 6).

25 Jean Humblot, "Verdades y mentiras cinematográficas", *El Nacional*, 17 de mayo de 1916, p. 3.

por un extraordinario auge del cine de ficción. En México, además, luego de los violentos años revolucionarios, los públicos buscaron ansiosos distraerse con espectáculos que los hicieran olvidar sus penurias pasadas y presentes, por lo que los documentales de la Revolución casi no volvieron a verse. Así, este género, que había iniciado en los misterios del cine a toda una generación de capitalinos, prácticamente dejó de proyectarse y, en consecuencia, dejó de ser comentado en los diarios.

Jean Humblot no alcanzó a escribir más que unas cuantas colaboraciones (ocho en cuatro meses) para *El Nacional*. Varias de ellas trataron sobre películas italianas y otra sobre Max Linder, datos que muestran la preferencia del cronista por la cinematografía europea y la poca consideración que tenía para las cintas norteamericanas, que apenas iniciaban su camino ascendente.²⁶ En su última nota aplaudía la formación de la compañía México-Lux, dirigida por Manuel de la Bandera, aunque señalaba los defectos de principiante que había podido observar en los actores y en la fotografía de las pocas escenas filmadas por esta empresa.²⁷ Probablemente Jean Humblot dejó *El Nacional*²⁸ para emprender la edición de una revista dedicada casi por entero al arte de la pantalla, pues en octubre de 1916 se anunció el surgimiento de una publicación lujosa y cara (costaba dos pesos)

26 Humblot dedicó notas a las películas *Maciste*, *El tesoro de los Louzat*, *Odette* y *Diana la fascinadora*, todas italianas.

27 Véase Jean Humblot, "Una compañía nacional", *El Nacional*, 3 de agosto de 1916, p. 3.

28 La labor de Humblot fue continuada brevemente por otros periodistas: entre enero y noviembre de 1917, Eduardo Gómez Haro, *F. México* y *Film* escribieron artículos cinematográficos para *El Nacional*.

llamada *El Cine*²⁹ y ¿quién en estas fechas, además de él, se habría embarcado en México en un negocio de ese tipo? Lamentablemente *El Cine* no parece haber prosperado y el nombre (o el seudónimo) de nuestro primer crítico desapareció entonces de la prensa capitalina.³⁰

Por esas fechas *Lázaro P. Feal* (seudónimo que ocultaba al poeta y cronista guanajuatense Rafael López) juzgaba que la crítica cinematográfica no podría surgir con fuerza en México, debido principalmente a que era imposible que las protestas contra las cintas hechas para "halagar el gusto del *Gros Publique* a toda costa" llegaran a las compañías productoras:

Las empresas del cine, estas grandes empresas con recursos de todo género para realizar magnos sueños de belleza, están muy lejos de nosotros para esperar que nos oigan y las observaciones hechas, encaminadas a conseguir la manifestación de un arte más alto, se ahogan en el ruido de las taquillas desbordantes (...)

Si la crítica no tiene resultados muy visibles en la gente de teatro que nos rodea, es enteramente inútil aplicada a las revistas del cine. (...) Desgraciadamente, la crítica no será oída y seguiremos viendo en la pantalla esperpentos y episodios de color yanqui, a propósito para

29 Se lee en la nota: "El sábado retropróximo apareció el primer número de *El Cine*, periódico (...) dedicado a tratar todo lo relacionado con la diversión de moda, ocupándose, además, de teatros y toros. (...) se ocupa de hacer crítica del arte cinematográfico, dando a conocer a los aficionados a las *films* asuntos que, puede decirse, hasta hoy no habían sido tratados por ningún periódico mexicano. Además de dar a conocer a los principales artistas del cine, contiene una sección dedicada a presentar los argumentos de las principales películas" ("Nuevo periódico de espectáculos", *El Nacional*, 25 de octubre de 1916, p. 2). Seguramente no aparecieron muchos números de *El Cine*, pues no he encontrado ejemplares ni ninguna otra referencia a él.

30 Esta repentina desaparición podría indicar que Jean Humblot era un seudónimo. Si fuera así, puede aventurarse que con él firmaba Alfonso Busson, por esos tiempos redactor de *El Nacional*, y quien actuaría el papel del ciego Hipólito en la *Santa* de 1917 y escribiría en 1927 y 1928 colaboraciones cinematográficas desde Los Angeles para *El Universal Gráfico*.

entretener a los niños y a las señoritas que leen a la Invernizio y tutean a las heroínas de Felipe Trigo.³¹

El cronista tenía razón: en un país sin producción cinematográfica industrial como el México de 1916, la crítica podía tal vez orientar el gusto del público lector e incidir en algunos limitados aspectos de la exhibición; pero una de sus principales funciones, los juicios dirigidos "a conseguir la manifestación de un arte más alto", quedaba necesariamente frustrada. Sin un interlocutor real, la crítica sería "enteramente inútil".³²

Ahora bien, a partir de los últimos meses de 1916 comenzaron a formarse las compañías que harían posible el lanzamiento de una modesta industria del cine. ¿Surgiría ahora, siguiendo el razonamiento de *Lázaro P. Feal*, una crítica con más bríos? Así fue, en los tres matutinos con mayores tirajes (alrededor de sesenta mil ejemplares diarios, según se afirmaba en sus páginas) de la prensa capitalina: *El Demócrata*, *El Universal* y *Excelsior*.³³

31 *Lázaro P. Feal*, "El cine y la crítica", *Revista de Revistas*, 8 de octubre de 1916. Carolina de Invernizio (italiana) y Felipe Trigo (español) eran novelistas populares del momento, autores de obras erótico-sentimentales.

32 En efecto, ¿de qué servían anotaciones como éstas en un diario mexicano?: "Nuestra crítica va hacia aquellos que tuvieron tan poco acierto para escoger el tema de la última obra de Pina Menichelli, y aún también para la Itala-Film, que no encomendó una vez más la dirección escénica a Piero Fosco, ese singular artista como pocos hay" ("Pina Menichelli y Meche D'Or", *El Nacional*, 13 de diciembre de 1916, p. 6).

33 Otro diario de importancia en esa época fue *El Pueblo*, en el que sólo de vez en cuando aparecieron notas sobre cine.

2. Hipólito Seijas

Poco más de cinco meses después de la fundación de *El Universal*, el jueves 15 de marzo de 1917, apareció en su primera plana una nota que decía:

En vista del auge cada vez creciente que está alcanzando en México el arte cinematográfico, aun 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 refiera a las interesantes representaciones gráficas que aparecen diariamente en las pantallas destinadas a tal objeto.³⁴

Y desde la mañana siguiente, los lectores de *El Universal* pudieron atender a las "crónicas de cines" de Rafael Pérez Taylor quien, bajo el seudónimo de *Hipólito Seijas*, escribía la columna *Por las Pantallas*.

Rafael Pérez Taylor nació en Popotla, ciudad de México, en 1887. De joven fue luchador revolucionario y trabajó primordialmente como periodista. Hizo su aprendizaje de reportero en *Nueva Era*, el diario fundado por Madero; luego fue director de

³⁴ *El Universal*, 15 de marzo de 1917, p. 1. Algunos periodistas censuraron que este diario dedicara cada vez más espacio al cine: "Tremenda cosa. *El Universal* de hoy publica en su primera plana con dibujos espeluznantes, que la artista mexicana de cine Emma Padilla, una güerita gordita, es 'víctima de misteriosas persecuciones'. Y es que estos señores que viven entre las bambalinas creen que lo que allí sucede consternará al país. No tardarán en desprestigiar esas primeras páginas de periódicos serios con pleitos entre estrellas más o menos famosas y gandules que se casan con ellas y terminan manoteando botellas de cocacolas. Todo con grandes retratos de los protagonistas para dar gusto a los miles de miles de peluqueros admiradores de ellos" (Taracena, *La verdadera revolución mexicana 1915-1917*, 13 de junio de 1917, p. 372).

la publicación sindical *Fiat Lux*; de allí pasó a *El Imparcial*, en la última época del cotidiano fundado por Reyes Spíndola y ahora en manos de Palavicini; durante el gobierno de la Convención en la ciudad de México, dirigió por un tiempo los periódicos revolucionarios *El Monitor* y *El Norte*; cuando éstos desaparecieron, fue contratado por *El Nacional*, donde utilizó el seudónimo de *El caballero Amberes* para reportear asuntos artísticos y teatrales, y culminó esta etapa de su carrera en 1917, cuando pasó a *El Universal*, al que llegó a dirigir interinamente a mediados de 1921.³⁵

La atractiva personalidad del periodista no pasó desapercibida para algunos de sus contemporáneos. Por ejemplo lo retrató así un anónimo reportero que pedía a los intelectuales más afamados del momento se pronunciaran sobre sus preferencias políticas en el conflicto armado en Europa:

Ojos azules infantiles, cara rasurada --mas no cuotidianamente--, patillas largas, traje arrugado, camisa de mecánico, corbata mariposa, profusa melena entre castaña y rubia, chambergo de grandes alas y choclos americanos de botones. Parece músico o pintor y es socialista. Es apacible siempre, pero hubo un momento en su vida en que pidió la desaparición de la sociedad por el hierro y el fuego.³⁶

35 Véase "De cómo un reportero logró asumir en seis años la dirección de uno de los principales diarios de la capital", *El Heraldó*, 15 de julio de 1921, p. 7.

36 "Los intelectuales opinan sobre la guerra", *El Universal*, 20 de junio de 1917, p. 3. Pérez Taylor, como todos los otros intelectuales entrevistados, se pronunció contra el militarismo alemán y en favor de los aliados. (Sobre esta encuesta, véase Zaid, "Una declaración desconocida de López Velarde".)

Y Florián (José L. del Castillo), el cronista de teatro de *El Universal*, dijo en una nota para celebrar el estreno de una obra dramática de Pérez Taylor:

Este Seijas tiene cosas asombrosas. Escribe artículos para el voraz diarismo, lanza discursos en pro de la revolución, traza impresiones de films que ve o se imagina ver, y escribe para el teatro (...) Es admirable mi querido compañero Seijas. Y es más admirable cuando se le conoce; cuando se le puede transparentar su eterna obsesión de socialista que quisiera implantar en un país ideal los conceptos de Kropotkine, de Tolstoy y de Gorki, a quienes se sabe de memoria.³⁷

En efecto, en su temprana juventud Pérez Taylor abrazó las doctrinas anarquistas, aunque confusamente entrelazadas --como solía suceder en la época--, con ideas socialistas, liberales, masónicas y marxistas; hacia 1917 se identificaba como Primer Secretario de la Gran Liga Mexicana de Librepensadores. Este revoltijo se manifestaba en *El socialismo en México* (1913), un libro dirigido a quienes frecuentaban la Casa del Obrero Mundial, en el que exponía deshilvanadamente la historia de la tradición de izquierda en el país.

En 1915 Pérez Taylor fue delegado a la Convención Revolucionaria.³⁸ Cuando ésta se disolvió, fue perseguido y tuvo

³⁷ Florián, "La comedia de Seijas", *El Universal*, 2 de mayo de 1917, p. 5.

³⁸ Aunque no --como se supone equivocadamente a menudo--, como ideólogo del zapatismo (véase Ulloa, *La revolución escindida*, pp. 152 y 165); Pérez Taylor más bien abogaba por la unificación entre las distintas fuerzas revolucionarias, algo que ideólogos zapatistas como Soto y Gama no querían. Cuando fue nombrado director de *El Monitor*, remplazando a Heriberto Frías, en plena lucha entre convencionistas y carrancistas, Pérez Taylor escribió: "He sido honrado inmerecidamente con el nombramiento de director de *El Monitor*. No traigo a él más que mi fe profunda de revolucionario y mi pasión ardiente de convencido. (...) *El*

que esconderse unos meses en la ciudad de México. Durante ese encierro reflexionó sobre la discordia que amenazaba con destruir la Revolución, y escribió una obra de teatro "de ideas" en la que se enfrentaban los principios del colectivismo y el individualismo. Poco más adelante, cuando pudo circular nuevamente sin riesgos,³⁹ se estrenó ese "drama social", que llevaba como título *Un gesto*, y al publicarse como libro le añadió una dedicatoria a su hijo en la que se expresaba su desencanto:

A ti, Roberto Octavio, dedico esta primera producción literaria (...) (que) es la demostración palpable de un luchador que después de su vegetar inconsciente por el útero de una escuela filosófica ha llegado silencioso, taciturno, desmedrado (...) al país firme de una convicción absoluta, adonde el gonfalon victorioso de una creencia ha rotulado la enérgica y profunda palabra de INDIVIDUALISTA...⁴⁰

Esta pérdida de entusiasmo en la acción colectiva tenía sin embargo aún un reducto de esperanza, que podía resumirse en la tesis última que su amigo Jean Humblot descubría en *Un gesto*:

(...) la sociedad está mal organizada; está llena de abusos e injusticias que es necesario combatir. Sin embargo, todo esfuerzo será inútil mientras el pueblo, que es el único que

Monitor nunca hará miserable politiquería de partido (...) (su nueva ruta) está marcada por el afán de trabajar con gran denuedo, en hermosa cruzada, por la Unificación revolucionaria, única manera de salvar la República de las garras tenebrosas de la miseria y el protectorado extranjero..." (*El Monitor*, 18 de mayo de 1915).

³⁹ Ulloa informa que entre agosto de 1915 y abril de 1916, los carrancistas "concedieron algunas amnistías, como al ex secretario huertista de Relaciones Exteriores, José López Portillo y Rojas, y a los convencionistas Rodrigo Gómez y Rafael Pérez Taylor" (Ulloa, *La Constitución de 1917*, p. 28).

⁴⁰ Pérez Taylor, *Un gesto*, p. 9.

puede constituir la fuerza activa, no sea consciente e instruido.⁴¹

La educación del pueblo fue en adelante una de las preocupaciones fundamentales de Pérez Taylor, en tanto periodista, escritor de obras populares y funcionario en diversas dependencias del Estado. Félix Palavicini le ofreció convertirse en 1917 en reportero y columnista de *El Universal*. Como era una persona culta, se le encargaron los "reportazgos especiales" (sobre todo las entrevistas) y la columna cinematográfica. Esto último cuadraba perfectamente con sus intereses, pues concebía que el cine podía ser un buen medio educativo. En uno de sus primeros textos contaba su asistencia a un cine de arrabal y reflexionaba que el pueblo

(...) que con cinco o diez centavos abandona la taberna o el albur para llevar al cine a su familia, demuestra un principio de regeneración y cultura (...) El cine es la diversión favorita de la clase laboriosa, tanto por su baratura como por la amenidad que encierra y en tiempo no lejano y lentamente habrá modificado, en parte, el carácter desidioso y abúlico de nuestra alma popular.⁴²

Durante más de tres años (de marzo de 1917 a abril de 1919), Seijas escribió unas ciento veinticinco colaboraciones sobre el

41 Jean Humblot, "La tesis de *Un gesto*", *El Nacional*, 4 de julio de 1916. El espíritu revolucionario de Pérez Taylor revivió en *Alma*, otra obra dramática estrenada en diciembre de 1919 con Honoria Suárez en el papel principal. Al parecer la representación de *Alma* había encontrado oposición porque planteaba "la anulación de las lacras, la liberación de los oprimidos y la depuración de los elementos sociales que con sus procederes constituyen la vergüenza del medio en que se vive" ("*Alma*, drama de Rafael Pérez Taylor", *El Demócrata*, 15 de diciembre de 1919, p. 9).

42 Hipólito Seijas, "Los cines de arrabal", *El Universal*, 27 de marzo de 1917.

arte silencioso;⁴³ fue por eso uno de los principales responsables del fomento de la cultura cinematográfica de los lectores de clase media *El Universal*, aunque tal vez sus notas llegaron también a otros sectores, pues durante algún tiempo aparecieron semanalmente en ese periódico páginas dedicadas a los obreros y al ejército. *Seijas* no despreció la crónica tradicional sobre actores y actrices, exhibiciones, salones y otros temas, pero sus escritos versaron primordialmente sobre películas (en casi la tercera parte del total de sus colaboraciones sobre cine abordó cintas particulares); esos textos muchas veces no pasaban de ser meras exposiciones de argumentos, pero bien puede decirse que con ellos --junto con los de los columnistas de *El Demócrata* y *Excelsior*-- surge en México la crítica cinematográfica propiamente dicha.

Seijas comenzó a distinguir los elementos de una película (actuación, argumento, fotografía, escenografía y, a veces, dirección), estableció comparaciones entre cintas (sobre todo contrastando la frivolidad de las norteamericanas con el "arte" de las europeas) y acostumbró a los lectores a reconocer a los protagonistas, anotando en sus textos los nombres de los principales actores y actrices. La estructura y la temática de sus notas tal vez fueron influenciadas por las de la crítica extranjera, pues *Seijas* confesaba a menudo tomar información de *La Película* (de Buenos Aires), *El Mundo Cinematográfico* (de

43 Muchos de esos textos están recogidos en el primer tomo de *Notas para la historia del cine en México*, de Helena Almoina, y otros en mi volumen *Los exaltados*, pp. 84-100.

Barcelona), *Cine Mundial* (Nueva York) y otras revistas;⁴⁴ pero el tono general de sus escritos sobre cine muestra una seguridad en el juicio y una independencia de criterio completamente personales.

Cuando Palavicini vendió *El Universal*, en mayo de 1918, Pérez Taylor pasó a *Excélsior* donde trabajó unos meses como reportero; Palavicini volvió a adquirir el matutino a fines de ese año y recontrató a Seijas, quien a mediados de 1919 fue nombrado jefe de información de *El Universal*. Sus nuevas ocupaciones le impidieron seguir con sus escritos sobre cine, aunque durante un tiempo publicó todavía crónicas de teatro y breves obras narrativas, e impulsó desde ese diario dos concursos que tuvieron trascendencia: el de la obrera simpática y el de la india bonita.⁴⁵ Su creciente notoriedad le permitió obtener una diputación en 1922; de ahí en adelante fue ganado por el servicio

44 Por ejemplo, escribió: "En los últimos periódicos que acaban de llegar de Italia, vienen unas interesantes declaraciones de la actriz Francesca Bertini (...) Espero que el almibarado y bien oliente doctor Mefistófeles no tenga ahora el cinismo de manifestar que estas declaraciones le fueron plagiadas, pues según cierto artículo publicado por el mencionado galeno en un periódico de la tarde, asegura que el cuento de las ligas de la Menichelli [que Seijas había reproducido en una nota anterior] era de su exclusiva propiedad, cuando tal historia fue publicada en el número 36 de *El Mundo Cinematográfico*, de Barcelona..." (Hipólito Seijas, "Interesantes declaraciones de la Bertini", *El Universal*, 10 de abril de 1919, p. 7) y "El *Cine Mundial* en su número de septiembre (...) juzga [a Manuel de la Bandera] 'como un buen aficionado...'" (Hipólito Seijas, Por la Pantalla, *El Universal*, 20 de septiembre de 1917, p. 5).

45 El concurso de la obrera simpática terminó en febrero de 1918, resultando ganadora Edmé Castillo, de 17 años (por cierto, los hermanos Alva filmaron un documental titulado *Homenaje a la obrera simpática*). El concurso de la india bonita, celebrado entre enero y agosto de 1921, fue una de las primeras manifestaciones del movimiento pro-indígena de los años veinte; en el concurso triunfó María Bibiana Uribe, oriunda de la sierra de Puebla.

a la nación y dedicó las más de sus horas a diversos puestos públicos. Siendo jefe de la oficina de Publicaciones y Prensa de la Secretaría de Educación Pública, lo sorprendió la muerte el 1 de mayo de 1936.

Seijas fue quizá el primer periodista mexicano que reflexionó sobre las características de la nueva profesión; en un artículo quiso mostrar que su "pícaro oficio de reconcentrar el magín en la recopilación de episodios y partes de las películas" no carecía de problemas y lo describió así:

Quando el salón se pone a oscuras, [el periodista] saca a la ventura un cuaderno de apuntes y en amigable complicidad con las sombras (...) toma datos, como un poseído, de lo que va sucediéndose en la pantalla.

A veces amontona los signos taquigráficos, se pone nervioso y no sabe cómo dar vuelta a las cuartillas; escucha en la penumbra el rumor de un beso (...) y se olvida de la película (...)

¿Y qué dirá el cronista de cines acerca de los pianistas neurasténicos que lo destantean de su labor? A veces escucha algo parecido a una sonata: se cambia, repentinamente, por un final de abracadabra. Todo esto, queridos lectores, ahuyenta la inspiración y hace se pierda el hilo del asunto.⁴⁶

También las recompensas del "cronista de cines" tenían sus bemoles. Quienes, por ejemplo, reseñaban obras de teatro, podían recibir "la sonrisa placentera de la artista, si la ha alabado, el apretón afectuoso de su representante y la mirada cariñosa del empresario"; no así quienes se ocupaban de las películas extranjeras, aunque se deshicieran en elogios por los artistas. A cambio, concluía *Seijas*, este último tiene más libertad, puede

⁴⁶ Hipólito *Seijas*, "Cronistas y cronistas", *El Universal*, 24 de marzo de 1917, p. 8.

decir "lo que conviene o lo que no conviene"; por ejemplo, "si la intérprete hace un desastre de su papel" puede criticarla sin temor, pues la actriz no "dejará la pantalla para propinarle un alfilerazo, ni el representante lo amenazará con un golpe".

La posibilidad de opinar libremente era, entonces, para Seijas, la primera nota distintiva de la crítica. Por eso reprobaba la actividad de los gacetilleros pagados por los dueños de los salones, asunto sobre el cual publicó la siguiente fábula:

Cabanillas era un inflador de noticias y su figurilla ridícula y extravagante había visitado todos los canapés de las redacciones metropolitanas (...) Y Cabanillas un día gris se quedó sin trabajo. (...) un grupo de futuros artistas de la pantalla le recomendaron con un agente cinematográfico para que redactara los programas (...) Desde entonces leemos en los diarios:

"Película magistralmente interpretada por el genial artista X"; (...) "hermosísimas vistas de arte, lo más grandioso, sublime y bello que ha desfilado por la pantalla" (...) "hay momentos de felicidad en la vida, pero nunca lo que puede sentirse al ver desfilan por la pantalla las divinas contorsiones de la excelsa X..."

Cabanillas, con su locura "adjetiva", ha trastornado el poco criterio de los burgueses, los que únicamente se guían por los encabezados pirotécnicos de los avisos.

--Mira, Pepe, esta película ha de ser muy bonita, vamos a verla, ¿no ves que dice: "todos los que vean esta cinta sanarán del mal humor"?

Y Pepe, que tiene un temperamento demoníaco, cree en la sugestión práctica de la película y va gustoso, no a divertirse, sino a sanar.⁴⁷

Casi al mismo tiempo, otros periodistas, como Hache, de *El Pueblo*, también arremetieron contra ciertos colegas que alababan "hasta donde es posible puedan pagarlo los importadores y alquiladores de films"; es decir, contra los

⁴⁷ Hipólito Seijas, "Cabanillas", *El Universal*, 19 de mayo de 1917, p. 10.

(...) cronistas viciados que todo lo ven incomparable, (...) que sinceran sus crónicas con el criterio de los que las pagan, (y) han llegado últimamente a colocarse en un terreno abarcado por la fetidez de la más inmundicia cloaca del comercialismo descarado: estampar sus firmas en las nóminas de las empresas cinematográficas abandonando la pureza de su convicción y hablando a sabiendas de que mienten.⁴⁸

Estos ataques de la nueva crítica contra el periodismo venal recayeron incluso sobre *Seijas*, quien mostró una sospechosa bondad en sus juicios sobre algunas bellas actrices.⁴⁹ Pero lo cierto es que el columnista cinematográfico de *El Universal* trató de no renunciar a la objetividad y, alejándose de los escritos absolutamente elogiosos de las gacetillas y las notas publicitarias, desarrolló una crítica caracterizada por el juicio independiente.⁵⁰

Uno de sus principales destinatarios era el medio cinematográfico local de la época,⁵¹ que había crecido poco desde sus orígenes, pero que a partir de marzo de 1917 comenzó a tomar mayor impulso con la constitución de algunas compañías con

48 *Hache*, "De la relativa independencia de criterio de algunos cronistas y de alguna otra cosa", *El Pueblo*, 13 de mayo de 1917, p. 7.

49 Un colega lo criticó por ejemplo por entrevistar, sin merecerlo, a "Menichellis de quinto patio" como Emma Padilla, a lo que *Seijas* respondió que lo había hecho "porque esta gentil criatura (...) ha sido la primera artista mexicana de cine que en forma ha filmado una película" (*Hipólito Seijas*, "Las injusticias", *El Universal*, 30 de abril de 1917, p. 6).

50 Entre otros, el periodista cinematográfico Gilberto Torres Gallardo tenía la misma opinión: "Estimo que la primera obligación sagrada de un cronista es decir la verdad, aun cuando en ocasiones sea amarga, aun cuando resulte un latigazo; y el que esto escribe, fiel a su sentir, no vertirá en las cuartillas sino su opinión precisa y exacta, y si lo asentado resultare un latigazo, recíbanlo ellos de una vara de hirientes púas, y ellas... de una vara de nardos en flor" (*Giltor*, "La primera cinta mexicana", *El Pueblo*, 18 de junio de 1917).

51 *Seijas* casi no ejerció la crítica de las condiciones de exhibición en los cines.

nombres que subrayaban su orgulloso nacionalismo (Azteca Film, Tenox, Quetzal, Cuauhtémoc Film...), agrupándose alrededor de ellas actores, fotógrafos y otra gente de cine. Seijas definió su postura ante las nuevas compañías escribiendo que haría "indicaciones sensatas" para orientar "los principios incipientes de nuestro arte nacional".⁵² Estas indicaciones, en un principio, no tendrían sin embargo la finalidad de descalificar los esfuerzos de los noveles cinematófilos, sino la de acicatearlos para que los superaran. Escribió:

Los primeros pasos del cine han sido vapuleados por algunos colegas y la verdad no me lo explico (...) Es necesario fomentar el nuevo arte que está casi en pañales (...) y no blandir la crítica ponzoñosa con artistas que comienzan sin tener a su lado más que a la señora Brujez y a su majestad el Entusiasmo (...) Seamos un poco más complacientes y el tiempo (...) nos dará la razón.⁵³

Sin embargo, Seijas comprendió poco después que para fomentar al nuevo arte también tenía que hacerse uso eventualmente de la "crítica ponzoñosa", y en adelante sus escritos tuvieron dos vertientes: el elogio de lo que él consideraba como las principales virtudes de una producción, y la crítica de los defectos "de principiante" de actrices, directores, argumentistas y demás personal de una cinta. Así, decía, sobre los ensayos de unos amateurs:

(...) los aficionados, faltos de buena dirección artística, dieron rienda suelta a las lágrimas, a los suspiros, a las

⁵² Hipólito Seijas, "Impresiones de nuestro cronista de cines", *El Universal*, 24 de junio de 1917, p. 8.

⁵³ "Seijas en la Academia de cinematógrafo", *El Universal*, 26 de febrero de 1917, p. 3.

contorsiones hiperestésicas y en lugar de causar buena impresión con sus ademanes "baudelairistas" sólo causaron burla y descarada chacota. (...) estos aficionados (...) jamás podrán lograr nada si no tienen la paciencia de ir ascendiendo paulatinamente por medio de la observación y el estudio.⁵⁴

Por otro lado, a diferencia de los gacetilleros que ponderaban el largometraje *La luz* (1917) hasta el empalago, *Seijas* consideraba que su argumento era una nulidad y, en cuanto al trabajo de los actores, afirmaba: "hizo falta que los manes ardientes de las musas pasionales hubieran inspirado sus actitudes"; reconocía de cualquier modo el "trabajo exquisito" del fotógrafo Ezequiel Carrasco, le parecían bien escogidas las locaciones de San Angel Inn y, sobre todo, alababa la hermosura de Emma Padilla, la actriz principal.⁵⁵

En estos términos comentó *Seijas* otras películas mexicanas de ficción producidas en 1917, como *El amor que triunfa*, *Triste crepúsculo*, *En defensa propia*, *Maciste turista*, *La soñadora*, *Tabaré* y *La muerte civil*. Además, entrevistó a aspirantes a estrellas, hizo crónicas de filmaciones y se peleó con otros periodistas para defender la cinematografía hecha en México. Más de cuarenta de sus colaboraciones para *El Universal* fueron dedicadas a la industria recién creada. Sin embargo, las diversas empresas surgidas en esos tiempos no correspondieron a su interés y nunca requirieron de sus habilidades como escritor para la elaboración del argumento de una película. Al parecer su única

⁵⁴ Hipólito *Seijas*, "Fracaso de la Cuauhtémoc Film", *El Universal*, 10 de septiembre de 1917, p. 8.

⁵⁵ Hipólito *Seijas*, "*Luz*, película mexicana de arte", *El Universal*, 16 de mayo de 1917, p. 7.

participación directa en una cinta de ficción fue como actor en *La gran noticia* (1922), dirigida por otro crítico de *El Universal*, Carlos Noriega Hope.

Seijas fue así uno de los primeros en cultivar una vertiente importante del periodismo cinematográfico: acompañar la producción local y colaborar a su desarrollo a través de juicios pretendidamente objetivos. Su actitud era pareja a la que expresó otro periodista, Arkel (Carlos González Peña), al comentar una cátedra de cine que Manuel de la Bandera acababa de inaugurar en la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral:

Yo estoy con los hombres de fe. Afrontemos entusiastamente los obstáculos. Impulsemos al estudio a los jóvenes, ansiosos de consagrarse a una actividad nueva. Abandonemos nuestro sepulcral "¿para qué?" Hay, en el fondo de todo esto, una idea patriótica (...): la de dar a conocer las bellezas naturales de nuestro país, la civilización de nuestro país. Y si no podemos competir con Bertinis y Makowskas, al menos estamos seguros de sobrepasar a los cow-boys de Texas en el trabajo artístico, y de ganar a éstos siquiera nuestro propio mercado.⁵⁶

Arkel acertaba al querer impulsar una industria del cine modesta, reconociendo que las artistas mexicanas no podrían de buenas a primeras actuar como las divas consagradas, ni los fotógrafos, escenógrafos y demás personal de una cinta elevarse de pronto a la altura del arte; por eso lo más sensato era limitarse a "dar a conocer las bellezas naturales" y "la civilización" de México. Si bien ese cine poco pretencioso con acento en lo nacional no podría competir con los *films d'art* europeos, resultaría

⁵⁶ Arkel, "La nacionalización del cine", *El Universal*, 26 de abril de 1917, p. 3.

atractivo para el público del país y desbancaría comercialmente a las insulsas cintas yanquis de vaqueros. Pero estos consejos no fueron escuchados y las principales películas de ficción que se produjeron entonces imitaron a las cintas europeas, con las que, como bien diagnosticó *Arkel*, no pudieron competir en la exhibición local; y ni siquiera pudieron hacerlo con las producciones norteamericanas, cuya estrella comenzaba a ascender.

Aunque el invento que reproducía imágenes en movimiento patentado por Edison en Estados Unidos llegó a México en 1895,⁵⁷ antes incluso que el sistema Lumière, los franceses dominaron la escena durante un buen número de años. Las tres principales vertientes de esta cinematografía fueron la documental (escuela Lumière), la fantástica (representada por las las cintas de Méliès) y la de los *films d'art*, en los que se recreaban acontecimientos históricos o se ponían en escena obras literarias. El predominio del cine francés se alargó hasta fines de 1913, cuando los largometrajes italianos comenzaron a proyectarse en México, causando sensación e inaugurando el reinado de las divas Lyda Borelli, Francesca Bertini y Pina Menichelli. El público se volcó entonces hacia el melodrama, pero el gusto le duró sólo unos pocos años pues la Guerra Mundial del 14 produjo la contracción de las cinematografías europeas, lo que fue aprovechado por los empresarios estadounidenses para ganar los mercados hasta entonces en poder de franceses e italianos. En

57 Se trataba del kinetoscopio, aparato al que sólo podía asomarse una persona a la vez. El vitascopio, espectáculo de patente norteamericana en el que se proyectaban cintas sobre una pantalla, llegó a México después que el cinematógrafo Lumière.

consecuencia, desde 1916 los salones en México proyectaron cada vez más cintas del vecino país del norte.

Sin embargo, así como las películas francesas se siguieron viendo, y algunas actrices como Berthe Bovy, Fabienne Fabreges y Susana Grandais rivalizaron en popularidad durante un tiempo con las divas, así también las películas norteamericanas convivieron en las pantallas con las italianas y no lograron desplazarlas sino hasta mediados de los años veinte. Gracias a su perseverancia como crítico de películas, *Hipólito Seijas* pudo registrar el ascenso del cine estadounidense en el gusto de la clase media a la que él pertenecía.

Para alimentar su Salón Rojo y su Teatro Garibaldi, el empresario Jacobo Granat invirtió a mediados de 1916 treinta mil dólares en películas norteamericanas; entre otras, adquirió los taquilleros *serials* *La garra de hierro* (*The Iron Claw*, 1916), *La moneda rota*, *El diamante celeste* (*The Diamond from the Sky*, 1914) y *El círculo rojo* (*The Red Circle*, 1916).⁵⁸ Pronto fastidieron a *Seijas* estas películas; en su primera colaboración cinematográfica para *El Universal*, apuntó:

Película americana es sinónimo de cinta vulgar, donde ferrocarriles, *cow-boys*, saltos, pistoletazos, fieras, luchas y cejas brutalmente pintadas, forman el corolario indispensable de todo argumento.⁵⁹

⁵⁸ Véase "Una entrevista con el Sr. J. Granat", *Cine Mundial*, noviembre de 1916, p. 478.

⁵⁹ *Hipólito Seijas*, "La hija del circo", *El Universal*, 16 de marzo de 1917, p. 4.

Y poco después añadió que ese tipo de cintas "no hacen pensar en lo más mínimo" y causan una "pesadez inaguantable".⁶⁰

Pero Granat y otros distribuidores importaron también películas norteamericanas más interesantes y Seijas matizó sus opiniones. Por ejemplo, escribió que *Civilización* (*Civilization*, 1914), el largometraje antibélico de Thomas H. Ince, era "todo un poema, un canto vigoroso hacia la paz universal"⁶¹ y también le gustaron las películas del "rey de la bufonería", Chaplin, de las que reseñó muy elogiosamente *La calle de la paz* (*Easy Street*, 1917) y *¡Armas al hombro!* (*Shoulder Arms*, 1918).⁶² Al parecer no vio la cinta que tal vez hubiera volcado su gusto en definitiva hacia el cine estadounidense: *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), de David Wark Griffith, exhibida en la ciudad de México --aprovechando que una de sus historias trataba sobre la pasión de Cristo-- en la Semana Santa de 1918.

Aunque Seijas ofrece un registro fiel del ascenso de las películas norteamericanas en el gusto de la época, siempre consideró que los europeos habían llegado mucho más lejos en el camino del arte del cine. Por ejemplo, algunos lacrimosos melodramas italianos y franceses le parecían "ejemplares maravillosos de vida",⁶³ mientras que incluso las más populares cintas norteamericanas le merecían críticas por su falta de

⁶⁰ Hipólito Seijas, Por las Pantallas, *El Universal*, 25 de abril de 1917, p. 6.

⁶¹ Hipólito Seijas, "Civilización", *El Universal*, 3 de mayo de 1917, p. 8.

⁶² *El Universal*, 8 de agosto de 1917 y 2 de junio de 1919, respectivamente.

⁶³ Hipólito Seijas, "Celos mortales", *El Universal*, 25 de marzo de 1917.

realismo argumental. Todavía en 1922, según consignó su colega Carlos Noriega Hope, luego de asistir a la exhibición de la cinta hollywoodense *El hombre del milagro* (*Miracle Man*, 1919), Seijas calificaba de "eunucos" a los productores yanquis, pues eran incapaces de ir más allá de "ese *common sense*, esa dulce y taquigráfica mediocridad ambiente, ese decidido afán de novelizar vulgarmente la vida", y remataba:

Decididamente, no hay que volver al cinematógrafo. Este *Hombre del milagro* (...) nunca podrá convencernos de su exquisita factura, de su hondo significado, de su valor trascendental. Es una (...) película (...) "amachotada" dentro de las ideas espesas y estrechas de los productores (...) y por ende incapaz de mostrarnos valientemente a la vida (...) Me opondré siempre a las películas americanas (...) por su temor a la vida.⁶⁴

Lo que sucedía era que Seijas, como buena parte del público capitalino de la época, se resistía a abandonar un concepto del cine al que se había acostumbrado desde 1913, cuando llegaron a México los primeros largometrajes italianos.⁶⁵ Dentro de ese concepto las buenas películas eran las que tenían un argumento realista (casi siempre sin final feliz), y una actuación caracterizada por la pose cinematográfica.⁶⁶ Las producciones norteamericanas proponían en cambio argumentos irrealistas (con

⁶⁴ Silvestre Bonnard, "El milagro del cinema", *El Universal*, 12 de febrero de 1922, 2a. sección, p. 13.

⁶⁵ De hecho desde 1912 pudieron verse películas francesas de más de cinco rollos en la ciudad de México (véase Reyes de la Maza, *op. cit.* p. 74).

⁶⁶ Aunque la pose provenía del teatro en las películas silentes se desarrolló un tipo de pose adecuado a las características propias del cine: por ejemplo, la expresión del cuerpo y el rostro de los actores debía suplir la ausencia de palabra.

final feliz) y actuaciones naturales, no amaneradas; es decir, proponían un cambio absoluto de concepto, que fue aceptado muy paulatinamente y a regañadientes por quienes habían aprendido a gustar del cine bajo el imperio de las cinematografías europeas.

Al mismo tiempo que *Seijas*, otros periodistas forjaron los usos y principios de la crítica de cine en distintos diarios de la capital. Algunos, como *Raphael Dufilm* en *Excélsior*, o *Giltor* (Gilberto Torres) y *Franbol* en *El Pueblo*, no tuvieron la misma constancia que el crítico de *El Universal* y sus seudónimos desaparecieron pronto de las secciones de espectáculos. Pero dos columnistas, empleados uno en *El Demócrata* y otro en *Excélsior*, emprendieron la crítica del arte silencioso con el mismo empuje que *Seijas*; como él, atendieron a los fenómenos más llamativos de su tiempo (entre los que destacó la producción nacional de películas de ficción), aunque enfocándolos desde diferentes perspectivas.

3. Perodi

El 28 de diciembre de 1916 apareció en la primera plana de *El Demócrata* un anuncio en que se requería la presencia del periodista Manuel Haro "para un asunto de interés". Este asunto era seguramente el ofrecimiento de que se encargara de una sección de espectáculos --que hasta entonces no existía en el diario dirigido por *Rip-Rip--*, pues el 7 de enero de 1917 comenzó a aparecer en sus páginas la columna Impresiones y Comentarios.

Manuel Haro y Velázquez de la Cadena pertenecía a una familia acomodada, que se decía descendiente del conde de Santiago de Calimaya. Aunque un tanto venida a menos, la familia no vio con buenos ojos que Manuel y su hermano Felipe de Jesús fundaran en 1892 el Club Dramático Mexicano, una sociedad de aficionados que ponía obras en pequeños teatros. A pesar del rechazo de su medio más inmediato, los hermanos Haro adquirieron cierta celebridad como actores y en 1902 fueron contratados por la empresa teatral de Virginia Fábregas. En ella permaneció Felipe de Jesús hasta 1904, cuando se independizó para fundar una compañía propia, y Manuel hasta 1909, cuando abandonó la actuación para dedicarse al periodismo.⁶⁷

En 1906, el Teatro-Carpa de las Mil y Una Noches, propiedad de Felipe de Jesús, ofrecía representaciones de obras para niños basadas en los cuentos de Perrault, en funciones que incluían proyecciones de vistas cinematográficas. De hecho, Felipe de Jesús se aficionó en estos tiempos a tal grado al cine que en 1907 se aventuró a la filmación de dos películas: *Aventuras de*

⁶⁷ Olavarría y Ferrari escribió en su *Reseña histórica del teatro en México*: "Alumno distinguido en el Instituto Groso, discípulo del eminente profesor de literatura y declamación doctor don Manuel Pinedo, varios años se dedicó Felipe Haro a la carrera comercial (...) Solicitado en las oficinas de Ferrocarriles, desempeñó en ellas diversos cargos (...) Poco más o menos que Felipe se educó Manuel Haro; como aquél, estuvo empleado en empresas ferrocarrileras (...); en la prensa periodística se hizo estimar como buen escritor." (p. 2339) Un tercer hermano, mayor que Manuel y Felipe, se dedicó a labores intelectuales: Joaquín Haro (México, 1864-1943) dio clases en la universidad, difundió el esperanto, escribió *Fácil tratado de gramática de la lengua española* (1922) y *Cosas vistas y oídas* (1938), y fue padre del destacado astrónomo Guillermo Haro.

Tip-Top en Chapultepec y *El grito de Dolores*.⁶⁸ Así que el cine no era extraño para este entusiasta actor y empresario de teatro.

Pero tampoco lo era para Manuel, quien al dejar las tablas a fines de 1909, abrazó el oficio de cronista de teatros en la revista *La Semana Ilustrada*. Allí fue --como vimos en el capítulo anterior-- uno de los pocos periodistas capitalinos del tercer lustro del siglo que dedicó cierta atención al cine. *La Semana Ilustrada* cambió de dueño en octubre de 1913 y dejó de publicarse a fines de 1914. Manuel Haro desapareció de la escena periodística durante un tiempo, hasta que --si no me equivoco-- *El Demócrata* lo contrató para que se encargara, bajo el seudónimo de *Perodi*, de la columna *Impresiones y Comentarios*.⁶⁹ En esta sección publicó textos sobre diversos espectáculos, pero su primera nota trató acerca de una película y de hecho la pantalla cobró en adelante para él tal atractivo que a partir de abril de 1917 *Impresiones y Comentarios* cambió de cabeza y se convirtió en *Del Arte Mudo*. Entre enero de 1917 y agosto de 1919 *Perodi* publicó para *El Demócrata* noventa colaboraciones sobre cine, con dos vertientes bien definidas: por una parte, practicaba en ellas la crónica al viejo estilo y por otra ensayaba la moderna crítica cinematográfica.

68 Esta última pasa por ser, con un *Don Juan Tenorio* de 1904, una de las primeras cintas de argumento mexicanas; De los Reyes consigna que Haro filmó también los documentales *Pelea de gallos en Guanajuato* y *Paseo de León, Guanajuato*, ambas en 1906 (véase *Filmografía del cine mudo mexicano*, pp. 35 y 36).

69 Las razones que tengo para identificar a Haro como *Perodi* son el requerimiento citado de *El Demócrata* y el que este cronista de espectáculos --por cierto, uno de los pocos que quedaban en la ciudad de México--, gustara en esos tiempos del cine.

El tono del que se valió *Perodi* en sus crónicas fue prácticamente el mismo que el utilizado Urbina y Tablada diez o veinte años antes, como muestran estos fragmentos en los que recreaba su asistencia a un cine popular:

En un salón de barrio apartado entró anoche el cronista, buscando su espíritu el contacto de los humildes, de los sencillos, de los ingenuos, de los que aman el arte sin saber por qué, de los que pasan hora tras hora viendo desfilar por el lienzo de la pantalla las bellezas del arte mudo, identificándose con el dolor, con el placer, con la desgracia y con la felicidad que los actores expresan.

(...) sin haber leído jamás tratados de estética (...) sienten intensamente el arte, descubren el espíritu de belleza que anima lo grandioso.

El público que asiste a los salones de barrios apartados es el que realiza la sentencia de Nordau:⁷⁰ "en materia de arte, la impresión es más honrada que el juicio".⁷¹

El cronista había aprendido bien su lección: tenía que llenar cuartillas con la voluntad de hacer literatura y atendiendo, sobre todo, a los aspectos sociales del espectáculo.

Sin embargo, *Perodi* no quedó sumergido por completo en el universo estético y moral de los cronistas, e incorporó a su arsenal periodístico los principales recursos de la nueva crítica: la atención a películas y el juicio objetivo. A lo largo de tres años *Perodi* reseñó unos setenta y cinco estrenos, valiéndose de un método que facilitaba el análisis puntual de la obra: evaluar por separado los elementos de las cintas, lo que le permitía apreciar sus logros o sus defectos concretos. En nota a

⁷⁰ El 17 de mayo de 1914 se había publicado en *Revista de Revistas* la traducción de un largo artículo del escritor francés Max Nordau sobre el cine.

⁷¹ *Perodi*, *Del Arte Mudo*, *El Demócrata*, 30 de abril de 1917, p. 3.

la película española *El príncipe Enrique* indicó cuáles eran para él esos elementos:

Si pretendiera confeccionar una crónica completa, habría de considerar en la nueva *film* todos los aspectos que ella representa: el argumento, la interpretación que de él hacen los actores, el efecto visual fotográfico de muchos de sus cuadros, la intensa emotividad de algunas situaciones escénicas, y, finalmente,⁷² la magnífica dirección que suponemos tuvo la película.

Que *Perodi* incluyera la dirección entre los elementos que la crítica tenía que considerar era un rasgo innovador en la época (que él mismo solía dejar de lado), pero sin duda lo que más valoraba era "el efecto visual fotográfico", es decir, la plástica del cine. Esto fue evidente desde su primera colaboración para *El Demócrata*, cuando comentó la producción norteamericana *Pureza* (*Purity*, 1916), destacando "las desnudeces de mujer" de la actriz Audrey Munson, sin importarle que el argumento hubiera sido "sólo un pretexto para la exhibición del cuerpo divino de la modelo".⁷³ Otra película estadounidense, *Civilización*, le pareció una obra artística completa por "la belleza de la fotografía, la propiedad escénica y una

⁷² *Perodi*, Impresiones y Comentarios, *El Demócrata*, 16 de enero de 1917, p. 3.

⁷³ *Perodi*, "Admirando la excelsa desnudez de la modelo Audrey Munson", *El Demócrata*, 7 de enero de 1917, p. 2. Curiosamente Ramón López Velarde escribió también sobre *Pureza*, pero reprobó los "alardes de desnudez" de la Munson, que le parecieron un episodio más de la funesta norteamericación de México, a la que también pertenecían "Las señoritas que tripulan, masculinamente, la bicicleta; las feministas que riñen y se acusan de estar en connivencia con los hombres para retardar la emancipación de las Furias; los bailes tejanos..." ("La fealdad conquistadora", *Revista de Revistas*, 28 de enero de 1917).

interpretación justa y correcta",⁷⁴ y poco después afirmaba que la fotografía de los norteamericanos era superior a la de los europeos, pues los primeros no trataban de atraer la atención con "recursos artificiosos como son el viraje y el entintado".⁷⁵ Pero donde quizá resultó más claro su gusto por los aspectos visuales y espectaculares del cine fue en su nota sobre *Intolerancia*, dirigida por Griffith en 1916 y estrenada fraudulentamente en la ciudad de México el 28 y 29 de marzo de 1918.⁷⁶ En lugar de destacar el tema candente de la película (la intolerancia religiosa y política en cuatro distintas épocas, con un epílogo referido a la Primera Guerra Mundial), *Perodi* resaltaba que hubieran tomado parte "más de cien mil personas en la interpretación", y concluía:

El mérito de *Intolerancia* no estriba, por cierto, en el asunto que desarrolla, sino en las maravillas fotográficas que contiene, así como en la fastuosidad con que ha sido montada la escena (...) La maestría con que se efectúan las reconstrucciones históricas es, igualmente, asombrosa, y pasma verdaderamente el derroche de lujo.⁷⁷

74 *Perodi*, "Civilización es una película artística, de interés y de tendencias", *El Demócrata*, 19 de mayo de 1917, 2a. sección, p. 1.

75 *Perodi*, *Del Arte Mudo*, 22 de julio de 1917, p. 5. El viraje era el proceso de laboratorio en el que por medios químicos se daba otro color (generalmente sepia o azul) a la película en blanco y negro; el entintado era probablemente para *Perodi* la coloración de las películas a mano, lo que podía incluir varios colores.

76 Los empresarios del teatro Arbeu sin duda habían conseguido la película en el mercado negro, pues "ni Griffith ni sus representantes, únicos autorizados para vender ejemplares de esta película, han hecho hasta la fecha despacho alguno a la América Latina" ("Notas", *Cine Mundial*, junio de 1918, p. 311).

77 *Perodi*, *Del Arte Mudo*, *El Demócrata*, 8 de abril de 1918, p. 5.

Intolerancia fue una película difícil de comprender incluso en Estados Unidos, donde se conocían otras obras de Griffith, como *Judith de Bethulia* (*Judith of Bethulia*, 1914) y *El nacimiento de una nación*, que ya incluían varias historias relacionadas por el montaje. En México, donde los anteriores largometrajes del fundador del arte del cine no se conocían (*El nacimiento de una nación* se estrenó hasta 1923),⁷⁸ la recepción de *Intolerancia* fue desastrosa. A pocos días de su estreno, anunció el cine Venecia que "para mejor comprensión de esta gran vista se han separado completamente las épocas, quedando perfectamente inteligibles los preciosos argumentos";⁷⁹ supuestamente en beneficio de la inteligibilidad, se destrozó la especificidad artística de la cinta.

De entre los cronistas mexicanos de la época, sólo *Perodi* y un reseñista anónimo de *El Pueblo* comentaron *Intolerancia*, en términos muy superficiales. *Perodi* ni siquiera mencionó el nombre Griffith --que a esas alturas ya era aclamado en todas las publicaciones de Estados Unidos como un genio--, aunque es justo decir que la importancia de los directores en la creación de una película generalmente aún pasaba inadvertida en México.⁸⁰

Tal vez *Perodi* asistió a una función alterada de *Intolerancia*, pues es difícil que alguien tan apegado como él a

78 Reyes de la Maza (*op. cit.*, p. 201) afirma: "Se anunció en marzo [de 1918] el estreno de *El nacimiento de una nación*, la colosal obra de D. W. Griffith, pero por razones que ignoramos no se exhibió hasta un año después." No he encontrado indicios de su exhibición en 1919.

79 *El Pueblo*, 9 de abril de 1918, p. 5.

80 Reyes de la Maza (*op. cit.*, pp. 202-203) cita otro texto sobre *Intolerancia*, pero parece la publicidad de la cinta; por lo demás, tampoco cita el nombre de Griffith.

los aspectos visuales del cine pasara por alto la técnica de la cinta, con su escalofriante montaje final en que culminan las cuatro historias. De hecho tiempo antes había descubierto empíricamente desarrollos técnicos como el *close-up* y el montaje; en su crítica a la cinta francesa *Bussiness* llamó la atención sobre

(...) un nuevo procedimiento de impresión, que consiste en demostrar con proyecciones amplificadas del rostro del artista, la elocuencia muda del gesto.

Alternativamente, vemos en varios pasajes de la obra el rostro de los interlocutores, expresando los diversos estados psíquicos en que se encuentran los personajes.⁸¹

De esta forma, gracias a su apego por la textura visual de las películas, *Perodi* pudo descubrir, y describir, elementos específicos del séptimo arte antes que otros de sus colegas y también antes de enterarse por las publicaciones extranjeras de los términos con que la gente de cine se refería a ellos.⁸²

Otra vertiente importante de la crítica cinematográfica de *Perodi* fue el seguimiento de las películas y compañías mexicanas que comenzaron a proliferar en 1917: aproximadamente una cuarta

⁸¹ *Perodi*, "Un nuevo acontecimiento cinematográfico...", *El Demócrata*, 15 de enero de 1917, p. 3.

⁸² *Perodi* reveló su afición por la lectura de las publicaciones estadounidenses al reconocer, cuando se estrenó en México *La calle de la paz*, de Chaplin, "no haber conocido antes de ahora al famoso cómico inglés que, según el decir de las revistas norteamericanas, disfruta del sueldo más fabuloso de que se guarde memoria" (*Perodi*, "Chaplin, artista millonario", *El Demócrata*, 12 de agosto de 1918, suplemento, p. 3). Pero en otra nota comentó una noticia de "un magazine de Barcelona", felicitándose porque en México, como en España, el cine hubiera contribuido a la erradicación del "vicio callejero" (*Perodi*, "El cine, la moda y su influencia en México", *El Demócrata*, 9 de mayo de 1917, 2a., p. 3).

parte de sus notas tratan sobre ellas. *Perodi* pretendió participar en el mejoramiento de la producción, sin perder de vista que su obligación era ser imparcial, pues opinaba que

El criterio que debe guiarnos en cualquiera apreciación artística, precisa que esté desligado de toda consideración de nacionalismos, que esté exento de prejuicios y limpio de pasión. Conseguida esa transparencia en el juicio, podemos afirmar, con cierta seguridad, que tal obra sea buena o mala, perfecta o defectuosa.⁸³

Como su colega *Hipólito Seijas*, *Perodi* adoptó, para juzgar las cintas nacionales, una actitud de término medio "que sujetará, sin ahogarlo, nuestro entusiasmo y que pondrá límites racionales a nuestro espíritu de crítica".⁸⁴ Por tal razón, no apoyó incondicionalmente a las producciones que lanzaban las nuevas empresas. Desde luego, le parecía en general un fenómeno provechoso, pues

(...) las películas mexicanas serán a manera de escaparates en que se exhiban las bellezas de nuestros paisajes, el talento de nuestros artistas, el interés de nuestra historia, el encanto de nuestras tradiciones y costumbres, y el relativo buen corte de los trajes de *Mimí Derba* y *Consuelo Cabrera*.⁸⁵

Pero en su análisis de cintas mexicanas su actitud fluctuó desde el elogio abierto hasta el franco rechazo. Por ejemplo, de *La luz* criticaba, "el error, casi imperdonable", de que siendo una

83 *Perodi*, "Las películas americanas han sido un ruidoso fracaso", *El Demócrata*, 10 de mayo de 1917, 2a. sección, p. 1.

84 *Perodi*, "A propósito de la primera *film* que produce la industria nacional", *El Demócrata*, 4 de abril de 1917, p. 5.

85 *Perodi*, "¿México adelantará un paso...?", *El Demócrata*, 10 de enero de 1917, p. 3.

película nacional el reparto estuviera plagado --por puro esnobismo de los artistas, que se impusieron seudónimos--, de nombres franceses, italianos y hasta rusos; además el argumento y la ambientación estaban pretenciosamente calcados de la cinta italiana *El fuego (Il fuoco)*, 1915): ¿qué no había en México, se preguntaba el cronista, "asuntos nuestros que puedan transportarse a la pantalla con toda la belleza que encierran"?⁸⁶ Más adelante, cuando se exhibió *Cuauhtémoc* (1919), criticó, sobre todo, su fotografía, que daba la impresión de estar "hecha de pacota", y escribió:

El tema está desarrollado con timidez; con sobra de prejuicios. Carece de "nervio". Es incolora, en suma. Y monótona. Por consiguiente, fría y cansada. Es una película que no hace sentir. Que no traspasa la epidermis de los espectadores, para provocar en ellos la exaltación de la raza. Ni siquiera las emociones de un asunto bien preparado.⁸⁷

En cambio, ciertos elementos de otras producciones nacionales le parecieron bien logrados. Por ejemplo, opinaba que los actores de *Triste crepúsculo*, aún siendo aficionados, tenían "momentos felicísimos" gracias a sus facultades naturales y su entusiasmo y a una "inteligente preparación por parte del director";⁸⁸ más adelante decía de *La soñadora*: "hay argumento; hay fotografía; se advierte dirección de escena y se patentizan las facultades de sus intérpretes. En suma, reúne todas las condiciones suficientes

⁸⁶ Perodi, "A propósito de la primera film que produce la industria nacional", *op. cit.*

⁸⁷ Perodi, "La película *Cuauhtémoc*", *El Demócrata*, 1 de agosto de 1919, p. 3.

⁸⁸ Perodi, "*Triste crepúsculo*", *El Demócrata*, 5 de julio de 1917, 2a. sección, p. 2.

para acreditar de buena una cinta";⁸⁹ mientras que *Barranca trágica* (1917), a cuya exhibición fue "con la frialdad de quien cumple sólo una obligación de informante" --creyendo que sería una película muy mala--, lo sorprendió al grado de afirmar que "de todos los trabajos de cinematografía nacional que conocemos, éste es el más perfecto por su fotografía"⁹⁰ (lo que en él significaba un gran elogio).

El periodista que firmaba como *Perodi* representa pues el curioso caso del cronista de espectáculos ganado por el cine y volcado hacia la crítica del séptimo arte; de cualquier forma, no abandonó su primer oficio y eventualmente siguió practicando la crónica de cine y teatral, hasta que su seudónimo desapareció de la prensa, en 1919.⁹¹

4. Zeta

Desde el primer número de *Excélsior* --18 de marzo de 1917-- apareció la columna de crítica de espectáculos *Escenarios y Pantallas*. Este espacio acogió en los primeros meses del periódico una buena cantidad de escritos sobre cine,⁹² firmados

⁸⁹ *Perodi*, "La soñadora...", *El Demócrata*, 24 de septiembre de 1917, p. 5.

⁹⁰ *Perodi*, "La industria cinematográfica nacional ecibe nuevo impulso...", *El Demócrata*, 8 de diciembre de 1917, p. 2.

⁹¹ Tengo registrada una reaparición tardía: *Perodi*, "Otilia Zambrano, la muñeca con alma", *El Universal Gráfico*, 20 de julio de 1926, p. 7.

⁹² Entre otros, de los periodistas *Dufilm*, *Martín Pescador*, *Roberto el Diablo*, *Gil Braltar*, *D'Cine* y *Alfa y Omega* (véase mi artículo "*Dufilm* y *Zeta*: dos pioneros de la crítica de cine").

en su mayor parte por *Zeta*, seudónimo que también aparecía en la sección editorial del diario y que enmascaraba al nicaragüense Francisco Zamora. En 1921, el cronista *Zigomar* retrató de esta manera a Zamora (quien para entonces había adoptado el seudónimo de *Jerónimo Coignard*):

Un caballero joven, delgado, de rostro anguloso y frío, con una apariencia de monje benedictino, una fina sonrisa y un discurso maligno, como Voltaire. Lejos de ser un bohemio, *Coignard* es un feroz aristócrata del jabón y la navaja de rasurar. Parco de compañía. Un poco indolente. Escéptico de las mujeres. Afecto a comer bien y a deshora. De nervios reconcentrados. Una de las plumas mejor pagadas de México (...) Es un espíritu sibarita, señoras.⁹³

Este espíritu sibarita había llegado joven de su natal Masaya a ganarse la vida como periodista en diferentes diarios de la capital; en setenta años de actividad (trabajó, entre otros, en *El Constitucional*, *Gladiador*, *Excélsior*, *Taurino*, *El Gráfico* y *El Universal*) escribió miles de artículos sobre temas sociales, económicos y de vida cotidiana; entre éstos se cuentan sus treinta y cinco colaboraciones cinematográficas para *Excélsior*, entre marzo y agosto de 1917.

Los gustos de *Zeta* eran diametralmente opuestos a los de *Perodi*: si el cronista de *El Demócrata* se embelesaba con los aspectos visuales del cine, *Zeta* atendía más bien a su esencia argumental. Así, el 1 de abril pedía que se proyectaran películas que no fueran "un simple pretexto para exhibir lujosos mobiliarios y trajes espléndidos", pues acabarían por crear en

⁹³ *Zigomar*, "Cómo ha evolucionado en México el periodista", *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero de 1921, p. 51.

los espectadores "una errónea idea de la vida", y en un comentario al melodrama italiano *Fedora* (*Fedora*, 1916), deploraba que un gran número de escenas no tuvieran más objeto "que provocar en el espectador sensaciones de belleza plástica", a lo que se sumaba "la falta de homogeneidad de la obra, su fraccionamiento ideológico", y aclaraba que su crítica sólo encontraría oídos receptivos entre "los que van al cine no sólo a ver, sino a pensar un poco y otro poco a sentir. Para los que sólo van a divertirse con la visión de lo bonito, *Fedora* es irreprochable".⁹⁴

Puesto que en las proyecciones le importaba pensar un poco y sentir otro poco, Zeta no podía estar de acuerdo con quienes preconizaban que el cine valía sobre todo por "la propiedad en la interpretación, la propiedad en los detalles y la propiedad en los escenarios",⁹⁵ y para los que, en consecuencia, el argumento era "de una importancia secundaria desde el punto de vista del trabajo artístico".⁹⁶ Por el contrario, creía que sólo "cuando el argumento se encomiende a individuos de real valía, el cine habrá llegado a ser positivamente una rama de las bellas artes".⁹⁷

Pero Zeta no consideraba que el argumento hubiera de limitarse a la simple comunicación de mensajes; por ejemplo, el cine no tenía nada qué ver con la divulgación de propaganda; es

⁹⁴ Zeta, "*Fedora*, por la Bertini, en México", *Excélsior*, 12 de abril de 1917, p. 5.

⁹⁵ Zeta, "*Mater dolorosa*", *Excélsior*, 30 de marzo de 1917, p. 3.

⁹⁶ Zeta, "Algunas generalidades", *Excélsior*, 1 de abril de 1917, p. 3.

⁹⁷ Zeta, "*La condesa Arsenia*", *Excélsior*, 23 de abril de 1917, p. 3.

en este sentido significativo que nunca reseñara documentales. Por otra parte, escribió, al comentar una película "impresa bajo los auspicios del Culto Humanitario Neoyorquino", que fracasaba en su intención artística porque se hallaba subordinada a la "propagación de determinadas ideas morales".⁹⁸ Entonces, el mensaje de las películas tenía que adecuarse a la gramática propia del cinematógrafo.

Zeta consideraba que era ésta una gramática en evolución, que tenía como tarea inmediata separarse completamente de la del teatro. En varias notas este crítico abordó el tema de la *afectación*, en la que descubría el principal lastre que arrastraba el cine de las tablas. Para Zeta si una película era "teatral" (esto es, si la actuación era afectada), no había alcanzado su auténtica altura artística. Por ejemplo consideró que *Espasmos* era un *film* notable por "la proscripción de las poses forzadas, de cierto amaneramiento (...) muy del gusto de la mayoría de las actrices de cine" y elogiaba en la actriz Fabienne Fabreges la "ausencia completa de exageradas muecas" y la "sobriedad persistente y justa que sabe siempre transmitir el sentimiento o el pensamiento que exige el asunto".⁹⁹ En cambio, le parecía que sólo un público inculto cuyas preocupaciones le impedían fijarse en "cómo se manifiestan los dolores y las alegrías, y la cólera y el amor" podía admirar las gestualizaciones afectadas de Pina Menichelli, "retorciéndose eternamente en el lienzo, como un gusano de luz, torciendo la

98 Zeta, "No matarás", *Excélsior*, 21 de marzo de 1917, p. 5.

99 Zeta, "Espasmos", *Excélsior*, 18 de abril de 1917, p. 3.

boca o entreabriéndola como si fuera a chupar o a morder, mirando de través y con la cabeza echada hacia atrás".¹⁰⁰ Lamentaba, en fin, que "por cada cinta verosímil exenta de gruesos defectos teatrales, proporcionada y sensata" hubiera "varios centenares de todo lo contrario", pero confiaba en que este defecto fuera pasajero y en que por consiguiente el cine se pusiera "más en conformidad con la vida".¹⁰¹ Así, a diferencia de *Seijas* --no por nada un dramaturgo--, para quien el realismo del cine no pasaba por la actuación, Zamora exigía del cinematógrafo una representación realista y verosímil, que pocas veces encontraba en las cintas de moda.

Era, entre paréntesis, muy destacable el entusiasmo que Zeta manifestaba por algunas actrices. Sus opiniones --que carecían de la frecuente moralina de principios de siglo y ya anunciaban las más relajadas formas de tomar la vida de los años veinte-- solían regodearse en la belleza y la sensualidad de las divas de la época. Sobre la norteamericana Kitty Gordon escribió:

(...) permítaseme que cierre los ojos para recordarla: es una real hembra en la que florecen ampliamente los treinta años que Balzac amó; un cuerpo imperial, fuerte y armonioso (...); una actitud mayestática de virgen bíblica, destinada a perpetuar una raza elegida; una mujer vigorosa, cuyos brazos, como los de las reinas magníficas del poeta, son capaces de dar los amores y las muertes.¹⁰²

¹⁰⁰ Zeta, "Pina Menichelli en *La tigre real*", *Excélsior*, 7 de abril de 1917, p. 3.

¹⁰¹ Zeta, "*La condesa Arsenia*", *Excélsior*, 23 de abril de 1917, p. 5.

¹⁰² Zeta, "*Como un espejo*", *Excélsior*, miércoles 2 de mayo de 1917, p. 3.

Actrices que también le resultaron atractivas fueron, entre otras, Lyda Borelli, "encarnación de la mujer-gata de Verlaine";¹⁰³ la polaca Stacia Napierkowska, experta en "los más complicados besos",¹⁰⁴ y la francesa Beatriz Michelena, poseedora de "la sabia feminilidad que sólo dan los treinta años y la frecuencia del amor".¹⁰⁵ Al destacar la belleza de estas divas, Zeta inauguró de manera sistemática uno de los recursos favoritos del periodismo cinematográfico: la promoción del *star-system*.

Como Seijas y Perodi, Zeta buscó incidir en el mejoramiento de las producciones nacionales, revelando los puntos flacos de las películas y haciendo el elogio de los logros alcanzados. Así, informó de la creación de la empresa Rosas-Derba y reseñó tres de sus cintas de 1917 (*En defensa propia*, *Alma de sacrificio* y *La Tigresa*), criticando los argumentos y haciendo algunos apuntes que permitirían mejorar las producciones de la Azteca Film, pues creía conveniente "que mejore sus productos, hasta hacerlos dignos de ir al extranjero sin temor de que hagan fracasar el propósito de que contribuyan al aumento del prestigio de México".¹⁰⁶ En su nota sobre *En defensa propia* decía:

El trabajo fotográfico está fuera de toda crítica; resiste con éxito la comparación con el realizado por las casas extranjeras (...)

¹⁰³ Zeta, "Lyda Borelli en *La falena*", *Excélsior*, 28 de marzo de 1917, p. 5.

¹⁰⁴ Zeta, "*La doble imagen*", *Excélsior*, 10 de abril de 1917, p. 5.

¹⁰⁵ Zeta, *Excélsior*, 27 de abril de 1917, p. 5.

¹⁰⁶ Zeta, "*Alma de sacrificio*", *Excélsior*, 22 de julio de 1917, p. 5. Las películas de la Azteca Film que reseñó fueron *En defensa propia* (16 de julio de 1917), *Alma de sacrificio* (22 de julio de 1917) y *La tigresa* (28 de julio de 1917).

La presentación merece también calurosos elogios. Todos los escenarios son modelos de buen gusto; todos los interiores son magníficos; en este sentido, la casa escogida (Marsella 44) es una muy acertada elección.

La obra fue "vestida" con esplendidez (...)

En resumen [se elogian] los elementos que son la clave del arte cinematográfico, en la parte que podríamos llamar plástica.

Hecha esta justicia a la empresa, creo que es oportunidad de hacer unas cuantas objeciones a su primera creación.

La principal de ellas es la deficiencia en la dirección de escena [en algunas escenas "los actores se apelotonaban de modo lamentable quitando toda naturalidad y toda espontaneidad a los grupos"]

El argumento es ingenuo hasta lo infantil. (...)

Falta (...) encaminar bien los esfuerzos para que no se malogren los inmejorables elementos con que contamos: hay buenos operadores; hay bellas mujeres (...); hay bellísimos paisajes; hay todo lo que puede exigir la civilización más adelantada en cuanto a eso que llaman los angliparlistas *confort*. Con sólo tener buen gusto y voluntad, la cinematografía nacional estará creada. Y la casa Rosas-Derba es la más abocada a hacerlo.¹⁰⁷

De hecho, hacer una propaganda filmica que contribuyera al aumento del prestigio del país en el exterior le parecía urgente para combatir la negativa imagen que otras cinematografías daban de México.¹⁰⁸

Zeta complementó este trabajo crítico sobre la producción con un pormenorizado examen de las otras dos esferas de la industria cinematográfica, la distribución y la exhibición.

¹⁰⁷ Zeta, "En defensa propia, película mexicana", *Excelsior*, 16 de julio de 1917, p. 3.

¹⁰⁸ "Hasta hoy, los dueños de la exclusiva en cuanto a la estúpida interpretación de nuestras costumbres y de nuestro carácter nacional, han sido ciertos productores americanos. (...) Sin embargo, (una) casa inglesa... parece dispuesta a despojar a sus similares yanquis de la prerrogativa de calumniarnos... [Por eso hay que subrayar] la importancia que tendría una propaganda gráfica pro-nacionalista, realizada en el extranjero... El aspecto patriótico de la labor de nuestras incipientes películas sería éste..." (Zeta, "El rey azul", *Excelsior*, martes 15 de mayo de 1917, p. 3).

En cuanto a la primera, sugirió, por ejemplo, que se importaran películas estadounidenses que no fueran *serials*, pues los americanos "hacen algo mejor que insustanciales cintas llenas de aventuras aburridas e inverosímiles". Citaba a continuación varios estrenos recientes en Estados Unidos, de los cuales tenía noticia por "una importante publicación cinematográfica trans-bravina" (tal vez *Cine Mundial*).¹⁰⁹ Junto con la recomendación de que se tuviera más cuidado en elegir películas de buen argumento para importar, Zeta pedía a los empresarios que atendieran más a "la traducción de títulos y demás leyendas explicativas de los cuadros",¹¹⁰ porque encontraba barbarismos y faltas de ortografía por doquier.

En cuanto a la exhibición, nuestro crítico arremetió sobre todo contra el lamentable estado de los cines de barrio. Escribió, luego de una visita al María Guerrero:

Llegué cuando la multitud resoplaba de júbilo o de enojo, sin saber por qué. Entre las sombras del salón, brillaban multitud de puntos de fuego: los espectadores fumaban, y aun juraría que fumaban la droga maldita, la marihuana, si no me engañó el olfato.

Periódicamente venían de lo alto --las galerías-- proyectiles sólidos, líquidos y gaseosos. (...) Pero esto no tendría importancia. (...) Lo malo es que en este, como en otros salones, se agravan las pésimas condiciones higiénicas con el vender sin tasa de los boletos, que repleta hasta lo increíble de espectadores el interior de los salones.¹¹¹

¹⁰⁹ Zeta, "Las películas yankees", *Excélsior*, 12 de mayo de 1917, p. 3.

¹¹⁰ Zeta, "Algunas generalidades", *op. cit.*

¹¹¹ Zeta, "De lo que pasa en los cines", *Excélsior*, 25 de mayo de 1917, p. 3.

De acuerdo con el pensamiento desprejuiciado que Zeta evidenciaba constantemente, se regocijaba en la misma nota de que los cines albergaran novios o contratantes amorosos, e incluso llegó a afirmar que los salones habrían de convertirse en templos del amor "un poco más dignos que los que hoy se le dedican".¹¹² Pero lo que aquí interesa subrayar es que el crítico procuraba incidir sobre los circuitos de exhibición, buscando que se mejoraran las condiciones generales en que se desenvolvían. En este mismo sentido, criticó que "hasta ahora ningún empresario se ha preocupado por publicar en sus programas la lista de personajes y el reparto de las películas que proyecta en su salón".¹¹³

De esta forma, durante unos pocos meses trabajó Zeta en tres áreas principales: orientar el gusto cinematográfico de sus lectores escribiendo sobre cintas (europeas, en su mayor parte), participar en el desarrollo de la industria nacional reseñando algunas películas producidas en ese tiempo, e impulsar el mejoramiento de la distribución y la exhibición llamando la atención sobre ciertos problemas y sobre sus posibles soluciones. A partir de junio de 1917 las críticas de cine de Zeta se redujeron considerablemente, en favor de los textos dedicados al teatro, la danza y la ópera. A principios de 1918, Zamora peleó con Rafael Alducín y dejó de colaborar para *Excélsior*;¹¹⁴ poco

112 *Ibid.*

113 Zeta, "Papá Hulin", *Excélsior*, 4 de abril de 1917, p. 5.

114 Taracena recuerda así la pelea: "Un sábado por la noche [Alducín] nos citó (...) para liquidarnos, a un grupo entre el que se encontraba Paco Zamora (...) Llegó Alducín y al vernos recordó que había olvidado la llave de su despacho. Envió a buscarla y de pronto (...) Zamora le reclamó, diciéndole que ya era tarde. Montó en cólera Alducín y estalló: '¡Espérese, amigo! ¡Si quiere, y si no, sáquese!' Y diciendo y haciendo, se

después fue contratado por *El Universal*, donde Hipólito Seijas ya ejercía como crítico cinematográfico; allí se dedicó a escribir sobre otros asuntos, bajo el seudónimo de Jerónimo Coignard, y evolucionó paulatinamente hacia temas económicos y sociales, hasta llegar a convertirse en el autor de varios volúmenes clásicos sobre teoría económica y dirigir la Escuela de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (por cierto, fue nombrado maestro emérito de ésta). Sin embargo, siguió gustando del séptimo arte y durante todo el periodo del cine mudo le dedicó eventualmente artículos en *El Universal Ilustrado*, *Don Quijote* y otras publicaciones. Francisco Zamora casó en segundas nupcias con otro personaje importante de la crítica de cine en México, Cube Bonifant, quien permaneció a su lado hasta su muerte en 1985, a los 95 años de edad.

Tanto Zeta como Hipólito Seijas y Perodi eran quince o veinte años más jóvenes que los cronistas de la generación anterior; pertenecían así a una generación que todavía no estaba completamente formada en los tiempos del apogeo del cinematógrafo y cuyo gusto fue influenciado decisivamente por él. Aunque apreciaban al teatro, al que dedicaron buena parte de sus esfuerzos, ya como dramaturgos (Seijas), ya como actores (Perodi), ya como críticos (Zeta), estos periodistas tuvieron también un fuerte afecto hacia el cine, que los hizo convertirse en los primeros críticos serios de la pantalla en México.

arremangó el brazo y ya iba a emprenderla contra Paco, que rezongando bajó las escaleras y no volvió más" (Taracena, *La verdadera Revolución Mexicana, 1918-1921*, entrada del 19 de marzo de 1918, p. 26).

Los tres tuvieron un lapso bien definido de actividad como críticos de cine, en el cual dieron cuenta "precedidos por Jean Humblot" de los principales fenómenos ocurridos en el periodo: la decadencia del género documental y el auge del cine de ficción, la consolidación del estrellato, el predominio de las cintas italianas en el gusto general, la producción de películas mexicanas y la llegada de las primeras cintas norteamericanas de interés artístico. Su actividad quedó definida por dos movimientos simultáneos: por un lado se separaron de la crónica de espectáculos y centraron su atención en lo sustantivo del cine (las películas), y por otro lado tomaron distancia de la gacetilla pagada e hicieron gala de su independencia de criterio y su objetividad. Entre los recursos que desarrollaron destacó el análisis pormenorizado de las diferentes partes de una cinta.

A causa de la Guerra Mundial, a fines de 1917 la exhibición de producciones europeas tuvo una recaída, que se prolongó hasta principios de 1919, cuando Hollywood comenzó a incidir con fuerza en el mercado. Además, pronto se vio que las películas producidas en México no eran redituables y prácticamente dejaron de filmarse. Así, en 1918 disminuyó la pasión cinematográfica que había caracterizado al año anterior y en consecuencia los primeros críticos redujeron poco a poco sus actividades, hasta abandonar en definitiva el oficio en 1919.

106

III. PROMOTORES Y CRONISTAS

1919-1920

A raíz del asesinato de Emiliano Zapata, en abril de 1919, disminuyeron considerablemente los enfrentamientos militares en las inmediaciones de la ciudad de México. La relativa estabilidad política, que ya duraba tres años, permitió que se prepararan las primeras elecciones desde el inicio de la Revolución, para las cuales se aprestaron el ingeniero Ignacio Bonillas y los generales Alvaro Obregón, Salvador Alvarado y Pablo González. Este periodo de cierta paz también propició que los espectáculos tuvieran una temporada excelente: en 1919 los amantes de las artes consagradas se deleitaron con las presentaciones de la bailarina Anna Pavlowa, los solistas Pablo Casals y Arturo Rubinstein, y los cantantes de ópera Titta Ruffo y Enrico Caruso; quienes gustaban de los espectáculos populares apreciaron las gracias de las zarzueleras Consuelo Mayendía y Tórtola Valencia. Y en cuanto al cine, comenzaron a importarse cada vez más producciones norteamericanas, la mayoría intrascendentes, aunque pudieron verse también cintas de calidad como *¡Armas al hombro!* y *Vida de perro* (*A Dog's Life*, 1918), de Chaplin, y *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, 1918), de Griffith. La industria nacional produjo, además de varios documentales, doce películas

de argumento (casi el doble que el año anterior);¹ entre éstas destacó un gran éxito de taquilla: *El automóvil gris* (1919).²

Este esplendor cultural decreció en los primeros meses de 1920, cuando una onda fría muy severa y una feroz epidemia de gripe se cebaron sobre los capitalinos. Escuelas, teatros, cines e iglesias fueron cerrados durante muchos días para impedir la propagación de la enfermedad. A las calamidades naturales se sumaron las políticas. Adolfo de la Huerta encabezó desde el norte una nueva revuelta contra Carranza, que vino a culminar en mayo con la huida de éste de la capital y con su posterior muerte en el caserío de Tlaxcalantongo.

En junio de 1920 comenzó, con la asunción de De la Huerta como presidente interino del país, el largo periodo en el poder de los caudillos sonorenses. Uno de los primeros logros políticos del régimen permitía abrigar esperanzas de un nuevo lapso de paz: Francisco Villa depuso las armas en julio de ese mismo año. Por otra parte, José Vasconcelos fue nombrado rector de la Universidad Nacional y desde allí comenzó a impulsar una serie de transformaciones culturales que culminarían con el restablecimiento, ya bajo el gobierno de Obregón --quien fue electo presidente en septiembre y tomó posesión en noviembre de 1920--, de la Secretaría de Educación Pública.

1 Véase De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, pp. 120-129).

2 El cine mexicano de este periodo ha sido historiado por De los Reyes, *Vivir de sueños*, pp. 237-270, Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, pp. 91-131 y Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp. 210-243.

Debido en parte a las dificultades políticas del momento, la industria nacional del cine decayó sensiblemente: en 1920 se produjeron sólo siete largometrajes de argumento.³ Sin embargo, la fundación en noviembre de los Estudios Camus fue un fenómeno de trascendencia para el cine mexicano, que hizo renacer las esperanzas de crear una industria asociada a un medio más o menos profesional.

En cuanto a la exhibición, hacia fines de 1920 se enriqueció con el aporte de la cinematografía alemana, que introdujo cierta competencia europea a las producciones de Hollywood. Éstas, de cualquier forma, dominaban el mercado; entre las películas americanas exhibidas ese año destacaron *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1917), con la "vampiresa" Theda Bara y *Maridos ciegos* (*Blind Husbands*, 1919), dirigida por Erich von Stroheim.

El bienio 1919-1920 fue para la prensa cinematográfica un periodo de expansión. Se abrieron nuevos espacios --en el diario *El Herald de México* y los semanarios *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*-- que, sumados a los existentes, conformaron un apreciable abanico de opciones para el ejercicio del periodismo dedicado al cine. En esos espacios, cronistas y promotores cinematográficos como Carlos Noriega Hope, Antonio J. Olea y José María Sánchez García tomaron la estafeta que Seijas y los otros críticos de la primera camada abandonaron a fines de la década de los diez. Si éstos pertenecían, cronológicamente, a la Generación del Ateneo, los nuevos periodistas se inscribían en lo

³ Véase De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, pp. 44-79.

que se ha denominado la Generación de 1915;⁴ como sus inquietos coetáneos (Manuel Gamio, Samuel Ramos, Rufino Tamayo, Rodolfo Usigli, Manuel Gómez Morín, Daniel Cosío Villegas y Carlos Chávez, entre otros), tuvieron el empeño de "hacer algo por México" fundando o impulsando empresas culturales.

A diferencia de *Seijas*, *Perodi* y *Zeta*, quienes se documentaban indistintamente en publicaciones europeas y norteamericanas, la nueva generación de periodistas de la pantalla alimentó sus notas con información, chismes y reflexiones tomados primordialmente de las segundas.⁵ Hacia 1919 comenzaron a aparecer referencias en la prensa capitalina a los frívolos *fan-magazines* norteamericanos,⁶ entre los cuales el más citado fue *Photoplay*.⁷ Aunque privilegiaban los chismes, las

4 Véase Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", pp. 130-135 y 163-164.

5 En julio de 1920 escribía el director de *El Universal Ilustrado*: "Voy a cometer una pequeña indiscreción profesional: los periodistas solemos recurrir ansiosamente, cada ocho días, a las policromas columnas de los suplementos yanquis para refrescar nuestras ideas, aguzar la imaginación y hallar cada día un asunto palpitante que explotar desde nuestros periódicos. Eso de construir hebdomadariamente folletos a base de prosas líricas, elegías inéditas y dibujos incomprensibles, ha pasado a la historia del periodismo nacional." (*Silvestre Bonnard*, "Estrella de cine, ferrocarrilero y hombre de buena voluntad", *El Universal ilustrado*, julio de 1920, p. 17.)

6 "Quizá buscando entre los magazines yanquis encontraríamos algo referente a Mabel Normand que con reproducirlo bastaría para satisfacer a sus admiradores, pero no es esa por hoy nuestra intención; deseamos hacer presente a los amantes del bello arte del silencio toda la admiración que merece... *Mickel* es sencillamente una película soberbia. El argumento (...) es altamente novedoso; los detalles escénicos admirables, la fotografía insuperable y Mabel Normand es... la única." (*J. Moreno Rufo*, "La hermosa Mabel Normand en su última creación", *Arte y Sport* núm. 6, 16 de octubre de 1919.)

7 *Photoplay* fue fundado en 1911 y en 1918 tenía un tiraje de más de 200 mil ejemplares (véase *Koszarski*, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture*, p. 193).

entrevistas y el material gráfico que reforzó el lanzamiento del *star-system*, y relegaban a un segundo plano la crítica y la reflexión seria sobre la creciente industria, estas revistas jugaron un importante papel educativo sugiriendo diversas bases estéticas para diferenciar las películas "buenas" de las "malas" y proporcionando a sus lectores una terminología y un trasfondo cultural que los ayudaban a informar sus opiniones.

1. Surge *Silvestre Bonnard*

En junio de 1919 *Hipólito Seijas* dejó su columna *Por las Pantallas* de *El Universal* en manos de *Carlos Noriega Hope*, un joven capitalino de 23 años que incursionaba en el periodismo luego de haber probado suerte en la etnografía, bajo la tutela de *Manuel Gamio*.⁸ *Noriega Hope* había descubierto que sus gustos se orientaban menos hacia las ciencias sociales que hacia las artes y la promoción cultural, pero en su breve paso por esa disciplina reconoció haber adquirido habilidades que pudo ejercitar en sus nuevas ocupaciones, pues opinaba que

Los sistemas de investigación etnográfica no son más que los sistemas informativos de un buen repórter, y quizá por esa extraña semejanza entre las encuestas etnográficas y las

⁸ *Noriega Hope* escribió en 1922: "todavía, al encontrarme a mi querido amigo y maestro don *Manuel Gamio*, o al erudito licenciado don *Alfonso Toro*, escucho estas palabras llenas de miel: --El periodismo lo ha perjudicado... ¡qué lástima!... Usted hubiera sido, con el tiempo, un gran etnógrafo mexicano" ("*Una extraña semana santa en Teotihuacán*", *El Universal Ilustrado*, 13 de abril de 1922, p. 25).

encuestas periodísticas a la postre colqué los hábitos
talares de la ciencia y vine a ocultarme en *El Universal*.⁹

Desde febrero de 1919 Noriega Hope publicó colaboraciones cinematográficas en *El Universal Ilustrado*, entonces dirigido por Xavier Sorondo, y desde marzo en *El Universal*. Aunque ya dedicaba más atención al teatro, Seijas aún escribía eventualmente sobre películas, así que por un corto tiempo coincidieron en este periódico los dos comentaristas.¹⁰ Pero pronto Seijas dejó de interesarse en el séptimo arte y Noriega Hope se encargó definitivamente de la columna de cine, ocupándola con colaboraciones extensas o con varias notas breves en las que casi siempre comentaba los estrenos en la capital.

Desde el 20 de julio esas colaboraciones aparecieron firmadas por *Silvestre Bonnard*, aunque tuvieron que pasar varios meses antes de que se revelara, el 24 de diciembre, que ese seudónimo ocultaba a Noriega Hope. El nombre pertenecía al personaje principal de la novela *El crimen de Silvestre Bonnard*, de Anatole France.¹¹ Noriega Hope no sólo se valió del nombre de *Silvestre Bonnard*, sino que frecuentemente utilizó en sus escritos periodísticos al personaje mismo, al que añadió ciertos rasgos, como el oficio de escribir crónicas cinematográficas. A

⁹ *Idem*, p. 50.

¹⁰ Durante los primeros meses de 1919, además de Seijas y Noriega Hope, escribieron sobre cine para *El Universal* Juan de Ega (José D. Frías), *Perodi*, *El Caballero Mordaz* y Manuel Espejel. Sólo Noriega Hope continuó con estas labores.

¹¹ El escritor francés fue tan admirado en México en esta época que varios periodistas utilizaron como seudónimo nombres de personajes suyos: además de *Bonnard* encontramos en los años veinte a *El R. P. Adone Doni* en *El Heraldo* y a *Jerónimo Coignard* y *Jacobo Dalevuelta* en *El Universal Ilustrado* (en el último caso, se trata de una "traducción" del nombre Jacobo Tournebroche).

fin de cuentas, *Silvestre Bonnard* se convirtió en una especie de alter ego suyo y con el tiempo llegó a ser tan profunda la identificación que cuando algún periodista se refería a Noriega Hope, solía llamarlo *Silvestre Bonnard*. Más adelante, para darse a conocer como autor, Noriega Hope utilizó el seudónimo sólo en su libro sobre cine, y no en sus cuentos, novelas, obras de teatro y película.

El credo periodístico de *Bonnard* se manifestó muy pronto. En lo que era apenas su segunda colaboración, declaró claramente su rechazo a la crítica con pretensiones de objetividad:

Somos espectadores de buena fe que transmitimos los pensamientos que ha engendrado un fotodrama, y, a Dios gracias, no se encuentra en nosotros el agrio comentario ni el magistral concepto que falla irrevocablemente sobre una obra de arte. No, la verdad cinematográfica, al revés de lo que pasa en otros órdenes artísticos, no ha sido todavía aprisionada entre una malla de ideas y teorías, sino que es algo cambiante, efímero, una opinión personal que refleja un estado del espíritu, dejando siempre un margen de elegante y discreta indulgencia para que otro opine exactamente lo contrario.¹²

Y unos meses después confesaba su gusto por "divagar un poco" alrededor de las películas con el fin de producir un "comentario frívolo que nace sin valor práctico".¹³ En otras palabras, *Bonnard* inauguraba una corriente del periodismo cinematográfico, que podríamos llamar crítica subjetiva,¹⁴ que se alejaba tanto de

12 Carlos Noriega Hope, "¡Oh, las películas americanas", *El Universal Ilustrado*, 7 de marzo de 1919, p. 12.

13 *Silvestre Bonnard*, "Los últimos estrenos cinematográficos", *El Universal*, 19 de agosto de 1919, p. 5.

14 Otro personaje influyente en la cultura mexicana del momento, Antonio Caso, había escrito un tiempo antes algo parecido respecto a la crítica artística en general: "¿Habéis hallado en vuestra vida algo más estéril que la crítica retórica?"

la crítica con pretensiones de objetividad practicada poco antes por *Hipólito Seijas*, *Perodí* y *Zeta*, como de la vieja crónica de espectáculos que no centraba su atención en las películas ni consideraba que el cine fuera un arte.

En los textos de *Silvestre Bonnard* sobre las películas mexicanas de la época podemos reconocer el mismo afán de *Hipólito Seijas* y otros de examinar la producción con vistas a su desarrollo. Sólo que *Bonnard* adoptó un modo original de incidir en éste: en vez de criticar las películas para que quienes las producían remediaran en el futuro sus errores, destacaba sus virtudes y las recomendaba para que el público asistiera al cine a verlas; esto es, se dirigía no al medio del cine, sino al lector general. Por ejemplo, escribió:

Cuauhtémoc es una buena película. *Cuauhtémoc* es una magnífica película. Lo primero desde el punto de vista del argumento, de la presentación y de los intérpretes, y lo segundo desde el punto de vista de la fotografía. (...) lo que se hizo en *Cuauhtémoc* es casi sobrehumano --sin hipérbole de publicidad-- pues con treinta mil pesos se pudo dar una impresión fugitiva, ondulante, más o menos fiel, más o menos anacrónica, de un episodio que en la cinematografía sólo debiera estar reservado a ese genio que se llama David Griffith.¹⁵

Yo sí; la llamaré 'crítica científica' de las obras de arte (...) La retórica, como la ciencia, o lo que se toma por 'crítica científica', son invasiones de la razón pura en la esfera de la intuición, que es el imperio exclusivo del arte. (...) ¿quién sabrá cómo ha de ser la crítica? Los poetas lo saben. Ellos han sido siempre buenos críticos (...) porque el crítico no puede ser un razonador, sino un intuitivo" (*Ilustrado*, 1 de junio de 1917, p. 3).

¹⁵ *Silvestre Bonnard*, "Crónica de *Cuauhtémoc*", *El Universal*, 8 de agosto de 1919, p. 5.

Otras producciones mexicanas de 1919 sobre las que *Bonnard* hizo notas fueron *La banda del automóvil*, *Confesión trágica*, *La llaga* y *El automóvil gris*, y su colaboración con la industria llegó ese año hasta el grado de adaptar el argumento de *Viaje redondo*, interpretada por el cómico Leopoldo Beristáin.

En cuanto a su atención a películas extranjeras, a diferencia de *Seijas* --embelesado, como se recordará, por el *divismo* italiano--, en su primer año como cronista *Bonnard* reseñó sobre todo producciones norteamericanas.¹⁶

Muchas de las cintas estadounidenses que se veían en la capital a principios de 1919 eran *serials*. Aunque desde 1916 contaban con gran popularidad, los periodistas se habían cansado de ellas; algunos censuraron que fueran una "escuela del crimen" y otros, como el que firmaba como *Un Espectador*, alegaron que amenazaban con "acabar con el gusto artístico" local:

Siguen haciendo furor las películas de episodios de factura americana. Es increíble, pero es verdad. Parece mentira que el público mexicano se vuelva loco presenciando esas catástrofes artísticas (...) No hemos visto nada más malo, ni más absurdo, que esos mamarrachos cinematográficos. (...) no somos enemigos de las películas episódicas, pero para que éstas nos agraden, es preciso que veamos en ellas algo de *verdad* (...) Los autores de estas cintas no se preocupan de otra cosa que de intrigar a los espíritus sencillos e incultos. Únicamente así se explica que sus producciones sean una serie de carreras y disparates sin cuento, sin el más ligero viso de *verdad*.¹⁷

16 Entre febrero y diciembre de 1919, Noriega Hope reseñó quince películas norteamericanas, por tan sólo cinco italianas.

17 *Un Espectador*, *El Heraldo Ilustrado*, 24 de agosto de 1919.

Así como *El Espectador* se quejaba del contenido, otros se quejaban de la forma, pues privaba en la ciudad de México la exhibición de cintas viejas o, aún peor, la de películas "piratas", por lo general en copias muy deficientes.¹⁸ Esta situación dificultó aún más que se impulsara desde los diarios el consumo de producciones estadounidenses.

Pero a partir de mayo de 1919 el comercio cinematográfico comenzó a normalizarse y llegaron a las pantallas de los cines capitalinos cintas de estreno muy reciente, que mostraban la nueva escuela de Hollywood, dominada entonces, al contrario que la cinematografía italiana, por una voluntad realista en la actuación.¹⁹ Estas nuevas películas fueron comentadas con entusiasmo por *Bonnard*. Por ejemplo, escribió que *Polly, la nena del circo* (*Polly of the Circus*, 1917) le había causado una profunda emoción gracias a que no se presentaban en la pantalla "terribles pasiones y gestos pavorosos" ni "histéricas actrices que han hecho de la pose un medio extraño para llegar al arte", y que la actriz Mae Marsh, con su "representación exacta de la vida a través de un sensible temperamento", había reivindicado en esa película el aforismo de Ingres: *le vrai c'est le beau* (lo verdadero es lo bello).²⁰ *Corazones del mundo* le hizo exclamar

18 *Bonnard* dedicó en *El Universal* tres largos artículos a este problema: "Los piratas del cine" (27 de julio), "El aspecto comercial del cine en México" (17 de agosto) y "De cómo nacieron los piratas del cine en México" (24 de agosto). Para el contexto de la piratería cinematográfica en estos años véase Usabel, *American Films in Latin America: The Case of United Artists Corporation, 1919-1951*, pp. 49-58, y De los Reyes, *Vivir de sueños*, pp. 266 y ss.

19 Véase el apartado 2 del capítulo II.

20 Carlos Noriega Hope, "Polly, la nena del circo", *El Universal*, 7 de mayo de 1919, p. 7.

que Griffith era "el Shakespeare de la pantalla"²¹ y luego de ver *Un pétalo en la corriente* comentó que sin lugar a dudas existía el arte en Estados Unidos, "no obstante sus juguetes mecánicos y sus millones de dólares".²²

Los elogios de *Bonnard* a las cintas norteamericanas contrastaban con la opinión de otros periodistas para los que la cinematografía europea era muy superior. Todavía a mediados de 1920 era frecuente encontrar juicios como éstos, del cronista *Rabel*:

(...) creemos sinceramente que la cinematografía italiana es más bella, más armoniosa, más intensa, más emotiva que la yanqui.

(...) los americanos, a fuer de simples (...) [sólo en contadas ocasiones] logran darnos en sus películas una que otra palpitación de vida profunda y trascendental, algo más que porrazos clownescos, gracejadas, pazguatadas y simplezas infantiles (...)

El cine italiano, en cambio, abunda en situaciones patéticas fuertemente emotivas, en escenas trágicas que si a veces resultan exageradas y hasta cursis, no cabe duda de que casi siempre son un fiel trasunto de los grandes dramas de la sociedad y la familia.²³

En nombre, pues, del realismo argumental ("un fiel trasunto de los grandes dramas de la sociedad y la familia"), algunos periodistas se inclinaban todavía por el cine italiano. *Bonnard* reconocía de buen grado que en este punto dominaban los europeos, porque

21 *Silvestre Bonnard*, "Crónica de Cuauhtémoc", *op. cit.*

22 *Silvestre Bonnard*, "Mary Mac Laren y las muchachas norteamericanas", *El Universal*, 31 de octubre de 1919, p. 5.

23 *Rabel*, "¿Alianza cinematográfica?", *El Herald*, 25 de agosto de 1920, p. 7.

Un defecto capital aflige hoy la cinematografía americana: la superficialidad en los argumentos, la falta de nervio en la trama, la carencia de originalidad en el fondo. Siempre se ofrece el eterno triángulo: el marido, la esposa y el amante; la indefectible lucha a puñetazos en medio del *film*, pletórica de gestos sombríos, horribles bofetadas y océanos de sangre, y, sobre todo, el dulce final, el odioso final: un beso, la luna llena en el firmamento y la felicidad que llega.²⁴

Sin embargo, para *Bonnard* el argumento no era decisivo en el arte del cine; por eso, también en nombre del realismo, pero esta vez en la fotografía, la escenografía y la actuación (sobre todo respecto a la renuncia a la pose), fue uno de los primeros en elogiar la cinematografía americana, retomando de paso la costumbre --iniciada por *Perodi*-- de juzgar las películas más por sus cualidades visuales que por las argumentales.

Desde su primer año como comentarista cinematográfico se puso de manifiesto la sagacidad crítica de *Bonnard*, quien explotó asuntos que no habían sido tratados por sus colegas. Fue el único periodista en combatir --inútilmente, por cierto--, la piratería cinematográfica²⁵ y escribió la primera breve historia del cine nacional.²⁶

Además de continuar con las labores iniciadas por *Seijas* en la columna *Por las Pantallas*, *Noriega Hope* emprendió algo que no se había intentado hasta entonces: llenar una página entera del periódico con textos sobre el arte silencioso. La primera *Página Cinematográfica* en *El Universal* data del 22 de marzo de 1919;

²⁴ *Silvestre Bonnard*, "Los fotodramaturgos", *El Universal*, 6 de febrero de 1920, p. 5.

²⁵ Véase la nota 18 de este capítulo.

²⁶ *Silvestre Bonnard*, "El cinematógrafo en México", *El Universal*, 16 de septiembre de 1919, suplemento, p. 3.

contenía dos artículos tomados de publicaciones neoyorquinas (*The New York Herald* y *Cine Mundial*) y otro de Noriega Hope sobre Chaplin. Para producir mayor impacto, esta página se ilustró con fotos de artistas y se publicó en domingo a partir de junio de 1919; en julio del mismo año contenía, además del texto de un periodista local (Rafael Bermúdez Zatarain) especialmente escrito para esa sección, un largo artículo autobiográfico enviado desde Los Angeles por Manuel R. Ojeda, un mexicano que llevaba algún tiempo trabajando como extra y actor secundario en el cine de Hollywood; Noriega Hope comentó:

El Universal cree, sin falsa modestia, que la adquisición del señor Ojeda como corresponsal en Los Angeles es un verdadero triunfo, ya que, por primera vez en la historia del periodismo cinematográfico en México, se inserta la vida y milagros de un gran actor mundialmente consagrado, sin haber tenido que recurrir a las tijeras.²⁷

Ojeda era más amigo de Noriega Hope que un gran actor mundialmente consagrado, pero eso no afectaba la novedad periodística; era, en efecto, el primer corresponsal de un diario mexicano en Hollywood.

La Página Cinematográfica cambió en su larga vida varias veces de nombre a Del Arte Silencioso, El Teatro del Silencio, La Página del Cinema y Del Séptimo Arte; cuando Noriega Hope no se encargaba de ella (sus posteriores ocupaciones como director de una revista, escritor y hasta cineasta solían impedirselo), los redactores de *El Universal* reproducían la propaganda sobre

²⁷ Manuel R. Ojeda, "Los principios de un artista mexicano en Los Angeles, Cal.", *El Universal*, 27 de julio de 1919, p. 4.

estrellas que se elaboraba en los estudios para el consumo de los fanáticos del cine en todo el planeta. Muchas revistas y los suplementos dominicales de los diarios de México conformaban su información cinematográfica con esta propaganda y así las fotos de estrellas aparecían escoltadas por insustanciales entrevistas hechas por gente que nadie conocía, crónicas sobre asuntos extranjeros y muchos chismes. Pero cuando Noriega Hope se encargaba de la Página Cinematográfica procuraba subrayar aspectos de interés local, y así se publicaron en ella excelentes textos suyos o de otros mexicanos como Rafael Bermúdez Zatarain y Marco Aurelio Galindo sobre películas exhibidas en los cines capitalinos o sobre los últimos acontecimientos de la industria nacional.

Claro, aún eran pocos los periodistas que escribían sobre cine y era difícil llenar una página cada semana o cada quince días sólo con colaboraciones locales, por lo que Noriega Hope tenía que recurrir eventualmente a escritos de extranjeros; en estos casos, procuraba que fueran textos de primera y así aparecieron, por ejemplo, en distintas épocas, críticas de películas o reflexiones sobre el cine del uruguayo Horacio Quiroga, el norteamericano Frederick James Smith, el francés Jean Epstein y el español Luis Buñuel. En 1928 Noriega Hope caracterizó de esta forma la sección a su cargo:

Va para todos, sin pretensiones. Para el que medita un poco frente a la hoja de plata; para el que apenas admira las pantorrillas o el maquillaje de las estrellas; para el curioso que solamente le importa, como asunto de murmuración, la vida y milagros de las grandes siluetas del film... para todos ellos, he seleccionado lo más novedoso,

lo más interesante que haya llegado hasta mí en ese terreno. Lo ofrezco en mi afán de hacer (...) una verdadera página de estética, en vez de una sola página de vulgaridades al uso diario. (...) soñemos un poco, por alto, dejando flotar un penacho de idealismo sobre el océano de vulgaridades de Hollywood.²⁸

Algunos testimonios indican que en esta página el público lector de clase media comenzó a apoyar su afición por el cine. Por ejemplo, se recordaba años después que 1919,

(...) cuando el ambiente cinematográfico mexicano se despertó y se le tomó más interés a las películas, debe haber sido un año glorioso para el señor Noriega Hope, por haber logrado crear una bella atmósfera cinematográfica, pues dio a conocer vida y milagros de todos los artistas del ecrán.

La labor consciente del señor Noriega Hope (...) ha dado sus frutos, pues que ahora no tan sólo nos interesamos por películas extranjeras, sino que las nacionales nos han hecho prestar nuestra atención.²⁹

Y en la sentida nota que escribió Rafael Bermúdez Zatarain con motivo de la muerte de Noriega Hope, se leía:

(...) no ha habido en México un hombre que con tan enorme dedicación y profundo conocimiento, haya dedicado su existencia toda a la difusión y arraigo del arte de la pantalla en nuestro país, como nuestro muy querido y prematuramente muerto Carlitos. (...) surgió con entusiasmo colosal, vigoroso en su plenitud, para intensificar y afianzar la propaganda del cine (...) La Página del Cinema [fue] algo así como el órgano definitivo y autorizado por todos conceptos, para exponer ante los aficionados el momento actual del film.³⁰

28 "Un paréntesis estético en la Página del Cinema", *El Universal*, 18 de noviembre de 1928, 3a. sección, p. 3.

29 Enrique Serrano Maya, "Rápido ascenso de un director mexicano de cine", *El Universal*, 18 de octubre de 1927, p. 7.

30 Rafael Bermúdez Z., "Carlos Noriega Hope. In memoriam", *El Universal*, 25 de noviembre de 1934, suplemento, p. 3.

El entusiasmo por el séptimo arte que Noriega Hope mostró durante 1919 tuvo su recompensa: el 28 de diciembre de ese año salía por tren rumbo a Los Angeles, comisionado por *El Universal* para que conociera por dentro "la capital del cine".³¹ Sus experiencias se reflejaron en una docena de artículos ("Apuntes de viaje de un repórter curioso"), que a su regreso recogió, junto con otros textos de crónica cinematográfica, en el primer libro sobre el nuevo arte escrito por un mexicano: *El mundo de las sombras. El cine por fuera y por dentro*, editado por Andrés Botas e hijo a principios de 1921.³²

La parte más sustanciosa de *El mundo de las sombras* la conforman los capítulos en que Noriega Hope describe Hollywood. El propósito principal del viajero era "visitar todos los studios de Los Angeles, inquirir los secretos de la técnica y entrevistar a las estrellas, cometas y nebulosas de este firmamento

31 "Hoy por la mañana salió con rumbo a la ciudad de Los Angeles, California (...) El compañero Noriega Hope lleva a la importante ciudad norteamericana la representación de este diario y se encargará de enviarnos interesantes y oportunas crónicas sobre todos los asuntos cinematográficos (...) Deseamos a nuestro querido compañero un viaje lleno de gratas impresiones y fecundo en enseñanzas prácticas y provechosas observaciones, que no dudamos habrán de serle de gran utilidad en el porvenir para tornarse en un maestro de la crítica cinematográfica" ("Nuestro compañero Carlos Noriega Hope representará a *El Universal* en Los Angeles", *El Universal*, 28 de diciembre de 1919, p. 12). El viaje de Noriega Hope patrocinado por *El Universal* para que se convirtiera en "un maestro de la crítica cinematográfica" fue entonces uno de los primeros intentos de una empresa periodística por profesionalizar el nuevo oficio; estos intentos no tendrían sin embargo continuidad.

32 Seguramente el título del libro le fue sugerido a Noriega Hope por *Shadowland*, una atractiva revista norteamericana de espectáculos que dedicaba mucha atención al cine y comenzó a publicarse en 1918 (en 1922 Noriega decía con orgullo que ciertas secciones de *El Universal Ilustrado* parecían "páginas del *Shadowland*": "Apuntes del director", *El Universal Ilustrado*, 20 de julio de 1922, p. 15).

cinematográfico",³³ para lo cual se sirvió de los buenos oficios de su amigo Manuel R. Ojeda.³⁴ *El mundo de las sombras* es claro testimonio de que su estancia (de unos sesenta días) fue bien aprovechada; Noriega Hope describió allí, "por fuera y por dentro", lo mucho que alcanzó a ver de la industria. Para empezar, pudo conocer de cerca la vida agitada de las filmaciones y asombrarse de lo que no existía en el México de la época, que era prácticamente todo. Por ejemplo, describía así sus emociones al ver un set:

¡Por Dios! ¡Estaba en una calle artificial, rodeado de edificios artificiales, con tranvías eléctricos (o al menos tal me parecían) artificiales! Había creído, falsamente, en la realidad de esa calle y a la postre todo resultaba de cartón y de *papier maché* (...) ¡Oh, poetas, artistas, literatos: por desgracia no conocéis un *studio*! (...) Aquí, en estos lugares, sin bambalinas, sin telones, se reproduce al aire libre cualquier pasaje creado por la imaginación de un escritor; por primera vez en la historia del mundo las fantasías de los poetas, los vuelos imaginativos de los novelistas, los foros lejanos de hechos que guarda la Historia, ha sido posible mostrarlos, reales y tangibles, gracias al cinematógrafo... Poetas, artistas, literatos: la imaginación creadora de cosas bellas ha sido vencida por la ciencia, y Pegaso, en vez de remontarse al infinito, galopa hoy por esta tierra de maravilla... ¡Bendito sea el cinematógrafo!³⁵

33 Noriega Hope, *El mundo de las sombras*, p. 41. De los Reyes afirma que otro de los propósitos del viaje de Noriega Hope a Hollywood fue mostrar a los magnates del cine películas etnográficas filmadas por Manuel Gamio en Teotihuacán (véase De los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, p. 63).

34 Ojeda cuenta su paso de empleado a extra y actor en los estudios de Thomas H. Ince en "Los principios de un artista mexicano en Los Angeles, Cal.", *op. cit.*

35 Noriega Hope, *El mundo de las sombras*, pp. 25-26. Los estudios cinematográficos mexicanos más importantes de la época --los talleres Camus-- se inauguraron el 18 de noviembre de 1920, en la capital del país.

En sus visitas a los estudios, Noriega Hope entrevistó a personajes famosos, entre los que se contaban Antonio Moreno, Mabel Normand, Douglas Fairbanks, Max Linder, Mack Sennett y Clara Kimball Young, y vio a algunos de ellos desempeñarse ante las cámaras.³⁶ Conocer de primera mano cómo se manufacturaban las películas le permitió darse cuenta de que había mucho de falso en la consideración popular de que los actores eran los elementos más importantes de un film, y en adelante pudo afirmar, "sin ningún asomo de duda", que los directores eran "la ayuda más necesaria en una producción":

(...) ellos van dirigiendo, paso a paso, a los actores, y tienen en cuenta las posibilidades de explotar determinada escena de acuerdo con el temperamento de la estrella; ellos sugieren al fotógrafo los "ángulos" y deben formarse una cabal idea de cómo habrá de verse, en la pantalla, cada trozo de película. Los más altos sueldos, después de las estrellas, los perciben estos hombres y a veces (...) se entablan luchas homéricas entre diversas compañías que desean su contingente (...) Hay hombres de éstos (...) que son los responsables inmediatos y únicos de la popularidad de las estrellas. Ellos las forman y así también ellos pueden arrojarlas al abismo. ¡Cuántos astros de primera magnitud se han ido al fondo debido a los malos directores!³⁷

36 La publicidad del libro destacaba que Noriega Hope transmitía el aspecto superficial y frívolo del cine: "Quien desee conocer ese santuario oliente a rosas y azucenas de la mujer bonita que se dedica al arte; quien quiera conocer a Mabel Normand íntima; a Nay Nallison con sus sonrisas de ángel y sus titilaciones de seda; a la insinuante Kimball Young (...) y a tantas otras estrellas del cine que lucen en el cielo de Los Angeles, no tiene más que leer *El mundo de las sombras* (...) Noriega Hope descubre el velo del camerino y penetra, y habla, y describe con ojos de pensador y artista, aunque sin olvidarse de que es hombre y buen caballero" (*Don Quijote*, 28 de diciembre de 1921).

37 Noriega Hope, *El mundo de las sombras*, p. 32.

Simultáneamente pudo *Bonnard* "inquirir los secretos de la técnica" en cuanto a fotografía, maquillaje y otros asuntos, lo que por lo pronto le sirvió para conocer los nuevos términos con que se designaban ciertas actividades propias del cine; así, *El mundo de las sombras* es el primer libro mexicano en cuyas páginas aparecen los términos *studio*, *sets*, *make-up*, *casting*, *camera-man*, *extras* ("comparsas que van de la ceca a la meca en busca de trabajo y que, por cinco dólares diarios, hacen 'atmósfera' en cualquier película") y *close-up* ("busto o fotografía del rostro y el tórax únicamente").

Por otra parte, Noriega Hope también atendió a aspectos que no estaban relacionados de forma directa con las filmaciones; por ejemplo, pudo valorar la importancia de la publicidad, elaborada por "los emborrón-cuartillas adscritos a cada *studio*", para el lanzamiento de una película o la alimentación del *star-system*:

¡Oh, nosotros no conocemos aún el valor del réclame, de la prensa, de la publicidad, en fin! Creemos en México, que con un anuncio desplegado de pequeñas dimensiones, sobra y basta para lanzar una película, un artista, pero esto, señores alquiladores, es en realidad demasiado primitivo. Las compañías de cinematógrafo cuentan siempre entre su personal (...) con individuos de experiencia literaria o periodística, que manejan desde un cuarto tapizado de anuncios, fotografías y manuscritos, toda la publicidad, toda la popularidad, el éxito, en fin, de la gigantesca empresa. Mientras más inteligentes son estas ratas de imprenta, mayores beneficios inmediatos reciben los actores (...) Ellos distribuyen, por todos los periódicos del mundo, información gratuita, retratos ídem y truculentas historias de marcado sabor folletinesco en las cuales se va narrando, con épica elocuencia, la vida, aventuras y disgustos conyugales de las estrellas.³⁸

³⁸ *Idem*, p. 73.

En su breve paso por Los Angeles Noriega Hope calibró, en resumidas cuentas, el complejo universo de la industria cinematográfica, lo que no hizo sino reconfirmarlo en la certeza --adquirida en México con la frecuentación de las películas y, en menor medida, a través de las publicaciones extranjeras-- de que el cine era un arte con características peculiares, la más llamativa de las cuales era, quizá, su espíritu colectivo:

(...) he visto en mi rápida peregrinación por Los Angeles cómo el arte se encuentra en el martillo del carpintero, en el manuscrito del director, junto al paciente cine-fotógrafo, tras el gesto de la "estrella" que vibra como una cuerda de violín. Eso es arte y la prueba es que la síntesis de esos pequeños esfuerzos individuales producen obras maestras que harían escribir a Shakespeare, si pudiese verlas, para el cine.³⁹

El mundo de las sombras fue recibido con opiniones encontradas. Un reseñista escribió: "Rebosa el libro observación y análisis, crítica fina y algo de ironía (...) ¡Bravo! Muy bien por el valiente *Silvestre*, que revela además de su mucho talento gran dosis de estudio y mucha filosofía menuda".⁴⁰ Por su parte, Ignacio B. del Castillo expresaba sus deseos de que "este muchacho bueno y sincero, escribiera de preferencia algo más serio y trascendental. Tiene talento, ilustración y voluntad para hacer algo mejor. Las crónicas de cine duran un día, y no merecen la pena de dedicar toda una juventud a ellas".⁴¹ Poco tiempo antes, Del Castillo había confiado a Noriega Hope algunos

³⁹ *Idem*, p. 174.

⁴⁰ "El mundo de las sombras", *El Herald*, 26 de marzo de 1921, p. 5.

⁴¹ Ignacio B. del Castillo, en *Excelsior*, reproducido en *El Universal Ilustrado*, 3 de febrero de 1921, p. 26.

secretos del periodismo; la larga carrera de *Silvestre Bonnard* como cronista y crítico cinematográfico pareció buscar demostrar a su mentor que el talento, la ilustración y la voluntad podían muy bien aplicarse al espectáculo de la pantalla.

Varios de los artículos que *Bonnard* recogió en *El mundo de las sombras* se publicaron antes en *El Universal Ilustrado*. Éste era un semanario "artístico y popular" fundado en mayo de 1917 y que había navegado un poco a la deriva bajo la dirección sucesiva de Carlos González Peña, Xavier Sorondo y María Luisa Ross. Tenía secciones de moda, sociales, teatro, pintura, música y deporte, acompañadas de muchas fotos, que lucían más porque el semanario se imprimía en papel satinado de buena calidad. Excepto algunos reportajes anónimos sobre la producción nacional y una que otra crítica de películas debidas a la pluma de *Seijas*, esta revista (que a partir de ahora se citará con el nombre que adoptó en septiembre de 1928: *Ilustrado*) no dedicó en su primera época mayor atención al cine.⁴²

Algunos artículos sobre Hollywood de *Noriega Hope* produjeron un aumento en la circulación del semanario;⁴³ intuyendo a partir de esto sus capacidades como periodista, *Palavicini* le encargó, a su regreso de Los Angeles, la dirección del *Ilustrado*. *Palavicini* no se equivocó: *Noriega Hope* mantuvo ese puesto desde marzo de

42 En 1917 destacaron unas pocas notas sobre la naciente cinematografía de ficción mexicana.

43 "Alguno de sus artículos, como el décimo de la serie, que escribí después de entrevistar al púgil Jack Dempsey (...) estaba destinado a aumentar la circulación de la revista..." (*Monterde*, "Carlos Noriega Hope y su obra literaria", p. 14). El campeón de los pesos pesados Jack Dempsey actuaba entonces en una película.

1920 hasta su muerte, catorce años después, logrando hacer de la revista, en opinión de algunos, "la mejor de cuantas se habían publicado en México --amena, variada, siempre actual, pletórica de interés".⁴⁴

Además de su experiencia propiamente cinematográfica, Noriega Hope había degustado en los Estados Unidos un tipo de periodismo de entretenimiento que casi no existía en México desde la desaparición de las revistas porfirianas de espectáculos como *La Ilustración Semanal* o *El Mundo Ilustrado*; un periodismo que llegaba regularmente a miles de lectores y que basaba su popularidad en la variedad temática y el equilibrio entre la letra y la imagen. Noriega Hope decidió seguir el ejemplo de esas publicaciones y podría decirse, con las limitaciones del caso (por ejemplo, la calidad de la impresión dejaba mucho que desear y los tirajes no podían ser ni remotamente tan grandes como en Estados Unidos), que logró hacer del semanario una de las pocas publicaciones mexicanas de la época comparables, en espíritu y ambición, a las revistas de entretenimiento norteamericanas.⁴⁵

44 *Idem*, p. 15. Menos de un año después de haber tomado la dirección del semanario, se hacía la siguiente comparación: en marzo de 1920, el *Ilustrado* tenía un tiraje de 2 300 ejemplares; en enero de 1921, de 10 450 ejemplares (*El Universal*, 22 de enero de 1921, 2a. sección, p. 9).

45 En 1924 escribía Noriega Hope: "En México necesitamos comprender la fuerza social de la revista, la cual, por hoy, es simplemente un artículo de lujo o un pretexto para divertirse quince minutos. (...) La revista yanqui (...) es un artículo de primera necesidad. (...) románticamente esperamos que, algún día, la revista en México tenga un valor semejante." (*El Universal Ilustrado*, número homenaje a la revista norteamericana, 5 de junio de 1924, p. 11.)

Del periodismo de Estados Unidos Noriega Hope tomó sobre todo el ritmo inquieto, la velocidad; reveló Gastón Roger (Ezequiel Balarezo) que:

De Yanquilandia trajo el culto por el cine y la utilización del auto para la pesca de reportazgos. Y corre en automóvil por las calles y no pára (...) Arma un semanario, combina unas fotografías, distribuye unas páginas de texto, traduce una crónica de Los Angeles, revisa unos originales, rubrica para su pago unos artículos de colaboración, escoge entre varios dibujos una portada llamativa (...) y le adjudica leyenda a una caricatura. Y todo lo hace rápidamente, eléctricamente, con prisa, con inquietud, con fiebre.⁴⁶

La revista se contagiaba, claro, de la personalidad de su director. El *Ilustrado* daba la impresión de estar en continuo movimiento. Las secciones eran transformadas a menudo y los colaboradores aumentaban sin cesar.⁴⁷ No terminaba aún de culminar una iniciativa (desde un concurso o una encuesta hasta una mejora en la calidad del papel o de la impresión), cuando ya se anunciaba la próxima. Esta movilidad permitió al *Ilustrado* ser un excelente escaparate --seguido de cerca en esto por otros hebdomadarios: *Revista de Revistas* y *Zig-Zag*--,⁴⁸ tanto de los

46 Gastón Roger, "La inútil curiosidad", *El Mundo*, 8 de abril de 1923, p. 3.

47 En general se acentuaba la búsqueda de la originalidad: "Nuestra preocupación es darle siempre artículos inéditos. Hacemos grandes sacrificios para ofrecer una revista original escrita por literatos y periodistas originales" (*El Universal*, 14 de septiembre de 1920, p. 1) o "Este número representa nuestro primer esfuerzo por hacer absolutamente original este periódico, desterrando las reproducciones de revistas y diarios extranjeros" (*Ilustrado*, 23 de febrero de 1921, p. 3),

48 Para González de Mendoza ("Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*", p. 47) el *Ilustrado* fue "el principal órgano de expresión de la generación que siguió a la del Ateneo de la Juventud" (que él llama la Generación de Zozobra por el libro de López Velarde y Krauze Generación de 1915).

renovadores aires indigenistas, muralistas, estridentistas y jazzísticos de los años veinte en México, como de la cultura más tradicional.⁴⁹

Uno de los rasgos característicos del *Ilustrado* fue su atención al cine.⁵⁰ Para encargarse de este punto, prácticamente todas las demás revistas se limitaban a copiar breves notas, entrevistas y chismes de las publicaciones extranjeras. Por el contrario, desde que Noriega Hope se ocupó de la dirección del semanario impuso la costumbre de reproducir fotos de actrices de Hollywood en la portada y en muchas páginas interiores,⁵¹ así como extensos artículos firmados por expertos locales de la pantalla; en abril de 1920 el *Ilustrado* ya se anunciaba como "el semanario que sabe tratar las cuestiones cinematográficas".⁵²

49 Decía Noriega Hope: "En estas páginas todos hemos hecho obra ecléctica, construyendo el único periódico literario del país donde no existen prejuicios ni para el académico ni para el estridentista, ni para el viejo escritor laureado ni para el joven escritor desconocido" (*Ilustrado*, 5 de abril de 1923, p. 3).

50 Algo que, por cierto, le ocasionaba problemas hasta algunos de sus colaboradores. Decía Noriega Hope: "mi afición cinematográfica me acarrea profundos disgustos. *Coignard* suele decirme (...): 'Estás llenando la revista con cinematógrafo y no debes olvidar que el cinematógrafo es lo más imbécil que existe. En consecuencia, estás haciendo una revista imbécil.' Y mientras yo defiendo ardientemente 'ese pequeño arte que tanto amamos', *Coignard* sale, con una sonrisa..." ("Comentarios del director", *El Universal Ilustrado*, 29 de septiembre de 1921, p. 10).

51 Francisco Zamora reveló que a su regreso de Hollywood Noriega Hope trajo, "dentro de su modesta petaquilla de cartón, la colección más estupenda de bañistas que en mi vida contemplé" (*Jerónimo Coignard*, "Retrato del autor", en Noriega Hope, *El mundo de las sombras*, p. 3). Esas fotos de las bañistas de la compañía de Mack Sennett y otras actrices norteamericanas aparecieron pronto en el *Ilustrado*.

52 *El Universal*, 4 de abril de 1920, p. 5. El cine y otras secciones (como las que tuvo a su cargo la periodista Cube Bonifant), atrajeron al *Ilustrado* un público preponderantemente femenino; a fines de 1924 el director escribía: "Estamos haciendo un periódico que (...) debe llegar a las manos de las mujeres

Entre las primeras iniciativas que Noriega Hope tomó para popularizar el cine a través de las páginas del *Ilustrado* (y para atraer lectores interesados en el séptimo arte) destacó la creación de concursos. Éstos no eran totalmente desconocidos para el público. Por ejemplo, en 1916 había aparecido en *Revista de Revistas* una convocatoria a "todos los escritores del país" para que presentaran un argumento para película, "siendo el tema algún episodio de la revolución iniciada por Francisco I. Madero y llevada a feliz término por el C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Sr. Venustiano Carranza".⁵³ Un par de años después, la exhibición de la cinta norteamericana *La hija de los dioses* (*A Daughter of the Gods*, 1916), protagonizada por la escultural Annette Kellerman, dio lugar a un certamen en el que se premiaría con cien pesos a las muchachas que tuvieran las mismas medidas que la actriz.⁵⁴ Y en junio de 1919 el diario *El*

antes que a las manos de los hombres. Porque, ¡cosa rara!, la mujer mexicana lee más que el hombre mexicano" (*Ilustrado*, "La flecha en el blanco", 18 de diciembre de 1924, p. 13).

⁵³ *Revista de Revistas*, 7 de mayo de 1916. Este concurso no llegó a realizarse.

⁵⁴ En la publicidad de la película se daban las medidas de puño, tobillo, antebrazo, brazo superior, cintura, pecho y caderas de la actriz, y aparecía dibujada una cinta métrica, que podía recortarse para que las mujeres se midieran (*El Pueblo*, 20 de febrero de 1918, p. 6). Seijas escribió al respecto: "Varias señoritas se presentaron para que se les midiera su cuerpo a fin de ganarse los cien pesos ofrecidos; pero cuando se les dijo que tenían que tomarles medidas de la pantorrilla, las candidatas a Venus de Milo salieron del cine furiosas llamándose a engaño. ¡Oh, la eterna vanidad femenina!" (*Hipólito Seijas*, "La hija de los dioses es una película fastuosa, pero infantil", *El Universal*, 23 de febrero de 1918). Por cierto, el cronista no consigna si se proyectaron unas escenas en las que la ninfa australiana --quien pocos años antes había causado revuelo por utilizar el primer traje de baño de una sola pieza-- aparecía nadando desnuda. En Guadalajara, el clero hizo circular hojas "prohibiendo a los fieles que vean dicha película" (*El Universal*, 23 de abril de 1918).

Demócrata organizó una competencia en que se premiaría a la casa distribuidora que exhibiera la mejor película "de arte".⁵⁵

Pero el primer concurso cinematográfico realmente popular fue el que lanzó a fines de marzo de 1920 Carlos Noriega Hope, recién llegado al *Ilustrado*, con el nombre de "La reina del cine". El objetivo era determinar cuál era la estrella con más arraigo entre el público mexicano.⁵⁶ Ganaría la que sumara más votos y como premio se rifarían entre quienes hubieran votado por ella cinco fotos tamaño natural (que al final se convirtieron en doce) de quien hubiera resultado "la reina del cine" y cincuenta retratos autografiados por otras estrellas y cedidos por el empresario Germán Camus.⁵⁷ Además, el *Ilustrado* premiaría con cincuenta pesos oro al mejor voto razonado, aunque no fuera por la artista que triunfara. El concurso duró dos meses, luego de

55 Al parecer se inscribieron sólo dos películas, ambas norteamericanas: *Trágico dilema* y *La hija de la tormenta*. El jurado calificador --Luis Manuel Rojas (ex director general de las Bellas Artes), Agustín Loera y Chávez (director de la Editorial Cvltvra) y Manuel Becerril (operador fotográfico)--, se reunió el 27 de julio de 1919 y otorgó el primer premio a *Trágico dilema* (véase Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp. 221-224). Vale la pena reproducir lo que entendía por "arte" la publicidad de *La hija de la tormenta*: "algo soberanamente lujoso, que presenta los últimos estilos en modas femeninas y a la vez muestra una historia original con fotografía maravillosamente transparente" (*Excélsior*, 3 de agosto de 1919).

56 Seguramente Noriega Hope se inspiró en una iniciativa similar de la revista bonaerense *La Película*. Hipólito Seijas informó de los resultados de ese concurso --donde por cierto triunfó Mary Pickford-- en artículo para *El Universal*, el 26 de marzo de 1919, p. 7.

57 Germán Camus era un santanderino avecindado en la ciudad de México y dedicado desde tiempo atrás a los negocios cinematográficos, como importador de cintas europeas. Hacia 1917 Luis G. Peredo lo había convencido de producir películas nacionales, y así pudieron filmarse *Santa* (1918) y *La banda del automóvil* (1919). (Véase José María Sánchez García, "Don Germán Camus", *Novedades*, 20 de marzo de 1945, B-7.)

los cuales se reveló la arrebatadora preferencia del público por la diva italiana Francesca Bertini, quien obtuvo 3 650 votos, seguida muy de lejos por las norteamericanas Mabel Normand, con 1 359 y Pearl White, con 210 (otras seis actrices, dos italianas y cuatro estadounidenses, no llegaron a los doscientos votos).⁵⁸ Apenas concluido el exitoso certamen, al que llegaron poco menos de seis mil votos, muchos de ellos razonados, Noriega Hope escribió:

Confesemos que hace diez años el cinematógrafo era un honesto esparcimiento de nodrizas y gente menuda totalmente desprovisto de trascendencias y encuestas. En aquellas épocas lejanas, apenas Max Linder era capaz de arrancar un taquígrafo suspiro en algún patio de vecindad, porque nuestra clase culta desdeñaba el ingenuo espectáculo (...). El primer concurso cinematográfico (...) abierto por este periódico ha venido a demostrar que mucha gente seria y culta y erudita piensa con demasiada frecuencia en el fotodrama.⁵⁹

"La reina del cine" fue un indicador del interés de los lectores por las estrellas extranjeras e, indirectamente, de sus preferencias por la cinematografía italiana. El segundo concurso promovido por Noriega Hope incidió en un asunto más complejo: la búsqueda de estrellas locales. En noviembre de 1920, bajo la batuta de *Bonnard*, *El Universal* y el *Ilustrado* convocaron al certamen "La estrella mexicana de 1921", ofreciéndose tres

⁵⁸ Las otras artistas eran Pina Menichelli (183 votos), Mary Pickford (160), Priscilla Dean (85), Italia Almirante Manzini (62), Dorothy Phillips (48) y Dorothy Dalton (21). (Véase Almoína, *Notas para la historia del cine en México*, tomo II, p. 148.)

⁵⁹ "Nuestro concurso", *Ilustrado*, 27 de mayo de 1920, p. 3.

premios en efectivo y "una envidiable reputación"; en las bases se leía:

Uno de los obstáculos que han hecho hasta ahora imposible el desarrollo de la industria cinematográfica nacional ha sido la terrible falta de actrices y actores, debidamente adaptados al nuevo arte, que logren atraer a los públicos y hacer vivir en la pantalla personajes y creaciones de autores mexicanos (...)

El Universal y *El Universal Ilustrado* convocan a un concurso que (...) no tiene precedente en la historia de la cinematografía nacional; significa el esfuerzo más serio que se hará en México con el fin de descubrir verdaderos intérpretes que puedan desarrollar en la pantalla las obras de los autores vernáculos.⁶⁰

Esta búsqueda se inscribía en un arraigado anhelo de los periodistas locales. Las primeras cintas mexicanas de ficción habían sido filmadas a partir de 1917 y, aunque no existía un vehículo específico --como los *fan-magazines* norteamericanos-- para promover a sus actores y actrices, algunos cronistas intentaron apoyar la constitución de un modesto *star-system* nacional. Por ejemplo, buscando propulsar la imagen de varias estrellas locales, Hipólito Seijas, Roberto El Diablo y otros publicaron entrevistas ilustradas con muchas fotos en las que les preguntaban exactamente las mismas insulsas cuestiones que los cronistas de Hollywood preguntaban a las divas de allá.⁶¹

Pero a pesar de los esfuerzos de productores, artistas y periodistas entre 1917, cuando comenzaron a filmarse

60 "El *Universal* obsequia 1000 pesos y una envidiable reputación", 1 de diciembre de 1920, p. 12.

61 Hipólito Seijas, "Entrevista a Emma Padilla", *El Universal*, 27 de abril de 1917; Roberto El Diablo, "Diálogo de un ángel y un diablo", *Revista de Revistas*, 10 de junio de 1917; Juan de Ega, "Una futura estrella", *El Universal*, 29 de junio de 1919, etcétera.

largometrajes de ficción, y 1920, luego de una treintena de cintas producidas en la capital, era obvio que el cine y el periodismo locales no habían podido impulsar la carrera de una sola actriz o un solo actor. Los cronistas de las revistas de espectáculos capitalinas podían encomiar el trabajo de esta o aquella artista, pero el público aún no gustaba del desempeño de las bellezas de Anáhuac: en el primer concurso cinematográfico del *Ilustrado* no apareció en la lista de las nueve estrellas preferidas ninguna diva nacional.

Se requería sobre todo continuidad. Prácticamente todas las compañías desaparecían luego de filmar una o dos películas, y así era imposible echar a andar una industria. Por eso el medio del cine vio con mucha esperanza la fundación, en noviembre de 1920, de los talleres cinematográficos más importantes hasta entonces, los Estudios Camus. Éstos constituían una plataforma desde la que podría desarrollarse sostenidamente el cine mexicano y, en particular, ofrecían la oportunidad de dar trabajo más o menos permanente a fotógrafos, directores y estrellas.⁶²

Aludiendo obviamente a la próxima apertura de los Estudios Camus, un periodista anónimo se preguntaba si existía un porvenir para quien quisiera dedicarse a la actuación cinematográfica en México, y respondía:

⁶² Los Laboratorios Camus, sitos en Revillagigedo 51, fueron inaugurados el 17 de noviembre de 1920; se anunció la presencia del presidente interino Adolfo de la Huerta y del presidente electo Alvaro Obregón, pero éstos al parecer no asistieron, aunque sí los ministros José Vasconcelos y Alberto J. Pani (véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 48 y ss.)

A mi modo de ver la industria nacional se desarrollará vertiginosamente en lo que resta del año y no será difícil que llegue, por la competencia, a formar salarios *standard* muy apreciables. Si en los Estados Unidos es casi imposible triunfar, entre nosotros el éxito es relativamente fácil, debido a la "escasez" de estrellas (...) Espero que en este año surgirá una estrella mexicana, cuyo mérito sea absoluto. Ignoro quién será, pero en estos momentos (...) se impone un "descubrimiento" en bien de nuestra industria.⁶³

Varios periodistas comenzaron a trabajar de inmediato en ese "descubrimiento". Se entrevistó de nuevo a las pocas aspirantes y *Bonnard* lanzó su segundo concurso. Un jurado recibiría dos retratos de las muchachas (uno de busto y otro de cuerpo entero), acompañados de datos como edad, estatura, color de ojos y pelo, etcétera. Con base en esto se seleccionarían las cinco aspirantes que "retrataran mejor", para filmar con ellas fragmentos de películas. De allí saldrían los tres primeros lugares, que tendrían puestos asegurados en una cinta de dos o tres rollos "dirigida por el crítico cinematográfico de este periódico", es decir, por Carlos Noriega Hope. Sin embargo, aunque el *Ilustrado* apoyó el concurso con artículos y entrevistas,⁶⁴ nunca se

⁶³ "Las ingenuas. Lo que todas las muchachas deben saber", *Ilustrado*, 12 de agosto de 1920, p. 19. En la misma nota se informaba del ascenso de los sueldos cobrados por las estrellas locales: Elena Sánchez Valenzuela había ganado 200 pesos por toda la filmación de *Santa* en 1917, en tanto que Gilda Chávarri ganaría 500 pesos mensuales mientras filmara *El Zarco*, en 1920. Claro que sólo ganaban un salario las primeras figuras.

⁶⁴ Véase Juan del Sena y Jerónimo Coignard, "¿Quién será la estrella mexicana de 1921?", *El Universal Ilustrado*, 9 de diciembre de 1920. Una de las actrices entrevistadas afirmó: "se han equivocado ligeramente. No deberían buscar estrellas, sino directores. Esto es lo que hace falta en México" (*Uno de la redacción*, "Gilda Chávarri opina acerca de la nueva estrella mexicana", *El Universal Ilustrado*, 16 de diciembre de 1920, p. 15).

otorgaron los premios ni se hizo pública la "envidiable reputación".

"La reina del cine" y "La estrella mexicana de 1921" fueron los primeros de muchos certámenes sobre el séptimo arte que promovió *Bonnard* durante la década de los veinte. Éstos constituían sobre todo un recurso comercial, pues se aprovechaba la popularidad del espectáculo de la pantalla para atraer lectores y anunciantes al *Ilustrado*, pero contribuyeron de algún modo a estimular el entusiasmo por el cine entre los lectores que aún no habían sido hechizados por él.

El segundo concurso del *Ilustrado* falló al pretender buscar estrellas en México, donde no podían desarrollarse por el precario estado de la industria. Lo cierto es que simultáneamente *Bonnard* y otros periodistas tenían los ojos puestos en los Estados Unidos, a donde muchos mexicanos emigraban con la ambición de sobresalir en el cine.

La ilusión del estrellato significaba, en buena medida, la ilusión de la riqueza. Los periodistas subrayaban a menudo los sueldos de fábula que obtenían los artistas consagrados en Hollywood, y ese elemento hacía que jóvenes y señoritas de todo el mundo se dirigieran animosamente hacia, como dijo Gary Cooper, "el último gran Klondike".⁶⁵ El cine de la ciudad México no procuraba el aliciente económico deseado, pero Los Angeles estaba a menos de una semana de viaje por tren. *Silvestre Bonnard* escribió que todos los días le llegaban al periódico dos o tres

⁶⁵ Citado en Dryer, *Stars*, p. vii. Klondike era una famosa localidad de Alaska adonde se encontró oro.

cartas "perfumadas con patchuli" en las que se le pedía la lista completa de direcciones de los estudios hollywoodenses, para tratar con ellos "asuntos particulares", y comentó:

(...) nuestras señoritas de clase media sueñan con la pantalla (...) quieren salir de su abrumadora mediocridad, abandonar para siempre el libro de taquigrafía, el expediente, la máquina de escribir y el novio relamido que lee a Vargas Vila, para lanzarse al mundo a vivir la vida intensa de las películas.⁶⁶

Aunque no existen, que yo sepa, cifras de la emigración de mexicanos a Hollywood, datos esparcidos en las crónicas de la época parecen indicar que antes de 1920 la gran mayoría de los que se aventuraron a cruzar la frontera fueron hombres (aunque en muchas películas norteamericanas de la época que tratan asuntos fronterizos hay extras e incluso algunas actrices que parecen mexicanas). *Bonnard* consignaba que "multitud de jóvenes salieron de México en los últimos años, decididos a vencer en el cine",⁶⁷ pero casi todos ellos fracasaron en sus aspiraciones y fueron utilizados como extras o, en el mejor de los casos, como actores en papeles secundarios. Tal vez el caso más curioso lo constituía un batallón de 300 ex villistas, requeridos para hacer papeles de bandidos en películas protagonizadas por Douglas Fairbanks.⁶⁸

Uno de los primeros en asentarse por un tiempo y destacar medianamente en Hollywood fue Manuel R. Ojeda, de quien *Bonnard*

⁶⁶ *Silvestre Bonnard*, "Vanidad de vanidades", *El Universal*, 18 de noviembre de 1919, p. 8. José María Vargas Vila era un popular folletinista español.

⁶⁷ *Silvestre Bonnard*, "¿Hay quien quiera dedicarse al cine?", *El Universal*, 14 de diciembre de 1919, p. 23.

⁶⁸ Véase *idem*.

dijo, con bastante buena voluntad, que era "un notable actor mexicano que ha llegado a ser una de las primeras figuras en los estudios de Thomas H. Ince".⁶⁹ A partir de 1913, Ojeda participó como comparsa, partiquino y actor secundario en casi trescientas películas hollywoodenses, haciendo casi siempre el papel de villano; también fue director de algunas producciones estadounidenses, y en México de *Almas tropicales* (1923), *El Cristo de oro* (1926), *Conspiración* (1927) y *El coloso de mármol* (1928), además de colaborar en diversas producciones sonoras.⁷⁰

El sonorenses Guillermo El Indio Calles trabajó desde 1910 en diversos estudios de Hollywood, y renunció al estrellato porque la condición del "lanzamiento" era que se nacionalizara norteamericano, lo que rechazó, según un periodista, "en un gesto de suprema dignidad"; sus trabajos estadounidenses más célebres fueron los papeles de indio que hizo en algunas películas de William Duncan.⁷¹ Al igual que en el caso de Ojeda, la experiencia fílmica de Calles resultó importante para el cine nacional: más adelante dirigió en México las películas silentes *De raza azteca* (1921), *El indio yaqui* (1926), *Raza de bronce* (1927), *Sol de gloria* (1928), *Dios y ley* (1929), así como otras en el periodo del cine sonoro.

⁶⁹ Manuel R. Ojeda, "Los principios de un artista mexicano en Los Angeles, Cal.", *op. cit.*

⁷⁰ José María Sánchez García, "Manuel R. Ojeda", *Novedades*, 12 de agosto de 1945, suplemento dominical, p. 3.

⁷¹ Véase "Una labor anónima en los estudios norteamericanos hace surgir como estrella al señor Guillermo Calles", *Excelsior*, 31 de julio de 1921, 3a. p. 3; "Los astros nacionales de la pantalla", *Excelsior*, 23 de agosto de 1921, 4a. sección, p. 3.

Ni Ojeda ni Calles resultaron carismáticos en México y a pesar de los esfuerzos de los periodistas permanecieron más bien a la sombra. Pero otro mexicano que había trabajado en el cine de los Estados Unidos (éste en Nueva York) comenzó a ser promovido por los periodistas locales en 1920, con la esperanza de que se convirtiera en nuestro primer astro. Se llamaba Fernando Elizondo y se había presentado al público capitalino como actor en la cinta norteamericana *El noveno mandamiento*, estrenada el 7 de agosto de ese año en el Salón Rojo y otros cines. Pocos días después, Rabel escribió:

(...) aún no contamos con un ídolo criollo, nacido en las chinampas de Xochimilco o en los vergeles tapatíos.

Por fortuna últimamente (...) se ha presentado (...) un aspirante "del país" que tiene todas las probabilidades de alcanzar la consagración. Fernando Elizondo, experto ferrocarrilero, guapo mozo, mundano audaz, empedernido juerguista, emprendedor talentoso y excelente amigo, acaba de exhibir por primera vez su gallarda y juvenil figura, y todo hace creer que esta presentación sea el comienzo de su carrera de ídolo.⁷²

Cuando se estrenó *El noveno mandamiento*, Elizondo estaba en la capital. No sólo había venido a promocionar su película estadounidense, sino que pronto participó como actor principal en las producciones mexicanas *El tren expreso* (1920) y *Mitad y mitad* (1921).⁷³ Los periodistas no podían dejar pasar la ocasión: allí

⁷² Rabel, "Nacimiento de un ídolo", *El Herald de México*, 11 de agosto de 1920, p. 6.

⁷³ Sobre estas películas véase De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, pp. 62-63 y 118-121. Años después se dio la noticia de que Fernando R. Elizondo iba a filmar una película "a base de los Ferrocarriles Nacionales de México" y la aviación, para mostrar en el extranjero el progreso de México ("Una película para la feria de Sevilla", *El Universal*, 8 de junio de 1928, p. 5).

estaba un actor "experimentado", filmando cintas en la ciudad; podían entrevistarle, tomarle fotos, divulgar sus hazañas. Varios reporteros y críticos de cine fueron rápidamente a hablar con él. *Silvestre Bonnard* le preguntó sobre su ingreso al cine; Elizondo respondió:

(...) como siempre he despreciado un poco el peligro, jugaba a veces con las locomotoras y los *pullmans* (...) Yo puedo brincar de un armón a la "trompa" de una máquina que se acerque a toda velocidad. Puedo cambiar de trenes y saltar de un carro a otro, al cruzarse velozmente en vías paralelas (...) En los Estados Unidos no hacen frecuentemente estas cosas y así sucedió que un día, al jugar en un pueblo de Arizona sobre la vía del Southern Pacific, un magnate cinematográfico me hizo proposiciones para hacer una película. Fui a Nueva York, me presentaron con Halina Bruzovna, la celebrada actriz rusa, con un señor director cinematográfico y a los dos meses habíamos hecho *El noveno mandamiento*.⁷⁴

Tal vez Elizondo se hubiera convertido en una versión mexicana de los *cowboys* norteamericanos famosos, como William S. Hart o William Duncan, pero lamentablemente pagó muy pronto su desprecio por el peligro; al poco tiempo de terminar *Mitad y mitad* se informaba que había sufrido un "terrible accidente ferroviario" al impresionar otra cinta. Este accidente truncó su carrera como actor y frustró las esperanzas que los periodistas habían depositado en él.

En resumidas cuentas, las estrellas y los astros locales de la pantalla se resistían a nacer. Lo que sucedía era que la industria cinematográfica mexicana aún no alcanzaba --ni lo

⁷⁴ *Silvestre Bonnard*, "Estrella de cine, ferrocarrilero y hombre de buena voluntad", *Ilustrado*, 8 de julio de 1920, pp. 17 y 28.

alcanzaría en mucho tiempo-- un grado de desarrollo que permitiera el impulso de un *star-system* sólido. Por eso prácticamente todas las iniciativas de los periodistas cinematográficos en ese sentido estarían destinadas al fracaso.

2. Alejo d'Ausonia

El 27 de abril de 1919 surgió *El Herald de México*, un diario de alcance nacional que se sumó a *El Universal*, *Excélsior*, *El Pueblo* y *El Demócrata* en el grupo de los matutinos importantes de la época y que estuvo un tiempo al servicio de Salvador Alvarado, ex gobernador socialista de Yucatán y fuerte aspirante a la presidencia de la República en 1920. A pocos meses de su fundación, en *El Herald* se había intentado impulsar una columna de cine a cargo de la primera mujer en escribir sobre este tema en México, Elena Sánchez Valenzuela (oculta tras sus iniciales E.S.V.), quien del 15 al 22 de julio de 1919 publicó unas cuantas notas sobre artistas y películas.⁷⁵ Pero esa columna no prosperó y hubo que esperar hasta mediados de 1920 --cuando, según el diagnóstico de *Bonnard*, "muchacha gente seria y culta y erudita" pensaba "con demasiada frecuencia en el fotodrama"--⁷⁶ para que

⁷⁵ La nota que anunciaba la nueva sección decía: "*El Herald de México*, en su constante afán de complacer a sus escogidos lectores, tendrá en lo sucesivo una sección especial dedicada a todo lo que concierne a la pantalla, ya que el progreso de la cinematografía extendido en todo el mundo civilizado no podría ser ajeno a nuestro país" (*El Herald*, 15 de julio de 1919, p. 4).

⁷⁶ Véase la nota 60 de este capítulo, p. 135.

renacieran en este diario las colaboraciones sobre la pantalla. Esto ocurrió en una Página Cinematográfica diseñada en franca imitación a la que Carlos Noriega Hope dirigía desde varios meses antes en *El Universal*. Publicada regularmente desde el 17 de julio de 1920 hasta la desaparición del periódico, en septiembre de 1923, esta segunda Página Cinematográfica del periodismo nacional estuvo a cargo de Antonio J. Olea, quien firmaba sus escritos con el seudónimo de *Alejo d'Ausonia* (o *Alejo*).

Antonio J. Olea Biankin nació el 15 de enero de 1898 en México, D.F., donde también murió a mediados de los años cincuenta. La Revolución lo llevó al extranjero, y a sus veinte años se inició en el periodismo en *El Diario de la Marina* de Cuba y *El Diario* de San Antonio. A su regreso a México fue contratado por *El Herald*, dirigido entonces por Vito Alessio Robles, más como orquestador de asuntos cinematográficos que como cronista. Su experiencia en ese periódico rindió sus mejores frutos años después: en 1932 fundó *Cine Gráfico*, uno de los primeros semanarios mexicanos dedicados enteramente al arte de la pantalla y más adelante creó también el *Manual del Exhibidor* y la revista *Cinema*.⁷⁷

Una de las labores destacadas de *Alejo* fue reunir un amplio grupo de colaboradores. En sus más de tres años de existencia colaboraron en la Página Cinematográfica de *El Herald* --llamada después simplemente Cinematográficas-- J. León, Víctor Antón, René Chaigneau, Hernando Rabel, *Filmador*, *Cinesino*, *Pantalla*, *El*

⁷⁷ Véase Rangel y Portas (comps.), *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, p. 1008.

R.P. Adone Doni, *El Diablillo del Cinema* y Rafael Bermúdez Zatarain con sus seudónimos *David Wark* y *Fadrique Mendes*. Oleara vez escribía, aunque tal vez alguno de los seudónimos citados le perteneciera.

Casi todos los colaboradores de la Página Cinematográfica del *Heraldo* escribieron una crítica superficial, que se limitaba a contar el argumento de las películas y a dar algunos datos, como los nombres de los intérpretes; cuando se trataba de producciones nacionales, se las elogiaba por sistema, atendiendo menos a los obvios defectos de esas cintas artesanales que a la necesidad de apoyar incondicionalmente a la incipiente industria. Por ejemplo, cuando se estrenó *Partida ganada* (1920), J. León se lamentó de que "en lugar de escuchar palabras de aliento para la compañía mexicana editora", sólo se le hubieran hecho "injustos reproches sin tener en cuenta el esfuerzo en pro del arte nacional", y justificaba sus fallas de esta manera:

(...) que la fotografía no fue lograda como sabe hacerlo Lamadrid (...) no hay que reprochárselo, toda vez que (...) es uno de los mejores operadores con que actualmente contamos; que la elección de artistas no estuvo acertada convenimos en ello, pero debemos tener en cuenta que los sueldos de estos artistas no eran para presentar notabilidades en la escena muda.⁷⁸

Naturalmente, con este tipo de opiniones no prosperaron ni el cine ni la crítica.

Al igual que *Silvestre Bonnard*, *Alejo* pensó en los concursos como un buen medio de promoción cinematográfica, en primer lugar

⁷⁸ J. León, "Debemos ayudar a la cinematografía nacional", *El Herald*, 21 de julio de 1920, p. 7.

como una forma de atraer lectores y anunciantes al periódico, y en segundo como estímulo al cine nacional. Desde el 24 de julio de 1920 (apenas a una semana de la contratación de Olea) se anunció un "gran concurso cinematográfico", invitándose a los alquiladores a que presentaran el título de una de sus mejores películas exhibidas ese año, para que el público, a través de votos, juzgara cuál era la mejor. *El Herald* otorgaría diplomas a las películas premiadas. Se inscribieron cuatro cintas italianas, cuatro estadounidenses y una mexicana (*Viaje redondo*). Los tres primeros lugares fueron para producciones italianas protagonizadas por Francesca Bertini e Italia Almirante Manzini y el cuarto para una norteamericana cuya actriz principal era Mary Pickford; cada una de estas cintas obtuvo más de veinte mil votos. Este primer concurso cumplió, sobre todo, con el objetivo de atraer lectores y anunciantes: antes de la entrada de Olea a *El Herald* éste casi no tenía publicidad de salones de cine; el 8 de agosto, en pleno certamen, por primera vez apareció una cartelera de plana completa.

Olea pronto impulsó otra competencia, destinada a hacer ruido para promover el cine nacional. El 1 de septiembre de 1920 *El Herald* abrió, junto con Germán Camus, un concurso de argumentos, en el que podían tomar parte "todos los escritores de la República, habiendo un premio de 750 pesos y otro de 500, que se darán a un asunto social y a otro nacional, que pueda ser desarrollado en nueve partes (tres actos)".⁷⁹ En dos meses se recibieron 186 argumentos, pero el jurado (Ernesto Vollrath,

⁷⁹ Epifanio Soto, *Cine Mundial*, octubre de 1920, p. 878.

Gilberto Torres, Antonio J. Olea y Fernando Mora) declaró desierto el certamen, "por no reunir los trabajos recibidos las condiciones necesarias ni tener el valor artístico (...) que amerite el gasto que requiere la manufactura de una película en los tiempos modernos". De todas formas, uno de los argumentos concursantes, *Hacia la vida*, de Carlos Fernández Benedicto, pareció excelente al jurado, sólo que no pudo premiarlo porque contradecía una de las cláusulas del concurso: el tema debía ser "de época moderna, sin asunto de tragedia, farsa o problemas sexuales", y *Hacia la vida* era una "tragedia intensa". Aún así, la empresa Camus dio un premio de consolación de cien pesos oro a Fernández Benedicto, además de una sincera felicitación; tal vez este autor fue premiado porque era "de casa": ni más ni menos que Hipólito Zendejas, secretario de redacción y luego director de la revista semanal *El Heraldo Ilustrado*.⁸⁰ Lo más interesante de esta competencia fue que el 13 y el 27 de octubre se publicaron en el diario los textos de un folleto destinado a los concursantes donde se presentaba un ejemplo de cómo escribir un argumento y donde, a pie de página, se explicaba el significado de las siguientes anotaciones:

Sub[título]: la leyenda explicativa que antecede a la acción.

Busto: la figura ampliada que ocupa toda la pantalla.

F.C.: frase clara; la cara del artista en primer término que expresa alguna frase clara y se entiende por el movimiento de los labios.

Primer término: cuando se acerca la figura a la cámara para verla más detallada.

⁸⁰ "El resultado de nuestro concurso cinematográfico", *El Heraldo de México*, 2 de diciembre de 1920, p. 7.

Inserto: subtítulos, cartas, telegramas, tarjetas, etc. intercalados en la escena sin perder la acción.
Cierra iris: cuando desaparece la escena estrechada por un círculo que va cerrándose hasta oscurecerla por completo.
Abre iris: cuando abre la escena en círculo partiendo de un punto hasta descubrirla por completo.
Corte: suspensión inmediata de la escena en cualquier momento de la acción.
Escena relámpago: escena violenta en cualquier situación.
Disolvencia: cuando la escena se va perdiendo lentamente hasta quedar la pantalla negra.

Aunque el texto de este folleto probablemente fue tomado de *Cine Mundial* o alguna otra revista extranjera, su publicación indica que Olea tenía interés en popularizar entre los lectores capitalinos la terminología cinematográfica en castellano que, por lo demás, rara vez se utilizaba en las notas de su propio periódico.

Poco después, en abril de 1921, el cine México y *El Heraldó* convocaron al "Gran concurso de ojos" sobre las siguientes bases: se filmarían y exhibirían los ojos de las damas que así lo dispusieran, para que el público votara por los "más bellos", sin conocerse la identidad de la persona fotografiada.⁸¹ El 25 de agosto de 1921 se organizó una función para premiar a las señoritas que triunfaron en este concurso: Magda San Juan en primer lugar, Elvira Grajales en segundo y Enriqueta Caballero en tercero; les correspondieron, respectivamente, los siguientes premios: una victrola de gabinete, una victrola de mesa y un fonógrafo.

Aguijoneado por una necesidad insaciable, menos de dos semanas después Olea lanzó otro concurso. Esta vez el público

⁸¹ *El Heraldó*, 24 de abril de 1921, p. 6.

votaría por su película nacional preferida mediante cupones aparecidos en el diario o con los que le darían en las taquillas de los cines, otorgándose diploma y tres medallas (de oro, plata y bronce) a las tres películas preferidas. Quizá el público lector --o los dueños del periódico-- ya estaban hartos de estas votaciones, pues luego de aparecer durante varios días un anuncio de media plana del certamen, no se volvió a saber de él.

Lamentablemente, los concursos de *El Herald* resultaron en sendos fracasos en cuanto a la promoción del cine: el de argumentos quedó desierto, el de ojos era una necedad y el de películas no se llevó a cabo. Además, la priorización de los votos del público tendió a minimizar la autoridad de los conocedores (presentes sólo en el concurso de argumentos) y a crear así el falso concepto de que el voto masivo aseguraba la obtención de lo mejor. Al final, lo único que Olea logró con estos medios fue llamar un poco la atención, promoverse personalmente en el medio y atraer anunciantes para el periódico.

Por otra parte, Alejo pretendió hacer en su Página Cinematográfica lo que habían hecho con gran éxito los norteamericanos desde 1912: ganarse al público de los cines publicando un folletín que hubiera sido filmado como *serial*.⁸² A

⁸² En diciembre de 1913, el *Chicago Tribune* lanzó simultáneamente una película y un folletín, *Las aventuras de Kathlyn* (*The Adventures of Kathlyn*, 1913), con la pretensión de ganar lectores en los *nickelodeons*. Al éxito de la película en los cines correspondió un gran incremento en la circulación del periódico, que inmediatamente alertó a la competencia: en un breve lapso, otros diarios, incluidos los de la cadena Hearst, se encontraban produciendo películas en episodios (*serials*) para asociar a los folletines que publicaban. En esta peculiar contienda periodística, el *Chicago Tribune* lanzó en película y folletín dos historias que a fin de cuentas resultaron las más

partir de noviembre de 1920 y durante 15 episodios, los lectores de *El Herald* pudieron seguir las peripecias de los personajes de la "novela cinematográfica" *El dominador*, que terminaron de aparecer el 3 de marzo; el 14 de abril un cronista del mismo diario daba fe --sin hacer referencia al folletín--, del estreno de la película seriada norteamericana *El dominador*. Al parecer este recurso no obtuvo el éxito esperado, pues no se repitió. Lo cierto es que para un público no muy acostumbrado a la lectura eran más eficaces otros métodos de propaganda, como los concursos.

3. Cronistas de estrellas

Desde los inicios del cine, y hasta bien entrada la primera década del siglo, las películas no revelaban la identidad de los actores. El público, sin embargo, comenzó a reconocer a ciertos favoritos y a referirse a ellos con los nombres de sus personajes o por el nombre de la compañía en que trabajaban. Por ejemplo, G. M. Anderson, el primer cowboy del cine, era conocido como "Broncho Billy" y Mary Pickford como "Little Mary", mientras que exitosas de todo este grupo, *El robo del millón de dólares*, que se exhibió en más de siete mil teatros en los Estados Unidos, y *El diamante celeste* (*The Diamond from the Sky*, 1914). Terry Ramsaye asegura que el enorme aumento en la circulación del diario producida por la promoción de las películas en episodios, hizo evidente a los magnates del periodismo la importancia económica que tenía ganar como lectores a los numerosísimos espectadores de cine. Sólo a partir de este reconocimiento, concluye Ramsaye, pudo surgir en 1914 una columna cinematográfica regular en un periódico. (Véase *A Million and One Nights*, pp. 660 y ss.)

a otros se los llamaba simplemente por el nombre de la compañía ("The Biograph Girl", "The Vitagraph Girl"). Los productores buscaban mantener este anonimato, pues sabían que al cobrar celebridad, actores y actrices demandarían mayores salarios.

El productor Carl Laemmle, presidente de la compañía Biograph, rompió con esta norma en 1910, al permitir que se diera crédito de la popular "Biograph Girl", quien tenía el poético nombre de Florence Lawrence.⁸³ Laemmle tuvo, efectivamente, que pagar más a su artista, pero compensó esta pérdida alquilando más caras sus películas: sabía que el público seguidor de la Lawrence acudiría masivamente a verla, garantizando así que los cines cubrieran con creces el incremento en el salario. Con Florence Lawrence nació entonces la primera estrella, y con ella, el *star-system*.⁸⁴

Enseguida se desarrolló un elemento importante de este negocio: los *fan-magazines*. A partir del tercer lustro del siglo los seguidores de tal o cual estrella podían enterarse hasta de los últimos detalles de su vida en las páginas de revistas semanales dedicadas íntegramente a los chismes cinematográficos. Este periodismo especializado probó ser tan eficaz para propulsar

83 La mañosa manera en que Laemmle hizo esto merece recordarse: Laemmle mandó publicar en el *St. Louis Post-Despatch* una noticia anónima según la cual Florence Lawrence, conocida hasta entonces como 'the Biograph Girl' había muerto atropellada por un tranvía; la noticia fue refutada al día siguiente por un anuncio --ahora sí firmado por Laemmle-- en la prensa cinematográfica que aseguraba que todo era una mentira. Este acontecimiento fue la primera ocasión en que el nombre de un artista de cine se hizo público y es el primer ejemplo de la manufactura deliberada de la imagen de una estrella (véase Dryer, *Stars*, pp. 9-10).

84 Hasta aquí sigo a Cook, *A History of the Narrative Film*, pp. 39-40.

la figura de actores y actrices,⁸⁵ que los reporteros, entrevistadores y fotógrafos se convirtieron en adelante en figuras indispensables en los estudios.

De entre las estrellas admiradas antes de los años veinte, las que alcanzaron mayor renombre (y también mayores sueldos) fueron, en Estados Unidos, Mary Pickford y Charles Chaplin.⁸⁶ Las condiciones especiales de la distribución en México --en las que dominó la cinematografía italiana hasta 1918-- hicieron, sin embargo, que las artistas hollywoodenses no alcanzaran la popularidad de las divas europeas. La encuesta realizada por el *Ilustrado* en 1920 para determinar cuál era la actriz preferida por el público reveló, como se dijo, que la italiana Francesca Bertini era quien tenía más admiradores, siguiéndola de lejos las norteamericanas Mabel Normand y Pearl White.

No hubo un concurso orientado a determinar quién era el actor preferido del público mexicano, pero es casi seguro que si se hubiera realizado, el triunfador habría sido Chaplin, pues de Seijas en adelante, prácticamente todos los periodistas coincidían en que este cómico era uno de los pocos genios de la

85 Koszarski (*An Evenings Entertainment*, cuadro 7.1, p. 193) cita los siguientes tirajes de fan magazines en 1918: *Photoplay*, 204 434; *Motion Picture Magazine*, 248 845; *Motion Picture Classic*, 140 000; *Picture Play*, 127 721 y *Photoplay Journal*, 100 000.

86 Chaplin comenzó a trabajar para la compañía Keystone en diciembre de 1913, con un salario de 150 dólares a la semana; en 1917, firmó un contrato con la First National Pictures para hacer ocho películas (por las cuales recibiría un millón de dólares) en 18 meses. Mary Pickford ganaba por esas épocas poco menos de un millón de dólares al año. (Véase Knight, *The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies*, p. 32.)

cinematografía y, por descontado, el mejor actor de la pantalla⁸⁷ (por cierto, más de un comentador de películas utilizó en México el seudónimo *Chaplin*).⁸⁸ Entre 1919 y 1920 la popularidad del mimo creció hasta opacar a las figuras de varones predilectas por el público en los años precedentes: el cómico francés Max Linder y el fortachón italiano *Maciste*. Las causas de este éxito fueron varias. En primer lugar, en 1919 se exhibieron, además de diversos cortos, sus medimetrojes *¡Armas al hombro!*⁸⁹ y *Vida de perro*.⁹⁰ Poco más adelante aumentó irónicamente su popularidad debido al escándalo periodístico que siguió a su divorcio de Mildred Harris.⁹¹ Y desde entonces su presencia pública se hizo tan notoria en la capital, que en febrero de 1920 se puso en escena una obra de teatro de revista llamada *Chaplin candidato*,

87 Había, claro, excepciones, como el cronista *Alfa y Omega*, quien criticaba a los americanos pues "la gracia sólo existe en forma de payasada y prefieren un Charlie Chaplin grotesco a un Max Linder o a un Prince espirituales y finos" (*Alfa y Omega*, "La garra de hierro", *Excelsior*, 5 de abril de 1917, p. 4).

88 Por ejemplo, el 20 de mayo de 1920 un cronista de cine firmó como *Un pequeño Chaplin* en *El Universal*.

89 Además de ser una magnífica comedia, *¡Armas al hombro!* tenía un interés ideológico específico, pues su argumento trataba acerca de la Primera Guerra Mundial. *Hipólito Seijas* --quien era aliadófilo-- subrayó el tinte político de la obra, al decir: "con mano maestra se caricaturiza al elemento alemán, y los boches [los partidarios de Alemania] que fueron, quedan en un ridículo delicioso que ocasiona la franca hilaridad y regocijo del público" (*Hipólito Seijas*, "¡Armas al hombro!", *El Universal*, 2 de junio de 1919).

90 En 1916 se había estrenado en la capital *El vagabundo* (*The Tramp*, 1915) y en 1917 *La calle de la paz*; en este último caso, como Chaplin aún no era muy popular, los exhibidores hicieron una trampa e inventaron que participaba en ella *Maciste*; la película se proyectó así con el absurdo título de *Maciste contra Chaplin*.

91 Manuel R. Ojeda, desde Hollywood, aportó chismes de primera mano en su artículo "Charles Chaplin se divorcia", *El Universal*, 1 de abril de 1920, p. 12.

en la que se hacía naturalmente alusión a las próximas elecciones presidenciales de México.⁹²

Puede decirse entonces que Chaplin fue la primera figura del *star-system* norteamericano en cobrar carta de ciudadanía entre el público capitalino. Poco más adelante se irían haciendo más y más conocidos los nombres y las figuras de Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Mabel Normand, Theda Bara y otras muchas estrellas de Hollywood. Buena parte de la celebridad de estos hombres y mujeres ciertamente se debía, como escribió *Bonnard*, a las argucias publicitarias de "los emborriona-cuartillas adscritos a cada *studio*" que narraban, "con épica elocuencia, la vida, aventuras y disgustos conyugales de las estrellas";⁹³ y entre esos periodistas no podían faltar mexicanos, que publicaban en las pocas publicaciones de variedades y entretenimiento de la capital.

Una de éstas era *Revista de Revistas*, que había comenzado a aparecer en enero de 1910 bajo la dirección de Luis Manuel Rojas, con el propósito de convertirse en una publicación que basaba su atractivo en una pretendida objetividad informativa,⁹⁴ en la

92 La sátira política *Chaplin candidato*, de Guz Aguila, se estrenó el 7 de febrero de 1920 en el Teatro Fábregas; la obra se pitorreaba de los candidatos Obregón, Bonillas y González. El personaje de Chaplin fue interpretado por el Chato Rugama; además actuaron María Conesa, Mimí Derba y otros.

93 Véase la nota 39 de este capítulo, p. 127.

94 *Revista de Revistas* nació pretendiendo ser un magazine informativo y de entretenimiento; en el programa que se expresaba en su primer número se leía: "*Revista de Revistas* no hará campañas políticas ni religiosas, y reproducirá en sus columnas notas selectas de la prensa mundial. *Primero*: no entraremos nunca en cuestiones religiosas (...) *Segundo*: tampoco haremos campañas políticas y nuestro papel se reducirá, en este orden, a reproducir o publicar artículos de los distintos criterios

diversidad de secciones y en el uso del reportaje fotográfico. En 1913 Rafael Alducín la había comprado a su fundador y encargado la dirección editorial a José Gómez Ugarte, quien amplió sus horizontes creando corresponsalías en distintas ciudades de Europa y Estados Unidos, y rodeándose de buenos colaboradores como los cronistas José de Jesús y Roberto Núñez y Domínguez, Manuel Horta, Rafael López y el dibujante Ernesto Chango García Cabral; otro logro suyo fue sortear con éxito los años de la Revolución: *Revista de Revistas* fue quizá la única publicación periódica capitalina que siguió editándose en esos tiempos y de hecho tuvo una vida muy larga, llegando hasta nuestros días.

Entre 1910 y 1916 se publicaron en ella una buena cantidad de notas sobre cine tomadas de revistas extranjeras,⁹⁵ y a partir de 1917 los cronistas Roberto El Diablo y José D. Frías entrevistaron de vez en cuando artistas locales o escribieron sobre las películas mexicanas, pero *Revista de Revistas* no tuvo una sección dedicada al cine hasta octubre de 1920, cuando comenzaron a aparecer semana a semana las colaboraciones de José María Sánchez García.

Nacido en Tetecala, Morelos, en 1890, Sánchez García había dirigido en 1917 la revista de espectáculos *Mefistófeles*,⁹⁶ donde se publicaron textos suyos y de los cronistas Salustiano y Armando de María y Campos acerca de algunos de los primeros

reinantes en cada época, para que el público se forme la idea más completa posible de tales situaciones."

⁹⁵ Véase Almoína, *Notas para la historia del cine en México*, tomo 1, pp. 51-94.

⁹⁶ No he podido localizar ejemplares de esta revista, de la que aparecieron por lo menos diez números, todos en 1917.

largometrajes nacionales. Poco después salió del país para instalarse en Hollywood, donde el actor español Antonio Moreno lo tomó como secretario particular y le franqueó las puertas de los estudios. Sánchez García comenzó entonces a escribir artículos cinematográficos para diversas publicaciones, principalmente *Revista de Revistas* (octubre de 1920-abril de 1924), *Zig-Zag* (mayo-julio de 1922) y *Cine Mundial* (enero de 1923-marzo de 1927); durante un tiempo utilizó el seudónimo de *Claridonoso*.⁹⁷

A diferencia de Carlos Noriega Hope, cuyo acercamiento a Hollywood fue en buena medida intelectual (por ejemplo, describió los estudios, reflexionó sobre el fenómeno de los extras, se percató de la importancia de los directores, etc.), Sánchez García basó sus artículos casi exclusivamente en entrevistas frívolas con actores, actrices y directores;⁹⁸ como estas entrevistas eran acompañadas por fotografías tomadas para la ocasión, hay tomas suyas con grandes estrellas de la época como Charles Chaplin, Rodolfo Valentino, Gloria Swanson o Pola Negri, y con los famosos directores Cecil B. deMille, Erich von Stroheim, D. W. Griffith y otros.

Los textos de Sánchez García se valían de los "ganchos" retóricos típicos de los periodistas que alimentaban el mito de las estrellas; por ejemplo, se creaba en ellas una impresión de intimidad entre el reportero y los entrevistados, se anunciaban

⁹⁷ Sus colegas, haciendo referencia a su corta estatura, le endilgaron el mote de *Sanchitos* (véase *Roberto El Diablo*, "El gran Sanchitos", *Revista de Revistas*, 12 de febrero de 1922, pp. 26-29).

⁹⁸ Me refiero a los años veinte; en los treinta y los cuarenta Sánchez García retomó el periodismo cinematográfico, publicando varias columnas, que incluían la crítica de películas.

revelaciones sensacionales que luego no se hacían (o no eran tan sensacionales) y se aderezaba todo con chisme tras chisme.

Al poco tiempo de frecuentar los estudios, Sánchez García resultó una figura conocida y hasta cierto punto influyente,⁹⁹ pero sus crónicas no muestran que haya utilizado esa influencia en provecho de la fama de sus compatriotas que buscaban suerte allá. Excepto una colaboración que dedicó en *Zig-Zag* al duranguense Ramón Samaniegos (más adelante célebre como Ramón Novarro) el 11 de mayo de 1922, ninguna de las 475 entrevistas a personajes de Hollywood que dijo haber hecho¹⁰⁰ fue con artistas mexicanos.

Sánchez García regresó en los años treinta a México. Aquí retomó el periodismo cinematográfico e impulsó el *star-system* local. Fue, además, uno de los primeros historiadores de la pantalla silente; en 1944 y 1945 aparecieron en *Novedades* sus *Apuntes para la historia de nuestro cine* y de 1950 a 1953 *Cinema Reporter* le publicó en entregas una *Historia del cine mexicano*. Este entusiasta del cine murió en la ciudad de México, el 2 de mayo de 1959.

La crónica de estrellas se practicaba hasta la saciedad en los *fan-magazines* de Estados Unidos, pero era relativamente escasa en México. A mediados de los años veinte sólo cultivaban

99 En una entrevista, Rodolfo Valentino dijo de él: "questo piccolo signore, muy conocido en los Studios de allá, con mucha frecuencia nos muestra las magníficas ediciones de la *Revista* [de *Revistas*], que dedica sus mejores páginas a los artistas de cinematógrafo" (José D. Frías, "En París, habla de *Revista de Revistas* a nuestro redactor, Rodolfo Valentino", *Revista de Revistas*, 23 de septiembre de 1923, p. 24).

100 Véase José María Sánchez García, "Novedades en el cine", *Novedades*, 2 de noviembre de 1944, p. A-8.

este género frívolo Sánchez García en las publicaciones citadas, Alfonso Busson en *El Universal Gráfico*, *El barón de Pioresná* (Gustavo Federico Aguilar) en *Zig-Zag* y Luis G. Pinal y --el mejor de todos-- *Julián del Roble* en el *Ilustrado*.

Julián del Roble era el seudónimo de Armando Vargas de la Maza, un periodista oaxaqueño que había trabajado en varios diarios capitalinos en tiempos de la Revolución, y que al término de ésta había tenido que exiliarse en los Estados Unidos. Sus crónicas de cine comenzaron a aparecer en la Página Cinematográfica de Noriega Hope en junio de 1919 y en el *Ilustrado* en 1920, y su publicación sólo se interrumpió en 1926, cuando Vargas de la Maza regresó al país. Además de ser crónicas confeccionadas con mayor oficio literario que las de Sánchez García y otros corresponsales, se aprovechaban en ellas asuntos de interés en México, como la filmación de una película de Douglas Fairbanks con extras yaquis y las peripecias pasadas en Hollywood por los mexicanos Ramón Novarro y Elvira Ortiz.¹⁰¹

En los años veinte publicó *Julián del Roble* su libro *La vida de Cinelandia* (apareció en capítulos en una revista norteamericana) y filmó, con Luis Alvear Vélez, un documental sobre Hollywood titulado *El cine por dentro*.¹⁰² A su regreso a México se dedicó a la política, al periodismo y al cine; en la primera alcanzó una diputación, en el segundo llegó a ser director del diario *El Herald* y en el tercero fue argumentista y

¹⁰¹ Véanse sus artículos en el *Ilustrado* del 30 de diciembre de 1920, el 3 de agosto de 1922 y el 23 de agosto de 1923, respectivamente.

¹⁰² Véase Margot Valdés Peza, *El Universal*, Magazine para Todos, p. 7.

codirector de *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935) y director de *El indio* (1938), basada en una novela de Gregorio López y Fuentes. A sus 44 años, Armando Vargas de la Maza murió en la ciudad de México el 10 de octubre de 1941.

Los cronistas de estrellas que enfocaban su atención en los aspectos circunstanciales del séptimo arte y quienes, como *Julián del Roble*, solían dar más importancia a las cualidades literarias del texto que a la información en él contenida, retomaron, pues, en estos años, los usos tradicionales de la crónica de espectáculos. La importante figura de *Silvestre Bonnard* se irguió con fuerza en el medio, inaugurando la crítica cinematográfica subjetiva e intentando impulsar --en esto al lado de otros-- un modesto *star-system* local. Pero al mismo tiempo surgieron otros periodistas que abrazaron la crítica cinematográfica con pretensiones de objetividad y continuaron la tradición iniciada por *Hipólito Seijas*, *Perodi* y *Zeta*; hacia 1921 esos periodistas ya se habían establecido definitivamente en la prensa capitalina y protagonizaron los episodios que se narran a continuación.

IV. NUEVOS CRITICOS

1921-1922

Los primeros tiempos del gobierno de Alvaro Obregón estuvieron marcados por el doble intento de la pacificación interna y el reconocimiento diplomático exterior. Ambos propósitos estaban relacionados, pues sólo un país en paz y unido podía dar garantías sobre la vida y las actividades de los extranjeros residentes en México, el primer punto a negociar en los tratos con otros países. Una de las estrategias de unión que se impulsaron fue la educación popular. Diversas dependencias públicas echaron a andar programas destinados a mitigar por ese medio las enormes brechas sociales existentes, y algunas incluyeron entre sus recursos la exhibición de cintas instructivas extranjeras y la manufactura de documentales.

Las actividades más importantes en este sentido se llevaron a cabo en varios departamentos de la recién inaugurada Secretaría de Educación Pública, que programaron proyecciones de películas en escuelas, campañas de alfabetización y festivales culturales. La dependencia a cargo de José Vasconcelos produjo también --como la de Agricultura y Fomento-- una buena cantidad de documentales, pero en ninguna oficina de gobierno se consideró útil filmar cintas de ficción.

Tocó por eso a los productores privados desarrollar la cinematografía de argumento que se caracterizó, de acuerdo con los aires de la época (recuérdense la música, la pintura mural,

el rescate de las artes populares...), por un profundo nacionalismo. Curiosamente, uno de los más empeñados impulsores de cintas de tema nacional fue el productor español Germán Camus, quien financió siete películas que retrataban la vida de las clases altas urbanas o de rancheros y muchachas del campo, y estaban basadas en obras de los autores mexicanos Federico Gamboa, Amado Nervo, Manuel José Othón, Pedro Castera y Alfonso Teja Zabre; las producciones de Camus (algunas de las cuales se filmaron a partir de 1920 en los estudios del mismo empresario) fueron *Santa* (1918), *La banda del automóvil*, *En la hacienda* (1920), *Hasta después de la muerte* (1920), *Carmen* (1921), *Amnesia* (1921) y *Alas abiertas* (1921). Otros cineastas comprometidos con el nacionalismo cinematográfico fueron Ausencio E. Martínez y Miguel Contreras Torres; junto con Alfredo B. Cuéllar (en 1920 director y actor de la cinta *El escándalo* y en 1921 fundador de la Asociación Nacional de Charros), Contreras Torres ayudó a promover al charro como nuevo símbolo de mexicanidad, y llenó sus películas *El Zarco* (1920) y *El caporal* (1921) de corridas de toros, jaripeos y coleaderos.¹ Pronto sin embargo sumó a estas imágenes criollas y mestizas las de los indígenas. Tal vez influido por Guillermo *El Indio Calles* --coargumentista y actor de la cinta-- o por los aires de la época (*El Universal* celebraba entonces, por ejemplo, el concurso de la india bonita), Contreras Torres introdujo en *De raza azteca* al primer personaje del cine mexicano que presentaba noblemente a un indígena contemporáneo

¹ Véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 210 y ss., y "El nacionalismo en el cine: 1920-1930", pp. 217 y ss.

--aunque ya otras películas habían tenido personajes indígenas en la Conquista (Cuauhtémoc) o la Colonia (Tepeyac, 1917). Un cronista afirmó de inmediato que el charro y el indio eran "la síntesis del alma nacional" y por eso *De raza azteca* haría vibrar las "fibras más íntimas" de los espectadores cuando vieran surgir "en el blanco lienzo de los oscuros salones" esas dos figuras "representativas de nuestro pueblo".² Cuando Manuel R. Ojeda regresó a México a fines de 1921 proveniente de Hollywood trajo consigo los rollos y los *stills* de un western que escribió, interpretó y dirigió él mismo; el héroe era un mexicano y el villano un norteamericano.³ Siguiendo su ejemplo, Contreras Torres produjo el largometraje "de revancha" *El hombre sin patria* (1922), que trataba sobre las penas sufridas por un inmigrante mexicano en los Estados Unidos.

Estas cintas "de revancha" comenzaron a filmarse a causa del descubrimiento por periodistas, cónsules y viajeros de que muchas producciones norteamericanas tipificaban personajes mexicanos como ladrones, vagabundos, revoltosos, borrachos y mujeriegos.⁴ Aunque prácticamente desde los inicios del cine hubo películas que incluían personajes presentados de ese modo,⁵ esas cintas se

² *Excelsior*, 4 de febrero de 1922, 4a. sección, p. 3.

³ Véase M. de Lourdines, "Manuel R. Ojeda regresa al terruño", *Ilustrado*, 24 de noviembre de 1921, p. 46.

⁴ Para este tema véase De los Reyes, *Con Villa en México* y "Las películas estadounidenses denigrantes"; García Riera, *México visto por el cine extranjero* y De Orellana, *La mirada circular*.

⁵ La primera cinta que incluye mexicanos inició el estereotipo: *Pedro Esquirel and Dionezio Gonzales Mexican Duel*, una pelea a cuchillo, fue filmada por Edison en 1894 (véase García Riera, *op. cit.*, pp. 15-16). El argumento usual posterior de las cintas solía ser éste: "Una joven bella es amada por un héroe americano y codiciada por un rufián mexicano. Éste recurre a la fuerza y la traición para apoderarse de la joven (...). El

multiplicaron a raíz de los conflictos fronterizos derivados de la Revolución. Algunas veces eran explícitamente propaganda antimexicana, como las producidas por el magnate periodístico William Randolph Hearst, resentido porque las tropas villistas habían afectado sus intereses en México;⁶ otras, simples estereotipos: si los mexicanos eran noticia en los periódicos como bandidos y revolucionarios, ¿por qué no habrían de serlo también en las películas, de la misma manera que otros "malos" como los rusos (anarquistas), los judíos (usureros) y los chinos (opiómanos)?⁷ Sea como fuere, esas películas norteamericanas hirieron el susceptible orgullo colectivo y levantaron una considerable ola de protestas.

En una época en que el nacionalismo estaba en la orden del día, tenía que librarse una batalla contra las películas denigrantes. Esa batalla fue consumada al fin en la arena política: en abril de 1922 el presidente Obregón prohibió que se exhibieran en México todas las cintas de las compañías Paramount, Aywon y Metro, hasta que no se retiraran de la circulación en todo el mundo las producciones de esas marcas que denigraran al país; esta acción orilló a los productores hollywoodenses a

héroe tiene en su ayuda la 'inteligencia superior' de su raza, y logra dar con la guarida de malhechor, quien (...) cuenta con un grupo más o menos numeroso de pringosos y oscuros camaradas. ¡Ah, pero esto no arredra al héroe anglo-sajón! Él solo domina (...) a todos los bandoleros que custodian a la cautiva. Salva a ésta y da muerte al monstruo de perfidia que la tenía secuestrada" ("La significación moral de la censura cinematográfica", *El Demócrata*, 8 de octubre de 1919, p. 3).

⁶ Véase Lundberg, *Imperial Hearst. A Social Biography*, pp. 301-302.

⁷ Kevin Brownlow estudia los estereotipos del cine norteamericano mudo en su obra *Behind the Mask of Innocence*, pp. 300-423.

firmar un acuerdo según el cual nunca volverían a filmarse ese tipo de cintas (algo que, por supuesto, no se cumplió).⁸ Sin embargo, la lucha del gobierno fue secundada en la prensa y en el medio del cine, y tanto los columnistas cinematográficos como los entusiastas filmadores pusieron su grano de arena para contrarrestar la propaganda denigrante.

Entre 1921 y 1922 se produjeron en México unas treinta cintas de ficción,⁹ más un gran número de documentales, desde los de tema indígena en Teotihuacán o Chalma, hasta los que retrataban a la clase media urbana asistiendo a corridas de toros, oficinas públicas o a los actos con que se celebraron las fiestas del centenario de la consumación de la Independencia en septiembre de 1921. La producción cinematográfica de estos dos años sería la más alta en todo el periodo del cine mudo.

Al mismo tiempo, el sistema hollywoodense mostró su enorme poder, superando por mucho en la esfera de la exhibición la modesta competencia de las cintas alemanas, italianas y mexicanas. Además, a diferencia del bienio anterior, caracterizado por la predominancia de películas comerciales, en 1921 y 1922 se proyectaron en la capital varias cintas americanas de gran calidad; entre ellas destacaron *Capullos rotos* (*Broken Blossoms*, 1919) y *Allá en el este* (*Way Down East*, 1920), de Griffith, *El chico* (*The Kid*, 1920), de Chaplin y *Esposas imprudentes* (*Foolish Wives*, 1920), de Von Stroheim. Otras, sin

⁸ Véase De los Reyes, "Las películas estadounidenses denigrantes", pp. 63-64.

⁹ Véase De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, pp. 81-149.

ser producciones de primera línea, tenían sin embargo el atractivo de las estrellas, como *El hombre del milagro*, con Lon Chaney, *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1920), con Douglas Fairbanks y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1920) y *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1922), que lanzaron a Rodolfo Valentino; o bien ponían en escena el "gran drama" preferido en adelante por los espectadores, como las cintas de los hermanos William y Cecil B. deMille. También la cinematografía alemana mostró excelentes cualidades; entre las películas estrenadas destacaron *Madame Du Barry* (*Madame Dubarry*, 1919) y *Ana Bolena* (*Anna Boleyn*, 1920), de Lubitsch, y *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Wiene; esta última fue mal recibida por el público, pero algunos críticos reconocieron en ella uno de los caminos por donde el cine, considerado como un arte y no como un negocio, podría desarrollarse.

Los espacios periodísticos abiertos desde 1919 acogieron a nuevos entusiastas del cine. Marco Aurelio Galindo, Rafael Bermúdez Zatarain y la primera mujer en firmar una columna de comentarios de películas, Elena Sánchez Valenzuela, se sumaron a Carlos Noriega Hope, Antonio J. Olea, José María Sánchez García y otros pocos en el grupo de profesionales del periodismo cinematográfico. Todos ellos afinaron en este lapso sus herramientas y definieron con mayor precisión los límites tanto de su objeto de estudio como de su oficio mismo. En 1921-1922 --dos años cruciales para la producción local-- tuvo importancia que el acompañamiento crítico inaugurado por Hipólito Seijas

encontrara una aplicación directa en la promoción de cintas nacionalistas. Además de que casi todos ofrecieron a éstas su apoyo incondicional a través de la prensa (pues su deber era, "como labor de nacionalismo, impulsar, corregir y comentar nuestros progresos, nuestros artistas, operadores, directores, etc."),¹⁰ en el ascenso del nacionalismo fílmico varios periodistas ofrecieron su concurso en la producción de películas. El más activo fue Carlos Noriega Hope, quien hizo el argumento de *Viaje redondo*, dirigió algunas escenas de *El Zarco* y emprendió una filmación propia, *La gran noticia*, en la que también participaron, como actores, los comentaristas de películas Hipólito Seijas, Marco Aurelio Galindo y Cube Bonifant; otro crítico, Rafael Bermúdez Zatarain, adaptó el argumento de *El Zarco* y codirigió *El caporal*.

Por otro lado, los periodistas siguieron haciendo uso de la consabida forma de promoción cinematográfica: el *Ilustrado* lanzó en septiembre de 1921 un concurso para designar la mejor película mexicana estrenada en ese año y así dar "estímulo y aliento" a la producción nacional; la película ganadora, que se hizo acreedora a una medalla de oro diseñada por Carlos Mérida, fue *En la hacienda* (también, como estímulo a la crítica cinematográfica, se premió el mejor de los 350 votos razonados recibidos, pero la intención fracasó, pues el triunfador Rafael Fuentes no volvió a aparecer en la prensa).

¹⁰ "Cinematografía nacional", *El Herald*, 24 de febrero de 1921, p. 6.

1. La cine-melodía

Uno de los descubrimientos que *Silvestre Bonnard* hizo durante su estancia en Hollywood fue el de la cine-melodía, es decir, el espectáculo de una película a la que se dotaba de una partitura especial para interpretarse en vivo durante la proyección. Esta partitura incluía tanto trozos de composiciones clásicas o modernas que se ajustaran a la acción, como piezas especialmente escritas para la película. Según *Bonnard*, debía acreditarse al violinista *Victor Schertzinger* haber escrito la música para la primera cine-melodía (*Civilización*, de *Thomas H. Ince*), lo que permitió que el cine se convirtiera en

(...) un arte exquisito, al sustituir las palabras con notas que saben subrayar cada ademán, cada pensamiento y cada acción que se desarrolla en la pantalla. (...) es imposible describir la emoción que se experimenta cuando se asiste a una exhibición cinematográfica en la cual la música va siguiendo, dócilmente, la historia que pasa por el lienzo, comentando las lágrimas y las sonrisas, midiendo los pasos y los gestos de los actores; entonces el cinematógrafo entra, francamente, dentro de los más refinados valores artísticos con que cuenta por ahora la humanidad.¹¹

Julián del Roble comentaba poco después, también desde Hollywood, que la cine-melodía era "una voz magnífica que explica al espectador los sucesos de la pantalla", pero añadía que

(...) lo más trascendental de todo esto es que el cinematógrafo se ha tornado (...) en el más poderoso propagandista de la buena música. Casi ningún individuo resiste dos horas de fugas de Bach en una sala de concierto

¹¹ *Noriega Hope*, *El mundo de las sombras*, p. 29.

a no ser que se trate de un *dilettanti*. La inmensa mayoría del gran público huye sinceramente de los clásicos musicales. Pero he aquí la cine-melodía. Ella ha logrado que los más profundos compositores entren en las masas, y lo que es más trascendental, que las masas los amen y busquen frecuentemente su grata compañía.¹²

Aunque en realidad el arte de la pantalla casi nunca había sido "mudo" pues en los salones solía haber pianistas o pequeños grupos orquestales que acompañaban las proyecciones, y, por ejemplo, Saint-Saëns había escrito la música para la producción francesa *El asesinato del duque de Guisa* en 1908,¹³ las películas que demostraron las enormes posibilidades estéticas de unir música adecuada a cada grupo de escenas fueron los primeros largometrajes, particularmente *Cabiria*, en Italia,¹⁴ y *El nacimiento de una nación*, en Estados Unidos.¹⁵ A partir de entonces proliferaron los expertos encargados de planear el acompañamiento musical de una película, que en general se

¹² Julián del Roble, "Un arte exquisito: la cine-melodía", *Ilustrado*, 15 de abril de 1920, p. 12.

¹³ Antes de la llegada de los largometrajes a México, a veces se importaban cintas con "música especial", como la francesa *El retorno de Ulysses* en 1908 (véase Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, p. 66).

¹⁴ Aprovechando la afición por el *bel canto*, en Italia se filmaron desde 1908 películas como *Lucia de Lammermoor*, *Manon Lescaut* y *El trovador* que daban a los músicos de los cines motivos hechos. Y desde 1910 se escribieron partituras originales para cintas como *Lo schiavo di Cartago*, de Frusta. (Véase Leprohon, *El cine italiano*, pp. 55-56.)

¹⁵ Véase Jacobs, *The Rise of the American Film*, p. 224-225 y MacGowan, *Behind the Screen*, pp. 147-149. Casi ninguna de las piezas musicales para la película de Griffith era original; por ejemplo, las escenas en que se veía a los miembros del Ku-Klux-Klan a galope iban acompañadas por "La cabalgata de las Valkirias", de Wagner.

imprimía y encuadernaba (como los libretos de ópera) y era rentado a los teatros junto con la cinta.¹⁶

Lo más probable es que a México sólo excepcionalmente llegaran esos libretos antes de 1921,¹⁷ pues hay diversos testimonios de que los encargados de la música en los cines, es decir pianistas (muchas veces mujeres), marimbas, jazz-bands o pequeñas orquestas como la "típica" de Miguel Lerdo de Tejada, improvisaban de acuerdo con su muy particular sentimiento de lo que debería ser el acompañamiento sonoro de la cinta, o interpretaban, simple y sencillamente, las piezas de su repertorio. Por ejemplo, en 1917 Hipólito Seijas publicó en *El Universal* la entrevista que hizo a un pianista de cine, y éste le confesó que

Como pobre no puedo comprar las últimas novedades y me concreto a pasar al piano lo único que sé (...) doce two-steps, ocho valeses, unas cuantas mazurcas, unos arreglos de ópera, algo de opereta y se acabó. Nosotros no nos damos cuenta de la película.¹⁸

¹⁶ Sobre este tema véase De los Reyes, "La música en el cine mudo" y *Bajo el cielo de México*, pp. 268-270.

¹⁷ Parece que el libreto de *Cabiria* llegó con la película, en 1915, pues en el anuncio de la cinta se decía: "Música especialmente compuesta por el compositor Romualdo de Parma. Acompañamiento de orquesta por escogidos profesores del Conservatorio Nacional de Música" (véase Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 144). Sin embargo, el compositor de la *Sinfonía del fuego* para esta película era Ildebrando Pizzetti (véase Leprohon, *op. cit.*, p. 56).

¹⁸ Hipólito Seijas, *El Universal*, 5 de mayo de 1917. Por otra parte Seijas opinaba: "Yo no sé qué influencia tiene la música en el cine. Cuando la orquesta, el quinteto o el piano callan, el público se impacienta y no puede comprender que exista cinta cinematográfica sin el acompañamiento de melodía (...) No cabe duda, la música es el complemento obligado de la película" ("Influencia de la música", *El Universal*, 17 de marzo de 1917, p. 6).

Naturalmente, al no "darse cuenta" de la película los músicos muchas veces equivocaban el tono de sus intervenciones, aplicando seguidillas a las escenas melodramáticas, valeses a las persecuciones y, como sucedió en una película de Chaplin, el "Ave María" de Schubert a las secuencias cómicas.¹⁹ El colmo de esta inadecuación ambiental ocurrió en diciembre de 1921 durante la proyección de *El gabinete del doctor Caligari*, cuando contrapunteando las escenografías expresionistas la orquesta "se reventó" varios danzones --para irritación de Noriega Hope.²⁰ Pero el asunto era cosa de todos los días; *Bonnard* escribió, por ejemplo, que en la proyección de una "empalagosa y lacrimeante" cinta francesa la música había pifiado de la siguiente manera:

En tanto que la heroína agonizaba a la hora del crepúsculo frente al enamorado que, lleno de amargura, invocaba a todos los dioses para detener a la muerte, la orquesta se arrancó con "Los pavitos", logrando que el público coreara el fox-trot, sin pensar en la gravedad del momento. ¿Es posible que la emoción artística logre apoderarse de los espectadores? ¡Claro que no! Por eso el cinematógrafo, tal como se practica entre nosotros, es solamente un arte inferior.²¹

Dada la importancia que le concedían al acompañamiento musical como complemento de la película, algunos periodistas se empeñaron

¹⁹ *Perodi* criticaba en general al "eterno pianista con repertorio eterno y con tanta falta de sentido común, que cuando pasa por la pantalla un hecho heroico toca danzones, y cuando se desarrolla una escena alegre de gran bullicio, nos toca 'Un poco de amor'..." (*Perodi*, "Las calamidades del cinematógrafo", *El Demócrata*, 8 de mayo de 1917, 2a. sección, p. 3).

²⁰ Véase *Silvestre Bonnard*, "La locura en el cinematógrafo. *El gabinete del Doctor Caligari*", *El Universal*, 11 de diciembre de 1921, 2a. sección, p. 6.

²¹ *Silvestre Bonnard*, "El cinema-melodía en México", *El Universal*, 23 de enero de 1921, p. 19.

en criticar esta situación; por una parte atacaban a los empresarios, como el cronista *Cinesino*, quien escribió:

(...) las películas (...) en sí mismas llevan la plenitud de un arte verdadero, [pero] la música, a manera de pecado original, sigue manchando al cine con las inarmonías salvajes de una batería o con las discordantes notas de un quinteto medianejo o de una pésima murga (...)

De tal modo se emplea la música en el cine (...) aquí en México, que es imposible disfrutar de ninguno de los dos (...)

Esta razón debería inducir a los productores y alquiladores a que exigiesen de los empresarios de salones que acompañaran las películas con música adecuada, o que mejor no las acompañaran, pues en realidad una buena película más pierde que gana con los acompañamientos musicales.²²

Y por otra parte, los periodistas proponían, en la medida de sus posibilidades, ciertas alternativas, como la proyección de películas con música especial; así, el concurso "La reina del cine" del *Ilustrado* culminó, en julio de 1920, con una función de gala en honor a las actrices triunfadoras (Francesca Bertini y Mabel Normand) en la que las películas fueron acompañadas por piezas musicales seleccionadas por los organizadores, capitaneados por *Silvestre Bonnard*; por ejemplo, para una de las cintas proyectadas de la Bertini se tocaron danzas españolas, fragmentos de *Carmen* de Bizet, una selección de las "Goyescas" de Granados, un vals y un *one-step*, y en la película nacional *Viaje redondo* "Estrellita" de Ponce y otras piezas de músicos mexicanos.²³

²² *Cinesino*, *El Herald*, 23 de noviembre de 1920, p. 8.

²³ Véase *El Universal*, 7 de julio de 1920, p. 5. Seguramente por realismo económico nadie propuso que las producciones nacionales --siempre escasas de presupuesto-- incorporaran un

En éstas se hallaba la esfera de la exhibición cinematográfica capitalina cuando a principios de 1921 el empresario Jacobo Granat anunció la proyección en el Salón Rojo de una de las primeras películas con adaptación musical propia: *La barrioteria* (*The Hoodlum*, 1919), con Mary Pickford. Bonnard comentó que la cinta ofrecía "momentos musicales perfectamente encajados" con piezas conocidas por el público como "Sobre las olas" y "¡Oh, Jimmy!", pero no se hacía muchas ilusiones y se lamentaba anticipadamente de que este acontecimiento no fuera a hacer escuela "dada la apatía gloriosa de nuestros exhibidores".²⁴

Efectivamente, no hubo nuevas referencias a la cine-melodía después de la exhibición de *La barrioteria* hasta que, a fines de 1921, se inauguró un espacio adecuado para su cultivo: el lujoso cine Olimpia, dotado de un órgano monumental que interpretaba un especialista norteamericano en el acompañamiento sonoro de las

músico a su *staff*. De hecho, ninguna cinta silente producida en México contó con una cine-melodía.

²⁴ Silvestre Bonnard, "El cinema-melodía en México", *op. cit.* En la misma nota se quejaba Bonnard de que hasta 1921 hubiera sido posible conocer en México la cine-melodía, "porque el sistema de exhibir películas con música se sigue en los Estados Unidos y en Europa desde hace más de un lustro". Sin embargo, al parecer por lo menos otra cinta "musicada" norteamericana se había exhibido en México, pues Juan de Ega (José D. Frías) escribió en 1919: "Los directores americanos han descubierto (...) que el valor estético de una *film* puede aumentarse si se logra unir ciertas escenas con una melodía inspirada en ellas mismas. En México (...) no conocíamos ninguna *film* que alcanzara este género de perfección. La primera producción que veremos y oiremos es la creación de Mae Marsh *Polly, la nena del circo*" (Juan de Ega, Algo de Cine, *El Universal*, 26 de abril de 1919, p. 5). Bonnard reseñó con entusiasmo *Polly, la nena del circo* (*El Universal*, 7 de mayo de 1919, p. 7), sin mencionar la música.

cintas (y del que, en 1926, se ocupaba Carlos Chávez). El entusiasmo de *Bonnard* renació:

En ese gran salón, la película se eleva y adquiere los perfiles de la tragedia, cuando el órgano ruge como si deseara expresar el huracán de las pasiones humanas. La comedia, en cambio, se torna espiritual, porque las notas de la música excéntrica tejen un canevas invisible con las excentricidades de los bufos del cine. Y de todo esto, en fin, hay un caudal de nuevas emociones, tan raras en nosotros que acabamos por preguntarnos si acaso no somos espectadores de una nueva manifestación artística.²⁵

Aunque en adelante algunos salones caros como el Olimpia o el Teatro Granat ofrecieron eventualmente a su público espectáculos en los que las imágenes eran complementadas por buenas interpretaciones de las partituras destinadas a las películas, en los cines de barrio siguieron imperando la arbitrariedad estética y el desastre musical; por consiguiente, los periodistas cinematográficos tuvieron ocasión de seguir criticando --en vano-- las proyecciones en las que, como explicaba *Bonnard* en su última nota citada, la emoción estética "se diluye ante el esfuerzo de la murga en matar el *film*, atrayendo nuestra atención con vulgares melodías radicalmente opuestas a la calidad de las impresiones visuales".

²⁵ Silvestre *Bonnard*, "La cine-melodía en México", *El Universal*, 18 de diciembre de 1921, 2a. sección, p. 7.

2. Marco Aurelio Galindo

En septiembre de 1921 *Silvestre Bonnard* se preguntaba, con cierta desesperación, por las causas del fracaso de actores y actrices de cine locales, y respondía: "fracasan, en primer lugar, por su ignorancia absoluta de la técnica cinematográfica, y en seguida, porque salvo muy contadas excepciones (...) no existen directores en México".²⁶ Durante su estancia en Hollywood Noriega Hope había podido constatar de primera mano la importancia crucial de los directores en una película. Pero cronistas, anunciantes y público en general coincidían en México en desestimar el trabajo de los hombres del megáfono. Por ejemplo Griffith, quien era por lo menos tan famoso en Estados Unidos como las estrellas de sus películas (Florence Lawrence, Mary Pickford y Lillian Gish, entre otras), era en México prácticamente desconocido; cuando en 1918 se estrenó *Intolerancia* su nombre no apareció una sola vez en la publicidad de la cinta, y sólo fue mencionado en la nota de un cronista que citaba una revista estadounidense. Todavía a fines de 1920, al estrenarse *Maridos ciegos*, una de las películas que darían fama al director Erich von Stroheim, se destacaba exclusivamente en el anuncio periodístico el nombre de la actriz principal, Francellia Billington.²⁷

Y es que, desde que el *star-system* comenzó a desarrollarse en México en 1913, la mayoría del público sólo apreciaba en las películas el trabajo de los actores, y aún más, de los primeros

²⁶ *Silvestre Bonnard*, "Los directores cinematográficos mexicanos...", *El Universal*, 18 de septiembre de 1921, 2a., p. 5.

²⁷ Véase *El Universal*, 26 de septiembre de 1920, p. 5.

actores; el ciclo se cerraba en muchas películas que sólo mostraban en los créditos los nombres de las estrellas, y en los comentarios de los cronistas y publicistas cinematográficos, quienes subrayaban la importancia de la actuación, relegando otras características de los *films*, como el argumento, la fotografía y la dirección (que a menudo, bajo el nombre de "dirección escénica", se confundía con la escenografía).²⁸

Esta opinión general fue cuestionada por algunos periodistas, para quienes la autoría de una película había de atribuirse al argumentista. Por ejemplo, uno afirmó:

El éxito de las películas cinematográficas depende exclusivamente del argumento. Esta rotunda afirmación puede ser demostrada (...) recordando sólo que aún tratándose de estrellas de la pantalla de las más queridas por el público, únicamente han perdurado en la conciencia del aficionado al cine aquellas obras que unen la actuación de los actores, la intensidad del asunto, su belleza y sus ideas.²⁹

La polémica no se desbordó casi nunca hacia otros aspectos de las películas.³⁰ Por eso *Hipólito Seijas* podía afirmar en 1919 que

28 Un periodista que atendía casi exclusivamente a la actuación era el que, en 1917, firmaba como *Film* en *El Nacional* y como *Dufilm* en *Excelsior*. Esta es una de las claves que me permiten pensar que se trata de Rafael Bermúdez Zatarain, quien afirmaba muchos años después: "Me precio de haber sido uno de los primeros que en México se preocupó por tratar de ir dando a conocer los nombres de los artistas. Con paciencia sobrehumana y sufriendo a veces no pocos disgustos, me encaramaba a las casetas, y tras de obtener permiso de 'desenrollar' las cintas, copiaba en un papel, con miles de trabajos, los nombres que aparecían en el reparto" (Rafael Bermúdez Z., "Siluetas de estrellas", *El Universal*, 16 de diciembre de 1934, Magazine dominical, p. 3).

29 *Cine-Cronista*, "El argumento de Trabajo", *El Universal*, 13 de julio de 1920, p. 5.

30 La excepción fue un periodista que opinaba que la fotografía era el elemento principal de una cinta: "Un actor o una actriz con medianas facultades artísticas y bajo el imperio

"los públicos que en la actualidad asisten a los cines pueden dividirse en dos clases: los que gustan de las 'estrellas' y los que gustan de los argumentos",³¹ y es que se hacía extensiva la noción, proveniente del teatro, de que una obra vale sobre todo por su texto y por el desempeño de los actores; es decir, tendía a asimilarse el cine al teatro y negarle así a aquél las características de un arte original. Contra este menosprecio de los trabajos de otros elementos de las cintas, en particular del director, se levantaron dos periodistas: *Silvestre Bonnard* y un fiel seguidor de la pantalla que se había iniciado como crítico en *Zig-Zag* y *El Universal* y que respondía al nombre de Marco Aurelio Galindo.

El "Semanao popular ilustrado" *Zig-Zag* salió a la luz en abril de 1920, bajo la dirección de Pedro Malabehar. Este atractivo magazine compitió durante poco más de dos años con los otros dos semanarios de calidad de la época, el *Ilustrado* y *Revista de Revistas*, hasta que en julio de 1922 desapareció a consecuencia de una huelga en la impresora que lo patrocinaba.³² *Zig-Zag* tenía un buen cuerpo de colaboradores, entre los que destacaban el caricaturista Audiffred, Francisco Monterde (*El*

de una acertada dirección escénica puede salir, hasta con éxito, de su cometido. Un director escénico, con una regular cultura estética y estudiando detenidamente el asunto que va a dirigir, y asesorado por el camarógrafo y el atrezzista, puede llevar el triunfo a una película. Pero precisa que el operador fotográfico sea un maestro en el arte de Daguerre para que la cinta cinematográfica triunfe" ("La película Cuauhtémoc y el operador mexicano Roberto Turnbull", *El Heraldo de México*, 3 de agosto de 1919, p. 11).

³¹ Hipólito Seijas, "Singaree o el bandolero de Australia", *El Universal*, 14 de febrero de 1919, p. 5.

³² Véase Monterde, "Carlos Noriega Hope y su obra literaria", p. 16.

duende de la biblioteca), José Luis Velasco, el estridentista Arqueles Vela (*Oscar Leblanc*) y nada menos que tres cronistas cinematográficos: José María Sánchez García, dedicado a entrevistar celebridades en Hollywood; *El barón de Pioresná* (Gustavo Federico Aguilar), encargado de responder cartas relativas a cuestiones de la pantalla y "asuntos del corazón", y Marco Aurelio Galindo, quien ejercía la crítica de películas, contestaba preguntas frívolas e hizo famosa la frase "este pequeño arte que tanto amamos" para referirse al cine.

Nacido en Monterrey el 27 de diciembre de 1902 --por lo que al ser contratado por *Zig-Zag* acababa de cumplir 17 años--, Galindo fue un tenaz crítico cinematográfico. A veces oculto bajo seudónimos como *Gallinito*, *Mike Arthur Goodfoot* y *El cronista más pequeño que pudieran ustedes encontrar*, cientos de textos suyos aparecieron en los primeros años veinte en *El Universal*, el *Ilustrado* y *El Mundo* (vespertino dirigido por Martín Luis Guzmán en 1922-1923), además de en el semanario de Pedro Malabehar.

En 1927 Galindo marchó a Nueva York, donde trabajó en asuntos relacionados con el cine (como publicista), el periodismo (escribió para *Cine Mundial* y *Cinelandia*) y la traducción (vertió al castellano varias obras de Joseph Conrad). A mediados de 1933 regresó a México y se incorporó a la industria del cine como argumentista e incluso, ya en el periodo sonoro, como director: con su hermano Alejandro Galindo codirigió *Corazón de niño* (1939) y después dirigió *El hombre de la máscara de hierro* (1943) y *Bodas de fuego* (1951). Casó con María Luisa Urquiza (hermana de

la poetisa Concha), con quien tuvo siete hijos. Murió en la ciudad de México en 1989.³³

Marco Aurelio Galindo retomó la crítica cinematográfica objetiva centrando sus escritos en las películas y abandonando definitivamente los asuntos circunstanciales en los que se regodeaban los cronistas de estrellas como José María Sánchez García y Julián del Roble, así como la crítica subjetiva de su admirado *Silvestre Bonnard*; pero incluso fue más allá de quienes habían forjado los principios de la crítica (*Seijas y Zeta*, principalmente), y atendió prácticamente a todos los aspectos de las cintas, incluida la dirección.

Seguramente Galindo aprendió que los directores tenían una importancia decisiva en los artículos de críticos norteamericanos como James R. Quirk (de *Photoplay*), Frederik James Smith (de *Shadowland*) o Robert Sherwood (de *Life*), a quienes solía citar en sus artículos.³⁴ Lo cierto es que desde sus inicios como comentador de películas resaltó el trabajo de los grandes directores³⁵ y a principios de 1921 emprendió una campaña con un doble propósito práctico: enseñar a los lectores que ciertas películas importantes proyectadas en México habían sido dirigidas por tal o cual personaje, e intentar convencer a los empresarios de cine a que en adelante pusieran los nombres de los directores

33 Esta información me fue facilitada por Julio Galindo, hijo del periodista.

34 Para Galindo, Sherwood era "indudablemente el crítico cinematográfico más serio que escribe en los Estados Unidos" (Marco Aurelio Galindo, "Una opinión de Robert E. Sherwood", *Ilustrado*, 13 de noviembre de 1924, p. 48).

35 Por ejemplo de Von Stroheim en *Maridos ciegos* (*Zig-Zag*, 30 de septiembre de 1920) y de Abel Gance en *La décima sinfonía* (1918) (*Zig-Zag*, 14 de octubre de 1920).

en los anuncios de las cintas. En su primera intervención en este sentido (un recuadro donde se aparejaban títulos de películas con los nombres de los directores Griffith, DeMille, Ince, Von Stroheim y otros), decía Galindo:

Consideramos que la labor que hacen los señores alquiladores y exhibidores cinematográficos es atentatoria contra el arte cinematográfico (...) y de ahí que publiquemos este marco con los nombres de varias producciones debidas a los más grandes directores americanos, cuyas películas mencionadas se han exhibido en nuestras pantallas, sin que se hiciera observar a los públicos que (...) fueron dirigidas por tales directores (...) de manera tan maestra. Nuestro objeto al publicar este marco (...) es hacer ver a los señores alquiladores y exhibidores de México lo criminal de su labor.³⁶

Poco después Galindo se jactaba de un pequeño triunfo: en algunos anuncios de películas ya aparecía, junto a los nombres de las estrellas, el del hombre del megáfono:

Nuestra labor rinde sus primeros frutos. Ya los alquiladores y exhibidores han comprendido la verdad que les hemos hecho ver. Hemos visto varias películas anunciadas con el nombre del director. Pero no lo hacen todos.

Es un deber para con el arte cinematográfico mencionar el nombre de los directores.³⁷

Siguiendo el mismo camino andado por otros críticos, Galindo apelaba al "arte cinematográfico" para sustentar sus opiniones; es decir, hacía valer el supuesto de que el cine pertenecía a una esfera estética autónoma y que por tanto tenía características

³⁶ "El cine en el mundo", *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1921, p. 10.

³⁷ *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, p. 7.

distintivas que él, como experto en la materia, podía revelar a los profanos.

Silvestre Bonnard secundó los esfuerzos de Galindo y enfocó su visión en las producciones locales para escribir un largo artículo en el que valoraba globalmente el trabajo de los tres directores mexicanos que habían filmado hasta entonces más de una película: José Manuel Ramos (*Confesión trágica*, *Viaje redondo* y *El Zarco*); Luis Lezama (*Tabaré* y *Alas abiertas*) y Ernesto Vollrath (*La banda del automóvil* y *Hasta después de la muerte*).³⁸

La iniciativa de Galindo culminó hacia fines de 1921, cuando varios periodistas escribieron, a semejanza de las publicaciones cinematográficas norteamericanas, largos artículos en los que resumían la exhibición en el año y hacían listas muy discutidas de las mejores cintas, estrellas y directores. La valoración anual de las cintas exhibidas en la capital siguió haciéndose en adelante: ya nunca dejó de lado el trabajo de los directores.

El mismo año en que los cronistas de cine lograron hacer ver al público lector que la dirección de una película era un asunto de importancia, Noriega Hope --mostrando de nuevo su conocimiento del cine-- delimitó claramente los límites de esa actividad que, aportando sin duda "la originalidad y el espíritu creador" a las películas, se veía sin embargo ahogada por los productores, para

³⁸ Un comentario de *Bonnard* resume el espíritu del artículo: "Si los espectadores (...) supieran todas las miserias, todas las dificultades, todos los disgustos que llevan a costas nuestros humildes directores, es seguro que habrían de tener un poco de compasión por estos locos que se obstinaron en hacer obras que surjan, por algún milagro imprevisto, de la nada" (*Silvestre Bonnard*, "Los directores cinematográficos mexicanos y sus obras hasta el año del Centenario", *El Universal*, 11 de septiembre de 1921, 2a., p. 7).

quienes "no hay arte ni paparruchas por el estilo, sino el honrado deseo de ofrecer un producto capaz de ser engullido plácidamente por el público"; decía *Bonnard*:

Seamos francos: ni los directores, ni los artistas, ni los argumentistas pueden ennoblecer la industria ya que todos ellos, de antemano, deben sujetarse a las ideas comerciales ambientes que les imponen los productores (...)

Por estas razones (...) la inmensa mayoría de los directores cinematográficos tienen, en verdad, un margen extremadamente limitado para exponer su originalidad y su talento y si acaso lo llegan a mostrar en pequeños detalles acabamos por sentir un verdadero desencanto al ver, al último, que toda su obra es del mismo corte que las obras similares.³⁹

De cualquier modo, empresarios y público se enteraron gracias a los escritos de Galindo, *Bonnard* y otros que siguieron su ejemplo, que las películas muchas veces valían más por quién las había dirigido que por la actuación, el argumento o la fotografía. Así, los nombres de Cecil B. deMille, Thomas H. Ince, David Wark Griffith⁴⁰ y Erich von Stroheim se hicieron más o menos de dominio popular y comenzaron a ser para el público garantía de una buena película (aunque esto, claro, no siempre se cumpliera). Un ejemplo: cuando el 4 de diciembre de 1921 se inauguró el cine Olimpia --el salón más grande y lujoso de la época-- con la cinta *La danza del ídolo* (*The Idol Dancer*, 1920), los anuncios subrayaban que ésta se debía al talento de "Griffith, el maestro".

³⁹ Silvestre *Bonnard*, "La originalidad... ¡al cesto!", *El Universal*, 27 de noviembre de 1921, 2a. sección, p. 7.

⁴⁰ Un pequeño indicador del ascenso en la importancia de los directores fue que Rafael Bermúdez Zatarain utilizara durante unos meses de 1920 el seudónimo de *David Wark*.

3. El realismo cinematográfico

En sus primeros tiempos como crítico, Marco Aurelio Galindo fue un abierto partidario de la cinematografía realista norteamericana y enemigo de la escuela italiana de la pose. Así, escribió que en las actrices italianas podía notarse "mucho falso, mucha ficción", pues sus gestos y ademanes no eran naturales sino "exagerados, sobradamente trágicos o demasiado nerviosos"; por esto, el cine italiano le resultaba empalagoso. En cambio, las cintas norteamericanas --con la exclusión explícita de las de *cowboys* y las de episodios-- eran para él mejores, ya que "tienen fondo, llenan un objeto y difunden muchas y preciosas enseñanzas". Quedaba implícito que éstas, a diferencia de las italianas, alcanzaban un mayor grado de realismo, pues Galindo ponía como ejemplo una escena de la película de Griffith *Corazones del mundo*, "impregnada de la más profunda realidad de la vida".⁴¹

41 "El que haya visto la magna obra *Corazones del mundo*, interpretada admirable y deliciosamente por Lillian y Dorothy Gish, no podrá señalar ni recordar producción italiana igual a ésta. Escenas como aquella en que Mercedes devuelve a su novio sus cartas, ¡la vemos y sentimos con tan religioso fervor!... Y ella está impregnada de la más profunda realidad de la vida. Y luego, vemos a tres pequeñuelos cavar con sus manos la fosa para salvar a su madre muerta, de la violación alemana... Y después, piadosamente se arrodillan y recitan sus oraciones, al borde de la fosa..." (Marco-Aurelio Galindo, "¿La cinematografía europea o americana?", *El Universal*, 6 de junio de 1920, p. 18). La poca importancia que se dio a Griffith en esta polémica se debió a que *Corazones del mundo* fue apenas la segunda cinta de este director estrenada en México (el 26 de junio de 1919); *Intolerancia* era la otra película de Griffith que se había exhibido (en 1918), pero

Unos días después de la aparición del artículo en que Galindo manifestaba su inequívoca preferencia por el cine hollywoodense, otro periodista lo refutó, recordando que las películas americanas terminaban casi siempre con un final feliz, y que eso sí que era falsear la vida. A lo que Galindo respondió que él no consideraba un defecto que éstas acabaran "con besos y risas de sus héroes", pues aunque era cierto que en la realidad no siempre triunfan el bien y la justicia, "¿es que el cronista cree que nada en la vida termina bien, que no sea para la maldad y el crimen?"⁴²

Dos meses después Bonnard resumió el asunto afirmando que la teatralidad en la pantalla era "para unos un defecto enorme porque se aleja de la humana sencillez del cinematógrafo, y es una gran cualidad para otros, que miran al cinematógrafo como un arte sujeto a la tutela del teatro, o cuando menos como un arte incipiente que debe seguir las normas de la escena hablada".⁴³ Poco después, él mismo se pronunciaba al respecto, afirmando que el cine debía "desembarazarse de los lugares comunes de la ficción teatral; del engolado enfatismo de los actores de la escena hablada; de las grandes gesticulaciones y las grandes actitudes convencionales; de lo que pudiéramos llamar frases hechas del arte de representar y, principalmente, de las

al parecer ninguno de los participantes en esta polémica la había visto. *El nacimiento de una nación* se exhibiría hasta 1923, causando una fuerte impresión entre los críticos.

⁴² Marco-Aurelio Galindo, "Una polémica que se inicia", *El Universal*, 20 de junio de 1920, p. 18.

⁴³ Silvestre Bonnard, "Los dos crucifijos, por Italia Almirante Manzini", *El Universal*, 10 de agosto de 1920, p. 12.

'poses'".⁴⁴ En el mismo artículo se abundaba sobre las diferencias entre la cinematografía italiana y la estadounidense, y se sacaba una conclusión práctica:

[En las películas italianas] predomina, por lo común, el concepto teatral de lo real; mientras que en las películas yanquis hay un franco esfuerzo por acercarse al concepto vivido de la realidad.

¿A cuál de ellas deben tender nuestros incipientes directores? Nosotros creemos, sin vacilación, que a la cinematografía yanqui. Y es porque nosotros apreciamos, en el arte, sobre todas las cosas, la sinceridad.

Si a partir de 1917 las cintas nacionales habían tenido como principal modelo la cinematografía italiana, ahora la crítica sugería que se adoptara el nuevo paradigma norteamericano. Curiosamente nadie en los periódicos pareció querer impulsar un tercer camino, rescatando la escuela realista mexicana⁴⁵ que

44 "La realidad en la vida y en el cine", *Ilustrado*, 26 de agosto de 1920, p. 34.

45 De cualquier forma, *Bonnard* recordaba así las recomendaciones que hizo a Julio Lamadrid, fotógrafo de *Partida ganada*: "hubo un momento en que puse una seria objeción. Se ofrecía a mi vista una pelea de gallos, lograda con un realismo completo. El giro y el colorado se acometían tozudamente (...) De pronto un gallo muere; el vencedor, rencorosamente, aletea sobre el cuerpo del caído y lanza el grito triunfal mientras tiembla su roja cresta. Lamadrid entonces retiró la cámara y sólo puede verse, a lo lejos, el gallo caído y la silueta lejana del vencedor.

--¿Por qué no hizo usted un *close-up* del combatiente vencido?
 --¡Oh!... es que tengo miedo del Consejo de la Censura. Además, sería demasiado feo mostrar al pobre giro debatiéndose en la agonía... no debemos ser crueles.
 --Señor Lamadrid --le dije-- nosotros debemos ser, ante todo, verídicos. Su película es un trozo de la vida nacional y debe ser cruel para ser exacta. No tema usted a la verdad porque sólo la verdad puede salvar su película y darle dinero" (Noriega Hope, *El mundo de las sombras*, p. 168).

había culminado con los documentales de la Revolución y con *El automóvil gris*, de Enrique Rosas.⁴⁶

A finales de 1920 comenzaron a exhibirse en la capital algunas películas alemanas, que causaron asombro por su excelente factura.⁴⁷ Entre las que resultaron más atractivas para el público y la crítica se contaron *Madame Dubarry* y *Reencarnación* (*Veritas Vincit*, 1918), producidas por la Universum Film G. A. (UFA),⁴⁸ cintas que ponían en escena episodios históricos⁴⁹ y no pedían nada, en cuanto a ambientación, a las más celebradas producciones norteamericanas. Los periodistas se hicieron lenguas de ellas, destacando la impresión de realidad histórica que causaban gracias a su técnica visual, que conjuntaba los trabajos de expertos de primera línea en iluminación, escenografía, fotografía y dirección. Galindo dijo: "lo que más llama nuestra admirativa atención es esa fastuosa y brillante presentación de

46 De los Reyes muestra las características de esta escuela en *Vivir de sueños*, pp. 219 y ss.

47 Escribió, por ejemplo, un cronista: "La cinematografía alemana ha venido a causar una completa admiración (...) Nuestro público ha quedado convencido con las pruebas palpables de su actividad y con el esmero con que ha presentado sus primeras producciones. Sus películas *Madame Dubarry*, *Por el amado* y *Castigo de Dios o la peste en Florencia* han logrado conquistar la admiración del severo juez..." (Alejo, "El cine en la semana", *El Heraldó*, 16 de febrero de 1921, p. 9). Ya durante la guerra mundial se habían podido ver en algunos cines de México documentales de propaganda alemanes.

48 La UFA fue creada en Berlín en noviembre de 1917 con el propósito de hacer propaganda cinematográfica de guerra en favor de Alemania; cuando se firmó la paz y hasta 1924, se convirtió en una de las principales empresas productoras de películas de Europa. (Véase Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, p. 42.)

49 Uno de los géneros preferidos en la Alemania de la posguerra era el de las películas históricas, que dieron fama al director Ernst Lubitsch y lanzaron al estrellato a Pola Negri; ambos serían reclutados en Hollywood hacia 1923. (Véase *idem*, p. 47-62.)

la vieja época romana. En película ninguna habíase hecho esto tan admirable y acertadamente como en *Reencarnación*".⁵⁰ Pero además --comparándolas con las películas de Hollywood--, descubrió en esas cintas un mayor interés por la calidad de los argumentos, reflejada en un manejo más sutil de la psicología de los personajes. De hecho, este avance en hondura psicológica le hizo pensar que el cine alemán había alcanzado un mayor grado de realismo que el estadounidense y que por tanto aquél se acercaba más al ideal del arte cinematográfico:

Han sido pocas, demasiado pocas, las películas en las que hayamos podido admirar todo el realismo de que hace gala la cinta alemana de la marca UFA y cuyo principal ornato es precisamente ese realismo llevado a su máximo y logrado tan sinceramente, tan vívidamente, que deja en nosotros la inmensa satisfacción de haber visto una gran película, una obra verdadera de arte.

(...) el realismo, la sinceridad: he aquí lo que es el arte de la cinematografía. (...) en *Madame Dubarry* apreciamos lo que muy pocas veces hemos apreciado: la verdad en la manifestación de los diversos estados de ánimo y los múltiples sentimientos de los personajes.⁵¹

Así, para Marco Aurelio Galindo la suma del realismo en los aspectos propiamente visuales de la producción, como la escenografía y el vestuario, y en "los diversos estados de ánimo y los múltiples sentimientos de los personajes" era lo que situaba a las películas alemanas en el terreno más alto del arte.

Silvestre Bonnard tenía la misma opinión que Galindo; unos meses antes había afirmado que "esta nueva manifestación

50 Marco Aurelio Galindo, "Reencarnación", *Zig-Zag*, 25 de noviembre de 1920, p. 5.

51 Marco-Aurelio Galindo, "Madame Dubarry", *Zig-Zag*, 4 de noviembre de 1920, p. 11.

artística se ha logrado imponer precisamente por su realismo" pues era "la proyección de la vida y, por ende, de la verdad";⁵² pero la "doctrina literaria de Zola traducida al lienzo" no acababa de satisfacerlo y esperaba poder ver, algún remoto día, "películas psicológicas en el más moderno sentido de la palabra", en las cuales se describiera la realidad, como en la literatura más avanzada de la época, "a través del espíritu de sus personajes".⁵³

Los deseos de *Bonnard* se cumplieron cuando en diciembre de 1921 se exhibió en México la cinta alemana *El gabinete del doctor Caligari*.⁵⁴ Cuando *Bonnard* la vio, escribió una arrebatada crónica en la que daba rienda suelta a su entusiasmo:

(...) es necesario gritar a los cuatro vientos con la alegría de un idealista que ve su ideal hecho forma, con la fe de un convertido por el milagro, que *El gabinete del doctor Caligari* es una obra trascendental (...) ¡Divino triunfo (...) el de esta obra extraordinaria que ennoblece al cinematógrafo como vehículo de expresión, hasta colocarlo a la misma altura de las artes mayores!⁵⁵

Lo que *Bonnard* encontraba supremo en esta obra era su realismo psicológico, es decir, que la pesadilla de un loco que transcurría en la pantalla fuera totalmente verosímil. El cine había logrado, por fin, emparejar a la más avanzada literatura

52 Carlos Noriega Hope, "Detrás de la pantalla", *Ilustrado*, 18 de marzo de 1920, p. 14.

53 *Silvestre Bonnard*, "El cine a través de mis lentes", *El Universal*, 12 de diciembre de 1920, p. 22.

54 Su estreno, el 8 de diciembre de 1921 fue precedido por una curiosa publicidad: "La película más estrambótica. Efectos de horrible belleza. Novedad única en el cine. Asunto, actuación, ciudades y decoraciones según el moderno arte 'cubista'."

55 *Silvestre Bonnard*, "La locura en el cinematógrafo. *El gabinete del doctor Caligari*", *op. cit.*

(tal vez Noriega Hope pensaba en Proust, de quien se publicaron traducciones en el *Ilustrado*), en la descripción del mundo "a través del espíritu de sus personajes". Para esto, paradójicamente, había tenido que renunciar al realismo fotográfico (a "la doctrina literaria de Zola traducida al lienzo"), con una escenografía y un maquillaje que subrayaban el aspecto irreal de la película. La irrealidad objetiva era, entonces, un vehículo para hacer verosímil la realidad subjetiva de la locura.⁵⁶

Sin embargo la mayoría de los críticos --más cercanos aquí a la sensibilidad del espectador promedio capitalino--,⁵⁷ reprobaron la irrealidad objetiva de *El gabinete del doctor Caligari* y la otra cinta expresionista que se exhibió en México, *El Golem (Der Golem, 1920)*. Y ni siquiera *Bonnard* se atrevió a sugerir que los incipientes directores mexicanos siguieran los pasos del cine vanguardista alemán.

A pesar del franco interés que causaron en los cronistas y, durante un corto tiempo, en el público, las películas alemanas

⁵⁶ Por eso *Bonnard* resaltaba sobre todo el trabajo de los escenógrafos, quienes habían hecho posible mostrar "el mundo exterior imaginado por un loco": "Calles sin perspectiva con extrañas casas inclinadas sobre sí mismas. Campos en los cuales se elevan árboles prietos y de hojas enormes. Largas extensiones recorridas por un individuo de dos zancadas como si hubiera fumado 'hashis' y demostrara las observaciones de Baudelaire. Ventanas triangulares y puertas inclinadas, sillas de altísimos respaldos y paredes que nunca terminan; objetos que lanzan sombras alargadas y horribles." (*Idem.*)

⁵⁷ *Bonnard* reprodujo las opiniones de varios espectadores: "Una señora, gorda y soñolienta, decía: 'La verdad no entendí estas cosas raras. ¡Lástima que no vimos a la Bertini!' Un caballero delgado, de lentes y con inconfundible aspecto de comisionista, exclamaba: 'Debían meter al manicomio a los que hicieron este mamarracho cubista. ¡Vaya frescura!'" (*Idem.*)

decaeron en la exhibición capitalina; por un lado su vertiente espectacular fue a menos cuando el cine norteamericano reclutó entre sus filas artífices de primera línea como el director Ernst Lubitsch y la actriz Pola Negri, y por otro su vertiente más artística siguió sin llamar la atención de los públicos de México, hipnotizados, en su mayor parte, por el *star-system* hollywoodense.

4. Rafael Bermúdez Zatarain

La terminología específica del cine se fue construyendo en México poco a poco como una mezcla de palabras extranjeras y españolas adaptadas al nuevo espectáculo. La primera que hay que destacar es, claro, *cinematógrafo*, castellanización del nombre del entretenimiento patentado por los hermanos Lumière, que predominó sobre otros inventos como el biógrafo, el vitascopio y el kinetoscopio; en el tercer lustro del siglo de *cinematógrafo* derivó la abreviatura *cine*.⁵⁸

Los cronistas capitalinos que presenciaron las proyecciones Lumière en 1896 designaron las imágenes en movimiento con un oportuno término utilizado por la pintura y el teatro: *cuadros*.⁵⁹

⁵⁸ "El cine es el mejor escritor contemporáneo, el único que nos queda, dice un admirador del invento" ("Elogio del cinematógrafo", *Revista de Revistas*, 8 de septiembre de 1912, en Almoína, *Notas para la historia del cine en México*, tomo 1, p. 61).

⁵⁹ "...es la reproducción fiel y exactísima de una escena de la vida real (...) de tamaño natural algunos cuadros y otros de dimensiones bastantes para apreciar los más minuciosos detalles" ("El cimenatógrafo Lumière, la maravilla del siglo", *Gil Blas*, 16

Desde 1896 éste fue remplazado poco a poco por la palabra *vistas*,⁶⁰ que solía acompañarse con extensiones explicativas como *de gran duración*,⁶¹ *fijas* o *de movimiento*. Cuando a partir de 1905 el cine volvió por sus fueros en la capital, luego de varios años de decadencia, se introdujo una serie de nuevos términos. Entre ellos *función*,⁶² *proyección*,⁶³ *exhibición*⁶⁴ y, adoptado del francés, *película*,⁶⁵ que en adelante compitió con *vista* en el vocabulario de los empresarios y los periodistas; hacia 1909 comenzó a hablarse de *películas de arte*⁶⁶ para aludir a ciertas producciones francesas en las que aparecían renombrados actores o

de agosto de 1896, p. 3, en Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, p. 224).

60 "El Cinematógrafo Lumière cuenta con un nuevo encanto. Las vistas iluminadas", *El Nacional*, 16 de febrero de 1897 (en Almoína, *op. cit.* p. 14).

61 Las vistas de gran duración podían llegar a medir hasta tres rollos, es decir, unos cuarenta y cinco minutos en pantalla; según Reyes de la Maza (*op. cit.*, pp. 19-20), la primera vista de gran duración exhibida en México fue *La Pasión de Jesucristo*, en 1900.

62 "El ya artístico salón de la Independencia se ha visto concurridísimo en estos días, especialmente en las funciones de la tarde y de la noche..." (*El Entreacto*, 11 de noviembre de 1906, p. 2, en Leal/Barraza/Jablonska, *Vistas que no se ven*, p. 82).

63 "Cinematógrafos Pathé Frères. El aparato más perfecto para proyección y de fama universal conocido hasta hoy..." (*El Diario*, 1 de noviembre de 1906, en Almoína, *op. cit.*, p. 41).

64 "La Boite. La empresa de este salón ha organizado para hoy de 5 a 8 p.m. una magnífica exhibición cinematográfica, en obsequio de los niños." (*El Diario*, 17 de noviembre de 1906, en Almoína, *op. cit.*, p. 42).

65 "...aquel favorecido salón que cuenta con tan infinita variedad de películas..." (*El Entreacto*, 25 de abril de 1907, p. 3, en Leal/Barraza/Jablonska, *op. cit.*, p. 87).

66 "Participamos a ustedes que además de las cincuenta películas de arte que acabamos de recibir de París y de las corridas de toros que se han dado en la plaza El Toreo de esta ciudad, nos llegaron por correo hoy las siguientes..." (en Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 65).

cuyo argumento había sido escrito por conocidos intelectuales. *Cinta*⁶⁷ comenzó a hacerse de dominio público en 1910.

La filiación francesa del lenguaje cinematográfico se acentuó cuando los largometrajes revelaron la colaboración de los distintos participantes en las producciones. Entonces los periodistas hablaron del *chasseur du films*⁶⁸ (camarógrafo, poco después llamado *operador*)⁶⁹ y el *metteur en scène* (escenógrafo),⁷⁰ y, unos años después, de las *poses*⁷¹ de las actrices que podían verse en el *écran* (pantalla) y del *virage*⁷² o entintado de algunas películas, que suscitaba la admiración de los públicos.

67 "...Pascuala Sánchez de Esquivel presentó querrela ayer, asentando que verbalmente tenía contrato con una compañía de cintas cinematográficas..." (en Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 69).

68 "Un buen *chasseur du films* gana 250 francos semanarios..." ("Los cinematógrafos", *Revista de Revistas*, 7 de julio de 1910, en Almoína, *op. cit.*, p. 52).

69 Al pie de dos fotografías en *Revista de Revistas* (17 de agosto de 1913) se lee: "Un operador filmando un incendio en París, a riesgo de su vida" y "El operador Fieré fotografiando la cacería de un león, en la que perdió la vida".

70 "La representación de *Quo vadis?* (...) es algo extraordinario y monumental. La *mise-en-scène* riquísima y perfectamente apropiada." (Manuel Haro, *De la Escena*, *La Semana Ilustrada*, 15 de julio de 1913.) En 1917 seguía usándose esta terminología: "*Almas tenebrosas* es una verdadera obra de arte... ¿El argumento? Una nadería... [Pero] ¿qué importa que el argumento no sea obra maestra, si el director artístico, el *metteur-en-scène* y los actores han encontrado motivo para realizar una obra de arte personal?" (*Dufilm*, "Mlle. Hesperia en *Almas tenebrosas*", *Excelsior*, 31 de marzo de 1917, p. 5.)

71 "Todo es *pose*, ya que la *pose* es el eje del cine." (Seijas en la Academia de cinematógrafo", *El Universal*, 26 de febrero de 1917, p. 1).

72 "...nos dijeron que toda la *film* está virada o entintada y este detalle pasa inadvertido con excepción de una hermosa vista de sol poniente y un efecto de luna." ("Película mexicana", *El Universal*, 7 de febrero de 1917, p. 1).

La moda cinematográfica italiana surgida hacia 1913 no introdujo grandes modificaciones en el vocabulario (se utilizó eventualmente *scena mutta* para mentar al cine), pero no puede decirse lo mismo de la influencia norteamericana, que se hizo presente en la prensa nacional desde 1914, cuando comenzó a generalizarse, gracias a la traducción de artículos extranjeros, la palabra inglesa *film*⁷³ (por cierto, usada muchas veces como sustantivo femenino: *la film*⁷⁴ y también *la filma*).⁷⁵ Todavía a mediados de 1916 Jean Humblot utilizaba la palabra *vista*, pero muchos de los críticos que menos de un año después comenzaron a escribir sobre la pantalla prefirieron *film*. De allí derivó en 1917 el neologismo *filmar*,⁷⁶ que sustituiría paulatinamente a los

73 "El aparato de *films* se halla presente en todas partes..." (Max Nordau, "Cultura cinematográfica", *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1914, p. 1). La primera aparición de esta palabra que tengo registrada es en 1911, en el artículo de José Luis Velasco citado en la nota 25 del capítulo I; pero su uso comenzó a hacerse frecuente varios años después. En 1917, un columnista cinematográfico de *El Nacional* adoptó el seudónimo de *Film* y otro de *Excelsior* el de *Dufilm* (o *Raphael Dufilm*).

74 "Comentando (...) las *films*, no sólo hay que fijarse en que sean inmorales. El cine, como todos los espectáculos públicos, debe ser una manifestación de arte." (Manuel de la Parra, "Sobre las películas cinematográficas", *El Nacional*, 7 de septiembre de 1916, p. 7.) "*Fernanda* merece este calificativo tan sencillo como elocuente: es una *film* (y no un *film*) muy buena." (Perodi, *El Arte Mudo*, *El Demócrata*, 2 de junio de 1917, p. 7.)

75 "Basta asomarse al negror de una sala de cine con *filma* de la Menichelli (...) para darse cuenta exacta de los estragos éticos que el cine ocasiona en el ánimo de las jóvenes en estado de merecer (...) ¡Oh Menichelli, cómo perturbas hogares y cómo evitas matrimonios!" (Florisel, "La gramática del cine", *El Demócrata*, 15 de junio de 1918, suplemento dominical, p. 2). No he visto que se castellanizara el *filme*.

76 "La mayoría de los actores de zarzuela y comedia que actualmente hacen nuestros coliseos, serán los encargados de filmar los principales papeles.." ("Los primeros esfuerzos", *El Universal*, 28 de abril de 1917, p. 3).

viejos usos tomar fotografías⁷⁷ e impresionar;⁷⁸ filmista⁷⁹ (actriz, actor), fue propuesto por algunos periodistas, pero no prosperó. También en 1917 se incorporó al léxico cinematográfico *tricks*⁸⁰ (trucos), usado casi siempre para deplorar los engaños de las películas.

Algunos vocablos castellanos se habían incorporado al arsenal de términos relativos al cine alrededor de 1915, como *estrella*⁸¹ y *títulos*⁸² o *leyendas*⁸³ (los letreros entre escenas del cine mudo). Pero en 1917 el surgimiento de una pequeña comunidad fílmica propició la creación de un caló especial: así Hipólito Seijas recogió el modismo *lo escupe la pantalla*, que aludía al actor que no tiene máscara cinematográfica, es decir, que no retrata bien⁸⁴ y el cronista Film el de reventón, que

77 "...ya se tomaron fotografías de la entrada y salida a pie y en coche del señor presidente..." (*El Universal*, 6 de diciembre de 1896, p. 6, en Leal/Barraza/Jablonska, *op. cit.*, p. 42).

78 "Lo que cuesta impresionar una película" (*El Diario*, 7 de julio de 1912, p. 7).

79 "Refiriéndome a los ademanes de la novel filmista debo decir que todos son afectados..." (*Giltor*, "La primera cinta mexicana", *El Pueblo*, 18 de junio de 1917, p. 3).

80 Véase Jean Humblot, "Verdades y mentiras cinematográficas", *El Nacional*, 17 de mayo de 1916, p. 3.

81 "Fortunas ganadas por las estrellas del cine", *Revista de Revistas*, 31 de octubre de 1915 (en Almoína, *op. cit.*, p. 80).

82 "Los títulos de los diferentes cuadros de la película, en el caso de no venir redactados por su autor, serán puestos por el director de la compañía." ("Gran concurso de libretos para películas cinematográficas", *Revista de Revistas*, 9 de abril de 1916, en Almoína, *op. cit.*, p. 86).

83 "...las películas con leyendas redactadas en un castellano de perros..." (*Perodi*, "Las calamidades del cinematógrafo", *El Demócrata*, 8 de mayo de 1917, 2a. sección, p. 3).

84 Hipólito Seijas, Impresiones de Nuestro Cronista de Cines, *El Universal*, 24 de junio de 1917, p. 6.

significaba la victoria de un empresario sobre otro en una competencia comercial.⁸⁵

Ya vimos que a principios de 1920 Carlos Noriega Hope utilizó en los artículos periodísticos que recogería en *El mundo de las sombras* términos como *set*, *studio*, *make-up*, *casting*, *camera-man*, *extras* y *close-up* (a veces traducido como *busto*), pero él había ido a Hollywood y conocía exactamente los usos de esas palabras; sin embargo, ni él ni casi ningún otro crítico mexicano se valían de ellas por esas fechas para comentar las películas. Uno de los primeros en usarlas --un tal C. de M.-- escribió que los directores americanos sobresalían "porque al implantar sus *busts* y sus *close-ups* han dado a sus obras una importancia innegable y una personalidad absoluta".⁸⁶ Su opinión resultaba innovadora porque hasta ese momento los críticos atendían sobre todo, para calificar a una cinta, a las características del argumento o al desempeño de los artistas. A partir de esta fecha otros periodistas incluirían en sus análisis la perspectiva técnica.

De entre los que adoptaron este punto de vista sobresalió desde un principio Rafael Bermúdez Zatarain. Nacido el 15 de marzo de 1896 en la ciudad de Durango, su contacto con los

85 "Hace pocos días recibió la conocida casa Alvarez Arrondo y Cia. un ejemplar de (...) *Las madres de Francia*, que consta de doce partes. Al mismo tiempo recibía Granat otro ejemplar de la misma película, en siete partes. (...) en la competencia ganó la casa que poseía el ejemplar de mayor cantidad de partes. Esto, en caló cinematográfico, se llama *reventón*" (*Film*, "Un reventón cinematográfico", *El Nacional*, 24 de julio de 1917, p. 5).

86 C. de M., "Estudio comparativo", *El Heraldó*, 11 de agosto de 1920, p. 6. Una definición de *busts* y *close-ups* puede verse en la nota 37 del capítulo VII.

negocios cinematográficos se inició prácticamente de niño, cuando fue contratado para redactar los programas de un cine; al trasladarse su familia a la capital a causa de la Revolución amplió sus actividades cinematográficas, al ponerse al servicio de la empresa de Jacobo Granat.⁸⁷ Bermúdez también ofició como traductor de intertítulos, como publicista y, a partir de 1931, como distribuidor de películas; su compromiso laboral lo hizo ser un destacado miembro del primer sindicato de cinematografistas, en 1921.⁸⁸ Antes, en 1918, había dirigido su única cinta, *María*, a la que ni público ni crítica brindaron una recepción muy entusiasta; después sólo colaboró excepcionalmente en algunas filmaciones: escribió el argumento de *El Zarco*, fue codirector de *El caporal* y, en la etapa sonora del cine, supervisó la dirección y escribió el argumento de *Chucho el Roto* (1934). Cuando murió, en diciembre de 1934, estaba al frente del departamento de publicidad de la oficina de la Metro-Goldwyn-Mayer en México.⁸⁹

Junto con Noriega Hope, Bermúdez fue el más constante y entusiasta crítico de cine del periodo del cine silente (ambos, curiosamente, nacieron el año que el cine llegó a México y murieron con poco más de un mes de diferencia). Su nombre comenzó

87 En un artículo necrológico sobre Jacobo Granat, Bermúdez recordaba que hacia fines de 1916 era "el programista de todos los cines de la ciudad y de muchos de la República que se servían del material de Pathé-Films, del cual era concesionario don Jacobo" (Rafael Bermúdez Z., "Del mundo cinematográfico", *El Universal*, 11 de enero de 1928, p. 6).

88 Véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 352 y ss.

89 Véase José María Sánchez García, "Rafael Bermúdez Zatarain", *Novedades*, 16 de diciembre de 1943, p. 6.

a aparecer en los diarios con regularidad en 1919,⁹⁰ y sólo la muerte pudo impedir, más de quince años después, la publicación de su siguiente nota fílmica. Bermúdez escribió durante largas temporadas sobre diez o más cintas cada semana, superando en cantidad a todos los otros críticos, quienes publicaban una o dos notas en el mismo lapso. Así, varios de sus seudónimos (*El caballero Etzel, El bachiller Fradique, Fradique Mendes, Fray Candil, David Wark, El Conde Mérida y R. Bezeta*) aparecen al calce de miles de artículos cinematográficos en *El Heraldó de México, El Universal, Ilustrado, Zig-Zag, Rotográfico, Diversiones y La Afición*. A diferencia de *Seijas* o *Bonnard*, por ejemplo, que tenían intereses en otros campos, Bermúdez se dedicó toda su vida exclusivamente al cine. Años después de su muerte escribió José María Sánchez García: "todos los especializados en esta rama del periodismo debiéramos levantarle un monumento en señal de gratitud".⁹¹

Algunos colegas retrataron al curioso personaje; *Silvestre Bonnard* escribió:

Este caballero es, a no dudarlo, el más erudito de nuestros cronistas. Desde hace largos años ha seguido, con una paciencia de zorro, el desenvolvimiento de "ese pequeño arte que tanto amamos". Su cabeza está llena de cifras, de nombres y de detalles y, desde el punto de vista de la

90 Quizá en 1917 escribió crítica cinematográfica en los periódicos *El Nacional* y *Excélsior*, pero no he encontrado elementos suficientes para afirmar con certeza que las notas de *Film, Dufilm* y *D'Cine* fueran suyas.

91 José María Sánchez García, "Rafael Bermúdez Zatarain", *op. cit.*

técnica, nadie en México podría escribir un artículo tan sesudo, tan bien documentado y tan serio como los suyos.⁹²

Y su amigo-rival Marco Aurelio Galindo dijo de él:

Es un hombre rechoncho, obeso, robusto, colorado y sonriente. Definición exacta del burgués. El que lo sea no es óbice para que le estime. (...) desde mucho tiempo antes que me fuera presentado, yo leía con fruición sus crónicas, que él tiene la satisfacción de comprender serenas y justas (cosas, que, desgraciadamente, no puedo hacer yo).⁹³

Serenas y justas o no, esas crónicas abundaban en tecnicismos. Por ejemplo, Bermúdez explicaba a los lectores del *Ilustrado*, a propósito de una cinta de Von Stroheim, que "la técnica fotográfica prohíbe el uso del *flou* en términos generales";⁹⁴ también hacía el elogio de una película italiana diciendo que "no abusa de los *close-ups*, huye de los iris circulares, innova en los *half-sets* (...); pero sobre todo lo que deleita al apreciar este *film* son sus emplazamientos opuestos",⁹⁵ y, cuando en 1923 por fin llegó a México *El nacimiento de una nación*,⁹⁶ manifestaba doctoralmente que Griffith era "el venerable creador de la técnica cinematográfica", pues

⁹² Silvestre Bonnard, "Los cronistas de cine de México. Bocetos del momento", *El Universal*, 22 de octubre de 1922, 4a. sección, p. 5.

⁹³ Marco-Aurelio Galindo, "Rupert Hughes y mi amigo", *El Universal Ilustrado*, 24 de marzo de 1921, p. 17.

⁹⁴ Rafael Bermúdez Z., "Algo más sobre *Hombre, mujer y matrimonio*", *El Universal Ilustrado*, 3 de febrero de 1921, p. 23.

⁹⁵ Rafael Bermúdez Z., "Una renovación del arte fílmico en Italia", *El Universal Ilustrado*, 31 de marzo de 1921, p. 16.

⁹⁶ La luneta para ver esta película costaba cara (un peso), pero se regalaba a cada dama "una cajita de lustre para las uñas Rosa de Guadalupe, que se expenden a 75 cts." (*El Universal*, p. 7)

(...) de *El nacimiento de una nación* dimanaban palabras que ahora constituyen la jerga especial de la técnica del cine; de ahí salieron vocablos como los siguientes: *buts, close-ups, long-shots, flashes*; y, sobre todo, el operador aplicó propiamente los emplazamientos, invirtiendo la posición de la cámara, llevándola por vericuetos, sorprendiendo a los actores en los lugares adecuados, dándoles una modalidad que sugestionaba favorablemente.⁹⁷

Unos meses después *Bonnard* criticaba a Bermúdez que su principal fuente de inspiración fuera "el prurito 'técnico', que lo persigue con saña", y que este "adusto profesor de cinematógrafo" volviera "*close-ups, long-shots y dissolves* cualquier emoción estética".⁹⁸ Y es que *Bonnard*, como hemos visto, había optado desde muy pronto por el comentario subjetivo de las cintas.

¿De dónde sacó Bermúdez la terminología del cine? Como otros críticos mexicanos, sagaces observadores, descubriría sin duda en las películas mismas las nuevas formas de narrar (acercamientos, iris, disolvencias, historias paralelas), pero la fuente de los términos para designar esas técnicas fue con toda seguridad el

97 Rafael Bermúdez Z., *El nacimiento de una nación*, *El Universal*, 5 de octubre de 1923, p. 7. Bermúdez confunde aquí las palabras y las cosas. Prácticamente todos los historiadores coinciden en que Griffith estableció el lenguaje narrativo del cine tal y como lo conocemos hoy (véase por ejemplo Cook, *A History of Narrative Film*, p. 59); pero la terminología cinematográfica no se debe, por supuesto, exclusivamente a Griffith. Además de Bermúdez, reseñaron *El nacimiento de una nación* Marco Aurelio Galindo (*Ilustrado*, 27 de septiembre de 1923, p. 18 y 49) y Blas Hernán (*Revista de Revistas*, 14 de octubre de 1923, p. 22), quienes se asombraban de que siendo una película "vieja" causara tanta o más impresión que las "nuevas".

98 *Silvestre Bonnard*, "Página cinematográfica", *El Universal*, 6 de abril de 1924, 4a. sección, p. 3. En cuanto a sus propias notas, *Bonnard* consideraba que hablar excesivamente de "ángulos de cámara, *close-ups* y *long-shots* (...) deformaría estas impresiones sinceras, despojadas de todo afán erudito" (*Silvestre Bonnard*, "Resumen cinematográfico de 1922", *El Universal*, 31 de diciembre de 1922, 4a. sección, p. 7).

periodismo cinematográfico extranjero, sobre todo, el proveniente de los Estados Unidos.⁹⁹

Aunque no todos se valieron de la jerga técnica, quienes, como Bermúdez, sí la usaron, contribuyeron con ello a dos resultados. Por un lado, la terminología cinematográfica ayudó a establecer la crítica como un oficio, pues dotó a sus practicantes de una herramienta objetiva para estudiar las cintas y permitió diferenciarlos de los cronistas de espectáculos, cuya escuela literaria los alejaba de la especialización del columnista y les impedía incluir en sus textos demasiados tecnicismos. Y por otro lado, gracias a ella los críticos pudieron difundir entre los lectores la idea de que el cine había llegado ya a un punto de desarrollo en que sus procesos tenían que ser nombrados con términos distintivos, es decir, a un punto en que se había independizado del teatro y adquirido el estatus de un arte.

Por estos tiempos surgió también la costumbre de calificar numéricamente las películas para orientación del lector. El 31 de marzo de 1921 apareció por primera vez en el *Ilustrado* la sección Crítica de Películas a cargo de *El cronista más pequeño que pudieran ustedes encontrar*, es decir, Marco Aurelio Galindo. En

⁹⁹ Bermúdez revelaba a menudo sus fuentes; en 1923 escribió, por ejemplo: "La crítica del *Photoplay*, magazine de los más autorizados en Yanquilandia, dijo más o menos lo siguiente acerca de *Bella Donna...*" ("*Bella Donna*", *El Universal*, 19 de septiembre de 1923, p. 6); y en 1925: "En varios de los magazines que se dedican a cultivar el arte cinematográfico, entre ellos el *Picture-Play* y el *Film-Fun*, hemos encontrado algunas reseñas poco favorables al artista de la farsa Larry Semon, conocido aquí por el alias de *Narizotas*" ("*El cine en el extranjero*", *El Universal*, 11 de abril de 1925, p. 8).

ella, además de destacarse en un recuadro la mejor película y la mejor interpretación de la semana, se hacía una lista de cintas a las que se ponían calificaciones. Las posibilidades eran: magnífica, 12; buena, 8; mediana, 5; pobre, 3 y mala, 1.¹⁰⁰ Desde el 14 de abril podía encontrarse en *Zig-Zag* una columna similar, firmada por Bermúdez. Sintiéndose dueño de la primicia, Galindo escribió:

Hacemos notar a nuestros lectores que, como en todas las cuestiones cinematográficas, nosotros fuimos los primeros en hacer esta Crítica de Películas que tan beneficiosa es para el público en general, como para los alquiladores y exhibidores y que ahora han dado en imitar algunos colegas.¹⁰¹

Bermúdez respondió que no había por qué hacer escándalos, pues tanto uno como otro se habían basado en las revistas norteamericanas, que utilizaban este recurso desde hacía tiempo.

5. Elena Sánchez Valenzuela

El Universal Gráfico, vespertino que salió a la luz el 1 de febrero de 1922, fue la tercera publicación de la Compañía Nacional Periodística. El director del diario era José González y su redactor político José Manuel Puig Casauranc (quien más

¹⁰⁰ En 1922, el cronista *El Diablillo del Cinema* del diario *El Herald* calificaba las películas con cruces, pero sólo "hacia arriba": cuatro para una película muy buena a la que se auguraba éxito y cinco para una película excelente que tendría éxito completo (véase *El Herald*, 23 de abril de 1922).

¹⁰¹ *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1921, p. 4.

adelante sería director de *El Demócrata*, secretario de Educación del gabinete de Calles y jefe del Departamento del Distrito Federal en 1928). Como sus publicaciones hermanas *El Universal* e *Ilustrado*, *El Gráfico* dedicó un considerable espacio a los escritos sobre cine. Desde su primer número encontramos la página A Través de la Pantalla --la tercera del periodismo capitalino--, que contenía colaboraciones de *Julián Sorel* y notas diversas tomadas de publicaciones norteamericanas.

El 28 de febrero de 1922 *Julián Sorel* escribió que su labor como crítico era referirse a los más importantes estrenos de cintas en los principales salones de la capital, para "reseñar a grandes trazos las situaciones culminantes de los argumentos" y tratar ligeramente los asuntos "desde el punto de vista técnico y el artístico".¹⁰² Entre el 1 de febrero y el 17 de marzo de 1922 aparecieron veinte notas con ese seudónimo --como se recordará el nombre del personaje principal de *Rojo y negro*, de Stendhal--; la mayor parte trató sobre películas norteamericanas, pero en una *Sorel* abordó la producción nacional *La dama de las camelias* (1921). Enojado por la actitud de un grupo de espectadores que "quisieron absurdamente destrozar los detalles de la cinta, sin otra razón que poder esgrimir que la de su estulticia y petulancia", *Julián Sorel* escribió:

(...) para los que creen que la crítica permite esos desbordamientos de odio y despecho, o el elogio hiperbólico, hay que decirles que están en un error. La crítica (y no va

¹⁰² *Julián Sorel*, "La dama de las camelias", *El Gráfico*, 28 de febrero de 1922, p. 5.

de cátedra), sólo es un juicio de gente autorizada que dice sencilla, serenamente, lo bueno y lo malo.¹⁰³

Esta concepción de la crítica en realidad ya se manejaba, aunque no se hiciera explícita, desde los tiempos de *Hipólito Seijas*. Después *Silvestre Bonnard* y los cronistas de estrellas habían renegado de ella, al hacer un periodismo subjetivo que, supuestamente, no tenía por qué incluir el juicio de "gente autorizada", pero Bermúdez, Galindo y otros periodistas como él mismo la habían rescatado.

Julián Sorel desapareció de *El Gráfico* en marzo de 1922 y hacia fines del mismo mes se anunció una nueva contratación:

Desde hoy, la señorita Elena Sánchez Valenzuela, inteligente escritora y una de nuestras más aplaudidas artistas de cine, se encarga de esta sección. Para dar mayor realce a las crónicas de las *films* que se estrenen en México, la señorita Sánchez Valenzuela no solamente se ocupará de la técnica, que conoce bien, y de la parte artística, que sabe apreciar, sino de todos los aspectos del cinema.¹⁰⁴

No era la primera vez que Elena Sánchez Valenzuela incursionaba en la crítica de cine, pues en julio de 1919 había escrito, sin mucho éxito, unas cuantas notas para *El Herald*.¹⁰⁵ Pero su interés principal hasta este momento había sido la actuación. Luego de protagonizar la prostituta de *Santa* y de tener un segundo papel en *La llaga*, Sánchez Valenzuela partió a Los Angeles en agosto de 1920, pensionada por la Secretaría de Educación Pública para estudiar cuestiones cinematográficas. En

103 *Idem*.

104 *El Gráfico*, 28 de marzo de 1922, p. 10.

105 Véase la nota 75 del capítulo III.

Hollywood ingresó a la compañía Universal¹⁰⁶ con la ayuda del español Antonio Moreno y allí fue, según Carlos Noriega Hope, la primera mexicana que logró "trabajar en un estudio no como simple comparsa, sino como actriz".¹⁰⁷ Sánchez Valenzuela regresó a México en septiembre de 1921, dispuesta a ejercer sus habilidades adquiridas en Hollywood; de inmediato fue contratada para actuar en documentales y en la cinta de ficción *En la hacienda*. Por su considerable experiencia (comparada con las demás artistas del momento), se la catalogó entre los mejores prospectos nacionales de estrella.

Aparentemente por problemas familiares, Elena Sánchez Valenzuela dejó poco después la actuación; sin embargo se involucró en otros asuntos cinematográficos, y tuvo una larga aunque inconstante carrera como crítica de cine. En 1922 escribió en *El Gráfico* de fines de marzo hasta noviembre, cuando fue remplazada por un cronista que firmaba con el seudónimo *Dick*, y luego de un periodo de inactividad periodística, en 1925 retomó la crítica en el mismo vespertino (la columna ahora se llamaba *El Cine y sus Artistas*), para ya no abandonarla en todo el periodo del cine mudo. Luego de dedicarse a otras actividades cinematográficas (entre las que destacó la creación de una de las primeras filmotecas mexicanas), Elena Sánchez Valenzuela murió en la ciudad de México el 29 de septiembre de 1950.

106 Véase "Elena Sánchez Valenzuela regresa a México...", *El Universal*, 25 de septiembre de 1921, 2a. sección, p. 1 y 4.

107 *Silvestre Bonnard*, "Elena Sánchez Valenzuela logró un gran triunfo en Estados Unidos", *El Universal*, 18 de marzo de 1921, p. 7.

Dos periodistas la recibieron en el gremio. Uno fue un anónimo reportero del vespertino no muy conocido *El Escándalo*, quien dedujo de la participación de la actriz en la industria que sería más benevolente en el juicio de cintas nacionales que otros colegas:

Elena Sánchez Valenzuela dignifica el oficio de cronista, en mano ahora de jovenzuelos pedantes y de exigentes criticones que no transigen con las debilidades de los artistas mexicanos, ni con las deficiencias naturales de nuestros ensayos de producción nacional.

Si surgieran (...) otros elementos que, como ella, conocen las dificultades de la cinematografía, el juicio que se formara de nuestros esfuerzos cinematográficos sería piadoso y recta la intención de corregir defectos. Nuestra combatidísima cinematografía nacional tendría jueces conscientes y habría fieles auxiliares de la pujanza artística de los mexicanos.¹⁰⁸

El otro colega que saludó su incorporación a la crítica fue Noriega Hope, quien se congratulaba de esta "magnífica adquisición" y decía:

Después de pasar fugazmente por nuestras pantallas, dejando para la historia de la cinematografía nacional dos heroínas clásicas, entró con cierta arrogancia al terreno de la crónica. Y, como mujer inteligente, sin despreciar la literatura escribe para sólo decir la verdad, esa verdad de nuestras mujeres que es su gracia más exquisita y que, generalmente, está manchada por las imágenes y por los adjetivos.¹⁰⁹

Tuvo más visión *Bonnard* que el periodista de *El Escándalo*: Elena Sánchez Valenzuela se dejó llevar por la exigencia de decir la verdad antes que por los juicios piadosos sobre las películas que

¹⁰⁸ Cit. en *El Gráfico*, 6 de abril de 1922, p. 4.

¹⁰⁹ *Silvestre Bonnard*, "Los cronistas de cine en México. Bocetos del momento", *op. cit.*

no le gustaban, fueran mexicanas o no. De hecho, buena parte de sus aproximadamente setenta colaboraciones para *El Gráfico* en 1922 incluyeron fuertes críticas a la técnica de las cintas examinadas, escritas con la seguridad que le daba su conocimiento del cine. Así, opinó sobre la producción francesa *Rosa de Granada*:

La película carece en absoluto de belleza; todo parece desarrollarse a través de un velo que no permite apreciar los sets; (...) el gesto de los artistas no puede apreciarse, naturalmente exceptuando los *close-ups*.

(...) esta película de pésima fotografía, con mala actuación, con muy poco sentimiento en su desarrollo, con una traducción de títulos imperdonable, nos la presentan en nuestros principales salones, no de relleno sino de estreno...¹¹⁰

Poco después explicó que la cinta rusa *La catástrofe de un pueblo* tenía el defecto de no usar ninguno de los adelantos cinematográficos, "a no ser sus *close-ups* que vienen a desprestigiar la cara de los intérpretes por el pésimo maquillaje que exhiben",¹¹¹ y luego calificó el melodrama nacional *Luz de redención* (1922) como "un atentado enjaretado en los programas en nombre de la patria", encontrándole como principal falla el infumable desempeño de los intérpretes, de lo que hacía responsable al director Rafael Trujillo.¹¹²

¹¹⁰ Elena Sánchez Valenzuela, "*Rosa de Granada*", *El Gráfico*, 1 de abril de 1922, p. 14.

¹¹¹ Elena Sánchez Valenzuela, "*La catástrofe de un pueblo*", *El Gráfico*, 11 de abril de 1922, p. 13. Seguramente esta película fue producida por rusos blancos, pues a México no llegaron cintas soviéticas sino hasta 1927 (véase el apartado 2 del capítulo VII).

¹¹² Elena Sánchez Valenzuela, "*Luz de redención*", *El Gráfico*, 29 de abril de 1922, p. 4.

Sánchez Valenzuela apreciaba sobre todo el placer que le procuraba una película. Ese placer podía provenir, por ejemplo, de bellos paisajes, de sets "exquisitamente elegantes",¹¹³ o de argumentos poderosos como el de *Allá en el este*, de Griffith, cuyos conflictos "de pasión fuerte y sincera" le hicieron aplaudir que las situaciones fueran "copias de la realidad":¹¹⁴ como prácticamente todos los demás críticos del momento, Sánchez Valenzuela estaba por el realismo en el cine.

Curiosamente, entre sus placeres no contaba las cintas a colores, que se hicieron de vez en vez, virándolas o iluminándolas a mano, durante todo el periodo del cine mudo; así, al ver *Cyrano de Bergerac* comentó:

Lástima grande que la película haya sido hecha a colores con grave detrimento de la plasticidad; pues, aunque no lo parezca, los colores le restan volumen a las figuras en la lámina de plata; siendo preferible para los auténticos amantes del cine la imagen de claro y oscuro, donde por el contraste las imágenes se animan de mayor vida que en las cintas a colores.¹¹⁵

Así, la voluntad de realismo se estrellaba con las otras características que se exigían de las películas: el blanco y negro y --como veremos más adelante-- la ausencia de la palabra. Una película sonora y a colores hubiera sido, en principio, más realista que una muda y en blanco y negro, pero estas últimas cualidades se habían convertido en esenciales para el concepto

113 Elena Sánchez Valenzuela, "Las tres ilusiones, de Pina Menichelli", *El Gráfico*, 28 de marzo de 1922, p. 10.

114 Elena Sánchez Valenzuela, "Allá en el este", *El Gráfico*, 25 de julio de 1922, p. 14.

115 Elena Sánchez Valenzuela, "Cyrano de Bergerac", *El Gráfico*, 27 de enero de 1928, p. 15.

que la mayor parte de los periodistas tenía del cine. El realismo, pues, estaba en otro lado.

Una de las innovaciones de Sánchez Valenzuela fue el estímulo a la exhibición de cintas de producción reciente. Los alquiladores presentaban películas viejas en algunos casos por años (que eran, claro, más baratas que los estrenos) y en los otros diarios no se presionaba para que eso cambiara. "Al contrario --decía--, se empeñan en engañar al público comentando las *films* que en otros países han pasado de moda y que aquí nos presentan como recientes."¹¹⁶ Su columna dio cabida entonces a los argumentos --espigados de las revistas extranjeras-- de cintas acabadas de estrenar en otros países, pero esta iniciativa desapareció al poco tiempo, debido seguramente a la indiferencia de los distribuidores y el público.

Por otra parte, Sánchez Valenzuela ejerció también la crónica tradicional, improvisando frivolidades cuando la cinta que comentaba no alcanzaba a suscitar su interés o explotando en su columna los recuerdos de sus experiencias en Hollywood; así escribió, por ejemplo, sobre Beatriz Domínguez, una prometedora actriz de ascendencia mexicana que tuvo un papel junto a Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y poco después murió al caer de un caballo en una filmación,¹¹⁷ y sobre Max

¹¹⁶ Elena Sánchez Valenzuela, A Través de la Pantalla, *El Gráfico*, 26 de octubre de 1922, p. 14.

¹¹⁷ Elena Sánchez Valenzuela, "Los cuatro jinetes del Apocalipsis", *El Gráfico*, 15 de abril de 1922, p. 10.

Linder y Charles Chaplin, con quienes Elena bailó en una velada.¹¹⁸

En suma, Elena Sánchez Valenzuela practicó en 1922 un periodismo cinematográfico que sustituyó en algún grado su frustrada pasión por la práctica del cine. Pero los tiempos exigían otras actividades y en 1923 la encontramos incorporándose como maestra rural a la cruzada educativa vasconceliana. Un año después regresó a las actividades cinematográficas al ser nombrada supervisora (y luego inspectora) de películas.¹¹⁹ Y en septiembre de 1925 retomó la crítica en *El Universal Gráfico*, para ya no dejarla en todo el periodo del cine silente.¹²⁰

6. Epifanio Soto

A fines de 1922 Carlos Noriega Hope se preguntaba si existían en realidad críticos cinematográficos en México y reflexionaba que fuera de unos cuantos apasionados, no había sino gacetilleros:

Basta abrir cualquier rotativo o cualquier revista: los adjetivos van desgranándose vulgarmente sobre algún *film* que, muy pronto, inundará nuestras pantallas. Los elogios, con una monotonía de organillo de ciego, van uno tras otro, hasta terminar con una frase hecha, de esas que los señores publicistas suelen colocar en todos sus *réclames*. Y, a veces también, una firma o un seudónimo dan seriedad casi académica a esas líneas ordenadas y pagadas por los señores comerciantes. Así no puede haber crítica cinematográfica, puesto que los mismos caballeros que manejan el negocio han

118 Elena Sánchez Valenzuela, "Max Linder y Charles Chaplin como yo los vi...", *El Gráfico*, 24 de agosto de 1922, p. 14.

119 Debo esta información a Patricia Torres, quien prepara un libro sobre Sánchez Valenzuela.

120 En agosto de 1929 dejó de colaborar para *El Gráfico*, pero retomó la crítica de cine en 1935-1936, escribiendo para la revista *Todo*.

caído en cuenta, fácilmente, de la magnífica oportunidad que les brinda ese sistema de anuncios disfrazados de artículos.

Sólo unos cuantos muchachos bobos --tan bobos que juzgan estas cosas de buena fe-- imprecaban y gimen ante nuestras pantallas en nombre del arte cinematográfico o bien engarzan, temblorosamente, su admiración en las líneas de una crónica, exaltando una película cuyo explotador desconocen seguramente. Y nuestro público, nuestro cándido público, no ha llegado a notar desgraciadamente la diferencia que existe entre estos dos géneros de crónicas. Las unas significan publicidad, negocio y mentira. Las otras son el fruto de un entusiasmo estéril.¹²¹

Este testimonio muestra que a pesar de haberse practicado durante más de cinco años en varios diarios y revistas de la capital, la crítica aún no terminaba de adquirir una presencia sólida entre el público lector, y se confundía con la publicidad pagada por los exhibidores, ésta con una tradición que se remontaba hasta las gacetillas de principios de siglo.

Entonces sólo unos cuantos "muchachos bobos" imprecaban y gemían ante las pantallas "en nombre del arte cinematográfico". Ya conocemos sus nombres: Rafael Bermúdez Zatarain, Marco Aurelio Galindo, Elena Sánchez Valenzuela y el propio *Silvestre Bonnard*, todos colaboradores de *El Universal* y sus publicaciones asociadas; en cuanto a José María Sánchez García (*Cine Mundial* y *Revista de Revistas*), Julián del Roble (*Ilustrado*) y Alejo de Ausonia (*El Herald*), cabían más en la categoría de cronistas o promotores que en la de críticos.

Pero había por lo menos otro practicante destacado del "entusiasmo estéril" de comentar películas; se trataba de Epifanio Soto (hijo), quien desde junio de 1918 colaboraba

¹²¹ *Silvestre Bonnard*, "Los cronistas de cine en México. Bocetos del momento", *op. cit.*

mensualmente para *Cine Mundial*, sustituyendo a los corresponsales mexicanos que esa revista neoyorquina había tenido desde sus primeros números en 1916: Miguel Saucedo, de la ciudad de México, José Luis Navarro, de Guadalajara y Angel Campero, de Morelia. Soto sostuvo su columna Crónica de Méjico hasta finales del periodo del cine mudo, aunque después de 1923, decepcionado por la lamentable situación de la industria cinematográfica nacional, sólo excepcionalmente reseñó películas y se dedicó casi por completo a comentar (¡en una revista de cine!) los toros, el teatro, la ópera y otros espectáculos de la capital del país.

Los demás "muchachos bobos" ocupados de hacer crítica en México tenían diversas relaciones con la industria del cine: Sánchez Valenzuela había sido actriz, Bermúdez y Noriega Hope directores, Galindo argumentista y actor; por lo tanto, sus juicios sobre las cintas nacionales tendían a ser, digamos, comprensivos. Pero Soto ni pertenecía al medio del cine ni escribía para un público local (*Cine Mundial* tenía una amplia distribución en Estados Unidos y los países hispanohablantes), por lo que podía juzgar más objetivamente las cintas nacionales, en las que, por cierto, centraba su atención, junto con la de los acontecimientos relevantes en el comercio cinematográfico de México, pues sobre las producciones extranjeras se limitaba a hacer un listado de los estrenos del mes.

En su primera colaboración, Soto se distanciaba de los panegiristas de la naciente industria y no dejaba ninguna duda acerca de su posición:

Considérome libre de ese apasionamiento que ha poseído a la mayor parte de los que escriben sobre el escabroso tema de "el cine mexicano". Por eso, sin temor a equivocarme, asiento lo que sigue: dígase lo que se diga, la producción mexicana no llegará, durante varios años, a ser aceptable.¹²²

La razón que daba de esa inaceptabilidad era la inconstancia, que ya se había mostrado en la obra de Mimí Derba, Emma Padilla y otras filmadoras de una sola película; efectivamente, la inconstancia --según Soto una "cualidad que caracteriza a este país"-- truncó las carreras de la mayoría de los productores, directores y actores del cine mudo mexicano, por lo que debe reconocerse que Soto acertó en su diagnóstico. Por lo demás, en adelante se aplicó en demostrar detalladamente cuán deficientes le parecían las películas mexicanas en sus notas sobre *Tabaré*, *Caridad* (1918), *María*, *Dos corazones* (1919), *Una novia caprichosa* (1919), *Confesión trágica*, *Cuauhtémoc*, *La llaga*, *Viaje redondo*, *Partida ganada*, *El escándalo*, *El crimen del otro* (1921), *Carmen*, *Luz de redención*, *De raza azteca*, *Amor* (1922) y otras. Sus juicios eran normados por la comparación declarada con el canon norteamericano; por eso criticó María en estos términos:

Es tonto creer que el cine nacional pueda llegar al éxito por el camino que sigue. Y más tonto que los productores se empeñen en ir por ese camino, después del patente fracaso de sus películas y de la industria europea, en cuyos moldes hemos visto vaciados hasta hoy todos los esfuerzos hechos aquí. Los públicos detestan la lentitud en el desarrollo y piden con su indiscutible derecho algo movido: lo prueba el triunfo de las cintas de aventuras...¹²³

¹²² Epifanio Soto (hijo), *Crónica de Méjico*, *Cine Mundial*, junio de 1918, p. 339.

¹²³ Epifanio Soto (hijo), *Crónica de Méjico*, *Cine Mundial*, julio de 1919, p. 532.

De *La gran noticia*, la película de Noriega Hope, gustaron a Soto las "escenas de adorno, que tanta falta hacen a nuestras películas y que podría decirse que son la base de la cinecomedia americana"¹²⁴ y, entre las otras pocas películas mexicanas que suscitaron su admiración, destacó *Hasta después de la muerte*, en la que el director Luis Lezama había hecho tan bien su trabajo "que muchas veces creímos ver una serie americana, por lo movido y sensacional de las escenas, hechas según la escuela de la nación vecina".¹²⁵

Soto elogiaba pues que algunas cintas mexicanas hubieran adoptado el modelo hollywoodense, pero no en lo que tenía que ver con el realismo en la fotografía, la escenografía y la actuación (que era, como se recordará lo que *Bonnard* admiraba en ellas), sino por su espectacularidad y su velocidad dramática. Hubiera podido esperarse por eso el apoyo de Soto a las películas de Miguel Contreras Torres, que de algún modo adoptaban la estructura de los *westerns* con charros en lugar de vaqueros. Pero no fue así. Al estar distanciado del mundillo del cine y al escribir en una revista norteamericana, Soto no se contagió del entusiasmo de quienes a partir de 1921 comenzaron a filmar (o a comentar) las películas nacionalistas y "de revancha", entre las que se contaban las de Contreras Torres.

124 Epifanio Soto (hijo), "Enid Bennett, Fred Niblo y Griffith, de visita en Méjico", *Cine Mundial*, marzo de 1923, p. 161.

125 Epifanio Soto (hijo), *Crónica de Méjico*, *Cine Mundial*, julio de 1921, p. 491.

Uno que sí se contagió de ese entusiasmo fue Carlos Noriega Hope, quien manifestó su beneplácito porque en *El hombre sin patria* Contreras Torres ridiculizara a los "gringos" y exaltara la figura de los nacionales. Soto recriminó a *Bonnard* que defendiera oblicuamente *El hombre sin patria* sin advertir lo principal, que era una mala película; esto es, le reprochaba que la hubiera ponderado en términos ideológicos dejando de lado su aspecto estético. A lo que *Bonnard* respondió:

(...) el señor Soto --si es mexicano-- no debe escribir artículos como el que merece este comentario. (...) los periodistas mexicanos debemos aplaudir las *films* de "revancha", aunque sean técnicamente defectuosas, aunque lleven consigo un apasionamiento patriótico, aun cuando los yanquis que en ellos aparecen sean yanquis de pandereta. Nuestro deber, como mexicanos, nos impone esta obligación...¹²⁶

Se enfrentaban así dos concepciones distintas del quehacer crítico. *Bonnard*, empeñado en colaborar en la creación de una industria y atento a lo que significaban las películas más allá de su forma, las juzgaba, sobre todo, por su intención; por eso sus opiniones sobre las películas mexicanas solían ser indulgentes. En cambio Soto, sin compromisos ideológicos o de amistad, las juzgaba por los resultados objetivos, es decir, por su forma final, que casi siempre era fallida comparada con la de las producciones norteamericanas.

La falta de interés o de comprensión de Soto del contexto del cine tuvo una curiosa consecuencia a fines de 1922. Cuando el

¹²⁶ Silvestre *Bonnard*, "Las películas mexicanas de acción directa", *El Universal*, 10 de diciembre de 1922, 4a. sección, p. 5.

gobierno decidió, luego de muchos forcejeos con las poderosas compañías hollywoodenses, prohibir la exhibición de marcas que tuvieran películas en las que se denigrara a México, Soto fue el único periodista local que criticó la medida, argumentando que la producción mexicana era tan denigrante (para México) como la extranjera:

Si en *De raza azteca* vemos una cuadrilla de bandoleros operando en Chapultepec; si en *Fulguración de raza* se pinta a nuestras mujeres degeneradas hasta el colmo; si en *Fanny o el robo de los veinte millones* figura el tesorero de la nación como un pillo; si en todas esas cintas hechas en México, protegidas por la prensa patriotera y anunciadas bombosamente como de propaganda nacional, se presenta, en resumidas cuentas, al país, no igual, sino peor que en cualquier producción americana, ¿para qué hacer visajes y andarse con prohibiciones ridículas?¹²⁷

Desde el punto de vista estético Soto tenía razón: la censura no hacía más que imponer "prohibiciones ridículas" a unas películas que debían juzgarse no en función de su contenido denigrante (en el que, en su opinión, hasta las cintas mexicanas las aventajaban), sino en función de su forma. Pero desde el punto de vista político no podía estar más equivocado: en un medio que exudaba nacionalismo y afán de reconocimiento dolía profundamente la proliferación, dolosa o no, de una imagen que se pretendía erradicar. Y por supuesto la voz de Epifanio Soto no se hizo escuchar en medio de los clamores en sentido opuesto del resto de la prensa, y la prohibición de las películas denigrantes se sostuvo hasta que, en noviembre de 1922 los estudios

¹²⁷ Epifanio Soto (hijo), "La producción mexicana tan denigrante como la yanqui", *Cine Mundial*, diciembre de 1922, p. 668.

hollywoodenses acordaron no volver a filmar ese tipo de cintas. A partir de entonces, la prohibición se levantó y Soto pudo volver a ver en las pantallas de los cines elegantes de la capital sus admiradas películas norteamericanas.

La segunda generación de críticos, a la que pertenecían Epifanio Soto, Elena Sánchez Valenzuela, Rafael Bermúdez Zatarain y Marco Aurelio Galindo --acompañados por Carlos Noriega Hope--, continuaron pues de algún modo la tradición de la crítica objetiva iniciada por Rafael Pérez Taylor, Perodi y Francisco Zamora en la prensa capitalina; como éstos, se concentraron en escribir sobre las películas, dejando de lado otros aspectos del cine, y desarrollaron recursos específicos (como la nueva terminología cinematográfica, la calificación numérica de películas y la atención a los directores) basados en la certeza de que el cine era un arte. La naturaleza de éste fue matizada con la ponderación de las producciones italianas, norteamericanas y alemanas que podían verse en México, pero siempre se coincidió en afirmar que el cine debía ser realista y, naturalmente, mudo (aunque una música adecuada pudiera en ocasiones subrayar el valor estético de las imágenes). Esta segunda generación de críticos cinematográficos tendría una notable continuidad y seguiría cerca del periodismo o de otros asuntos del cine a pesar de los malos tiempos en que cayó la producción local a partir de 1923.

V. CON LA VISTA EN LOS ESTADOS UNIDOS

1923-1924

El segundo bienio del gobierno de Obregón estuvo caracterizado por una inquietud social cuya principal causa era la lucha por el poder. En 1924 habría elecciones y varios personajes públicos comenzaron a mover sus piezas; estos movimientos incluyeron sucesos como el asesinato de Francisco Villa, la campaña de difamación periodística contra Pablo González y la rebelión encabezada por Adolfo de la Huerta. Por otra parte, la sociedad esperaba los resultados de las negociaciones de una comisión encargada de discutir el reconocimiento diplomático de los Estados Unidos; éste al fin se obtuvo, con muchas concesiones de la parte mexicana, la víspera del penúltimo informe presidencial.

La economía sufrió en este periodo una severa crisis debida, entre otras causas, a los gastos originados por el combate a la rebelión delahuertista y a que se destinaron grandes sumas a pagar la deuda externa. Distintas dependencias estatales "recortaron" en estos años el presupuesto, de por sí escaso, que dedicaban al cine. Así, la producción de documentales a cargo de varias secretarías durante los años anteriores prácticamente desapareció.

Además, en 1923 inició la decadencia de la producción mexicana privada de cine. El año anterior se filmaron en todo el

país unas quince cintas de ficción; éste diez,¹ de las que se estrenaron en la capital apenas cuatro.² El punto más bajo en todo el periodo del cine de argumento fue 1924, con cinco largometrajes producidos.³ Los empresarios privados que habían creído durante algún tiempo que la producción fílmica les daría dinero, ahora tenían muy claro que el séptimo arte no era un negocio en el país --era imposible ganar en la competencia con el cine norteamericano-- y retiraron su patrocinio: el signo más claro fue que los Estudios Camus cerraran sus puertas a fines de 1922.

Durante el primer semestre de 1923 se proyectó el primer noticiero pagado por un diario, *Novedades Cinematográficas de El Demócrata*. Siguiendo el ejemplo de su colega, *El Universal* emprendió a fines de 1924 la edición de una revista informativa que se prolongó durante unos cuatro meses.⁴ Como se ve, esta primera participación de la prensa capitalina en el mundo del cine fue fugaz; al parecer el género documental no resultaba

1 Véase De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, pp. 188-248.

2 Véase Rafael Bermúdez Z., "¿Cuáles fueron las mejores películas del año?", *El Universal*, 30 de diciembre de 1923, 4a. sección, p. 3.

3 Véase De los Reyes, *op. cit.*, pp. 248-267 y García Riera (coord.), *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes, 1906-1940*, p. 20.

4 Bermúdez comentó: "Bajo iniciativa de nuestro compañero de labores Humberto Ruiz Sandoval, se ha empezado a editar una magnífica revista cinematográfica que periódicamente se exhibirá en las mejores pantallas de México. El primer número de este 'verdadero periódico cinematográfico' ofrece noticias muy interesantes y de absoluta actualidad (...) Es justo que la nueva revista prospere, porque entraña magníficas ideas y desenvuelve espléndida labor para nuestro país." (Rafael Bermúdez Z., "La revista cinematográfica de *El Universal*", *El Universal*, 13 de diciembre de 1924, p. 6.)

demasiado atractivo para un público que iba al cine a disfrutar, sobre todo, de las frívolas cintas de Hollywood.

Éstas dominaban por completo la exhibición. En el bienio llegaron a México algunas buenas producciones como *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923) de Chaplin, *Los amores de un príncipe* (*The Merry-Go-Round*, 1923), de Von Stroheim, varias cintas del cómico de moda, Harold Lloyd, y las muy taquilleras *El jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923), de Wallace Worlsley con Lon Chaney y *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924), de Raoul Walsh con Douglas Fairbanks.

La franca disminución de filmaciones locales y el consiguiente debilitamiento del medio del cine tuvo un correlato en el periodismo. Carlos Noriega Hope redujo paulatinamente sus colaboraciones sobre la pantalla en marzo de 1923, hasta dejar por completo el oficio a fines de 1924; no retomaría su columna y la Página del Cinema sino hasta 1928. Por otra parte, tres publicaciones en las que se apoyaba al séptimo arte cerraron por distintos motivos en este periodo. Así, José María Sánchez García y *El barón de Pioresná*, que escribían en el semanario *Zig-Zag* (suprimido por una huelga en 1922), Alejo d'Ausonia, promotor de la Página Cinematográfica de *El Herald de México* (que dejó de aparecer en agosto de 1923), y Marco Aurelio Galindo y Arístides Bello, críticos del vespertino *El Mundo* (clausurado a principios de 1924 por su apoyo a Adolfo de la Huerta), se vieron obligados a emigrar a otros periódicos o a conseguirse nuevas ocupaciones. El único crítico de la vieja hornada que siguió firme en su sitio

fue Rafael Bermúdez Zatarain. Sin embargo, comenzaron a surgir nuevos periodistas cinematográficos en dos publicaciones asociadas que hasta entonces no habían dedicado mayor atención al séptimo arte: entre marzo y octubre de 1923, Salatíel Castañeda López escribió una treintena de notas para *Excelsior*, remplazándolo Juan Closeup y Green Gray entre mayo y noviembre de 1924; y por otro lado, Blas Hernán hizo crítica de películas en *Revista de Revistas* entre enero de 1923 y febrero de 1924.

1. Eclipse de Silvestre Bonnard

La ambición de filmar corroía desde tiempo atrás a Noriega Hope, pero no fue sino hasta el verano de 1921 cuando pudo por fin reunir los recursos necesarios para emprender la producción de *La gran noticia*, cinta en la que participaron, entre otros, Hipólito Seijas (como actor), Marco Aurelio Galindo (como coguionista y actor) y Cube Bonifant (como actriz principal), quienes habían sido, eran o serían articulistas cinematográficos. Así *La gran noticia*, también conocida como *Los chicos de la prensa*, fue, como escribió Galindo, "no sólo la película de los periodistas mexicanos, sino que también la de aquéllos que trabajamos en ella al mismo tiempo que trabajamos en *El Universal*".⁵

Otros periodistas habían ya participado en cintas de argumento. Los reporteros de *El Demócrata* Alfonso Busson,

⁵ Marco Aurelio Galindo, "La gran noticia", *Ilustrado*, 18 de enero de 1923, p. 38.

Marcelino Beltrán y Fernando Sobrino actuaron en *Santa*; Rafael Bermúdez Zatarain dirigió *María* y fue argumentista de *El Zarco*; Marco Aurelio Galindo escribió un guión que no llegó a ser filmado,⁶ y el propio Noriega Hope colaboró como argumentista en *Viaje redondo*. Pero *La gran noticia* fue el primer intento por hacer una película mexicana sobre periodistas (el personaje principal era reportero de un diario llamado *El Cuarto Poder*), con elementos surgidos del mismo medio.

La película terminó de filmarse en Jalisco y en la ciudad de México en plena ola ascendente de la cinematografía nacionalista,⁷ pero seguramente por falta de dinero para la postproducción --hecha en los Estados Unidos-- su estreno se pospuso hasta enero de 1923, cuando los Estudios Camus habían ya cerrado sus puertas y comenzaba el largo periodo de decadencia del cine mexicano; el entusiasmo había muerto, y esto se reflejó en la fría acogida que público y prensa dieron a la cinta, que estuvo en cartelera sólo unos días y fue muy criticada. Para empezar, el propio director lamentó haberse puesto en ridículo con el producto de esas "largas y laboriosas semanas llenas de películas, de *close-ups* y de *long-shots*" y reflexionó que la máquina de escribir del periodista lo hacía mucho más feliz que el megáfono.⁸ Poco después Marco Aurelio Galindo escribió una larga nota en la misma revista para "condenar y ensalzar" las

6 Galindo registró el argumento de *La última salida de Don Quijote* el 22 de noviembre de 1920; De los Reyes lo glosa en *Bajo el cielo de México*, p. 90.

7 Véase Vaidovits, *El cine mudo en Guadalajara*, pp. 87-94.

8 Silvestre Bonnard, "Indiscreciones de un pésimo director", *Ilustrado*, 11 de enero de 1923, p. 40.

aptitudes de los actores, el fotógrafo y el director, pero eran más las condenas que los ensalzamientos.⁹ Y Blas Hernán publicó una demoledora crítica, en la que decía:

La gran noticia es mala porque su asunto es trivial, sumamente ingenuo; (...) los alumbrados escasos y mal dispuestos hacen que las figuras se "empasten" a menudo; su fotografía no deja de ser mediana, sus emplazamientos carecen del ambiente propio para realzar la escena o dar relieve al paisaje (...) ¡Ay de los títulos! (...) que ofenden al decoro y al respeto que las damas y familias que asisten al espectáculo se merecen.¹⁰

Hernán terminaba por criticar la falta de continuidad en las escenas y el final "desastroso e infinitamente cansado", que era un acto de descortesía para "el público paciente".

Bermúdez Zatarain y Epifanio Soto fueron los únicos periodistas que no trataron con rudeza a *La gran noticia*, en notas diplomáticas en las que se hablaba más de las facultades y conocimientos del director que de la película misma.¹¹

Crítica y autocrítica tuvieron su efecto: aunque algunos de ellos siguieron cerca de muchas maneras del cine nacional, ni Noriega Hope ni los demás comentaristas de la pantalla de la

⁹ Marco Aurelio Galindo, "*La gran noticia*", *op. cit.*

¹⁰ Blas Hernán, "*La gran noticia*", *Revista de Revistas*, 21 de enero de 1923, p. 45.

¹¹ Véanse Rafael Bermúdez Z., "*La gran noticia*, con Cube Bonifant", *El Universal*, 14 de enero de 1923, p. 9 y Epifanio Soto (hijo), "Enid Bennett, Fred Niblo y Griffith, de visita en Méjico", *Cine Mundial*, marzo de 1923, p. 161. Éste último escribía que los conocimientos de *Bonnard* le habían permitido realizar con éxito ciertas innovaciones, como "las escenas de adorno" y "el culebreo de los subtítulos que se suponen cantados"; por eso, "en conjunto es bueno el sabor de boca que nos deja *La gran noticia*, tan distante de aquellas películas, hechas con cantidad igual de buena voluntad y falta de conocimientos por Luis G. Peredo, José Manuel Ramos, etc."

época se aventuraron en la dirección. Después de este fallido experimento de uno de los pocos que, por haber estado en Hollywood, conocía de primera mano los entretelones del cine, fue claro que no era lo mismo saber lo que era una película en términos teóricos que prácticos. En adelante los periodistas que pretendieron incidir en la producción local lo hicieron preferentemente, siguiendo la receta expuesta por *Hipólito Seijas* años atrás, a través de "indicaciones sensatas".¹²

El fracaso fílmico de Noriega Hope le cerró un camino, pero su espíritu versátil siguió cultivando la narrativa (por cierto, en sus libros *La inútil curiosidad* y *El honor del ridículo* publicó los primeros cuentos mexicanos con tema cinematográfico) y emprendió enseguida, con el Grupo de los Siete,¹³ un entusiasta intento de renovación del teatro nacional; sus nuevas actividades --y la cada día más absorbente dirección del *Ilustrado*-- lo alejaron poco a poco del periodismo dedicado al cine hasta que, a fines de 1924, cesaron por completo sus colaboraciones sobre el séptimo arte.

12 Véase *Hipólito Seijas*, "Impresiones de nuestro cronista de cines", *El Universal*, 24 de junio de 1917, p. 8.

13 El Grupo de los Siete (rebautizado irónicamente por el público Los Siete Pirandellos) estaba integrado por Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García, Ricardo Parada León, Francisco Monterde y Noriega Hope. El grupo pretendía impulsar la creación de un teatro mexicano de calidad y en 1923 comenzó a preparar su primera temporada de drama y comedia, que se llevó a cabo en el antiguo teatro Fábregas, de julio de 1925 a enero de 1926.

2. El realismo de Hollywood

La tradición mexicana de la crítica, como hemos visto, estaba asentada en la consideración de que el arte del cine era o debía ser realista. Las películas iban y venían, pero los críticos conservaban su credo. Bermúdez escribió:

La labor más alta que debe desempeñar el cinematógrafo es copiar la vida, lo bueno y lo malo, y siempre a través de un tamiz de arte, para así conducir a la masa del público por un sendero de vida y de instrucción (...). Si el objetivo de la cámara es la fuente más clara de la verdad (...), si al objetivo no se le puede engañar, ¿por qué los directores y los novelistas se han de valer del cinematógrafo para engañar al pueblo?¹⁴

Este "copiar la vida" a través de un "tamiz de arte" podría ser, en efecto, la divisa estética general de los críticos mexicanos de esos tiempos: una película era tanto mejor para ellos cuanto más fielmente reprodujera "lo bueno y lo malo" de la vida. Para unos, como Seijas y Galindo, esta reproducción debía darse principalmente en el argumento; para otros, como Zeta y Bonnard, a través de la actuación. Y prácticamente todos daban por descontado, después de la exhibición poco exitosa de *El gabinete del doctor Caligari*, que la escenografía, el vestuario y los efectos fotográficos también debían ser realistas.

Luego de que se levantó en México la prohibición de exhibir películas de las marcas Paramount, Aywon y Metro en noviembre de 1922, el cine norteamericano desplazó definitivamente toda

¹⁴ Rafael Bermúdez Z., "House Paters en Corazones humanos", *El Universal*, 31 de diciembre de 1922, p. 9.

competencia. Una que otra película española, francesa, alemana, italiana o mexicana llamaba de pronto la atención de los periodistas, pero la gran mayoría de las notas publicadas en estos años por Bermúdez y por sus colegas del *Excelsior* Salatiel Castañeda López, Green Gray y Juan Closeup, trataron sobre cintas de Hollywood. Los directores de algunas de esas cintas habían aprendido la lección europea o eran europeos contratados en Hollywood (como Lubitsch y Von Stroheim) que pretendían ser meticulosamente fieles a la realidad, incluido el argumento.¹⁵ Y por supuesto, ésas eran las obras que alababa Bermúdez. Por ejemplo en su balance anual declaró la mejor cinta exhibida una que cumplía con todos los requisitos de la obra maestra era *La que yo amé* (*The Girl I Love*, 1923): "observación analítica, sencillez en la expresión, la fantasía al borde de la realidad (...) Y para hacer más sutil la copia de la vida, detallitos amargos".¹⁶ En la misma nota afirmaba que los cineastas americanos, tan dados a los anacronismos y a las impropiedades en la presentación de otras épocas y pueblos, daban muestras ahora muestras de haber aprendido de los directores alemanes y se notaba por eso en sus películas "una marcada evolución en lo que a reconstrucción histórica se refiere". Y como incluso los finales felices comenzaban a ser matizados por los mejores

15 El caso más extremo era Von Stroheim, quien exigía en sus películas una ambientación que recreara con fidelidad absoluta el vestuario y la escenografía requeridos; por ejemplo, para la filmación de *Esposas imprudentes* mandó construir un pueblo Mediterráneo entero en Hollywood (véase Cook, *A History of Narrative Film*, pp. 221 y ss.).

16 Rafael Bermúdez Z., "¿Cuáles fueron las mejores películas del año?", *op. cit.*

directores,¹⁷ que adoptaban cada vez más finales "estilo europeo", Bermúdez decidió que, ahora sí, las películas hollywoodenses podrían alcanzar el grado supremo del realismo:

(...) los argumentistas yanquis se están viendo (...) influenciados hacia la copia de la vida en todos sus puntos, y nada menos dentro de las últimas cintas, encontramos una docena de ellas en que el fin no es tan agradable como antes (...) Nosotros vamos a demostrar que en los últimos tiempos las cintas americanas se han perfeccionado en lo que se refiere a los argumentos, que en cuanto a la técnica, no cabe duda que están por encima de todas las películas producidas en el mundo.¹⁸

Las películas que Bermúdez ponía como ejemplo del canon realista del cine eran *Esposas imprudentes*, de Von Stroheim, *Una mujer de París*, de Chaplin, y *Tres mujeres* (*Kiss Me Again*, 1925), de Lubitsch; las tres pertenecían a "una escuela perfectamente definida" que no era otra que "la de la copia de la vida, con una observación filosófica de alta trascendencia, traducida por medio de psicologías exquisitas";¹⁹ a ese grupo añadía *El nacimiento de una nación*, de Griffith, estrenada en México en octubre de 1923, aunque por tratarse de una cinta de 1915 el crítico de *El Universal* le encontraba algunos problemas argumentales.

17 La periodista Alba Herrera y Ogazón afirmó que las películas americanas no alcanzaban a resultar naturalistas, a pesar de "la reproducción más exacta de la cosa individual" en la interpretación y la escenografía, precisamente porque los finales felices arruinaban la apariencia de "realidad real" ("El pseudo-naturalismo en el cine", *El Universal*, 22 de octubre de 1923, p. 3).

18 Rafael Bermúdez Z., "Mentiras de amor y las películas yanquis", *El Universal*, 27 de mayo de 1924, p. 8.

19 Rafael Bermúdez Z., "Tres mujeres, de Ernst Lubitsch", *El Universal*, 15 de octubre de 1924, p. 8.

Como los demás periodistas cinematográficos, Bermúdez había visto con admiración las películas alemanas de Lubitsch y otros directores que llegaron a México a partir de 1920, pero las producciones de vanguardia, que se hicieron presentes con la exhibición de *El gabinete del doctor Caligari*, le repugnaron por su marcada veta anti-realista. Así, este crítico amante de los tecnicismos escribió:

Si hubiésemos visto emplear el *flou*²⁰ en alguna película alemana, hubiéramos comprendido que era un nuevo alarde de su "snobismo", "futurismo" o como quiera llamársele, pero en un *film* americano, demostrador como siempre de lo que puede hacer el cine con la realidad de la vida, es impropio.

(...) no es justo mostrarse enemigo del *flou*, pero en cambio sí ser absolutamente intransigente con el futurismo en el cinematógrafo (...) [pues en la] escuela innegable de la naturalidad, no caben las mistificaciones...²¹

La aversión de Bermúdez por la cinematografía vanguardista alemana y su aprecio por la escuela realista hollywoodense se expresó también más adelante, cuando se leía en su columna que el cine no debía caer "en expresionismos ridículos al estilo de *El Golem*", pues "donde impera la idea del arte cinematográfico, es sola copia fiel de la vida".²²

Una consecuencia práctica del credo de que el cine debía ser juzgado en términos de su realismo, es decir, de su propia pertinencia estética, fue que Bermúdez y otros críticos pudieron

20 El *flou* es una fotografía difuminada, borrosa.

21 Rafael Bermúdez Z., "Algo más sobre *Hombre, mujer y matrimonio*", *El Universal*, 20 de febrero de 1921, p. 23.

22 Rafael Bermúdez Z., "El tigre marino", *El Universal*, 19 de marzo de 1923, p. 4.

defender ciertas películas que fueron censuradas o contra las que se elevó la condena de la Iglesia.

3. Contra la censura

Desde los lejanos tiempos del Porfiriato, cuando los cronistas de espectáculos juzgaban el fenómeno cinematográfico atendiendo a su influencia sobre las costumbres, no se estilaba la admonición moralizante en los escritos sobre cine. La crítica había inaugurado un tipo de mirada imparcial en cuanto a la moral pública que Francisco Zamora había descrito con estas palabras:

Jamás, que yo recuerde, se me ha ocurrido dividir las películas en morales e inmorales ni nunca he sospechado que pudiese achacarse, por ejemplo, la ineptitud de la policía y la pericia de los malhechores a la influencia funesta del cine (...) Mi concepto de moralidad no se inquieta ni por la eficacia loable con que Fantomas delinquía, ni por las complicaciones pasionales y carnales con que besa la señora Menichelli.²³

Pero aunque Seijas, Perodi y otros críticos compartían esa opinión,²⁴ muchas "buenas conciencias", entre ellas algunos

23 Jerónimo Coignard, "El cine y la moralidad", *El Universal*, 1 de septiembre de 1919, p. 3. Todavía antes, se preguntaba Seijas, a propósito de una cinta francesa: "¿Pero puede haber inmoralidad dentro del arte? Creo que no (...) El film es moral, porque enseña la llaga y evita al pueblo que se contamine con ella. Es una página viviente de cualquier novela de Zola." (Hipólito Seijas, "Avenida de la ópera", *El Universal*, 27 de febrero de 1919, p. 4.)

24 Incluso alguno, como Perodi, había podido escribir que una película (*Pureza*), en la que se exhibían desnudos, era la vanguardia "de un arte libre que viene destruyendo prejuicios añejos y que dejará en nuestras almas la sensación de la carne hecha gloria y transformada en canto" ("Admirando la excelsa

periodistas, consideraron que el cine podía llegar a ser una influencia moral negativa para el público y solicitaron la intervención reguladora de las autoridades.²⁵ Tal vez escuchando estas voces, en 1919 el gobierno capitalino emitió un reglamento de censura cinematográfica en el que se especificaba que se impediría la exhibición de "cintas o vistas" que ofendieran a la moral pública en su contenido o en sus títulos, o cuya impresión general fuera la de la supremacía del crimen sobre las buenas costumbres (se establecía que las películas que incluyeran escenas de este tipo podían proyectarse si éstas se les cortaban).²⁶ Aparte de proteger la vulnerable moral pública, el gobierno se hacía de dineros, pues los exhibidores tenían que pagar cierta cantidad por cada rollo revisado.²⁷

Algunos comentaristas de películas protestaron contra la censura,²⁸ pero ésta siguió existiendo hasta que los ejércitos desnudaron a la modelo Audrey Munson", *El Demócrata*, 7 de enero de 1917, p. 2).

25 Por ejemplo, en una editorial del periódico *El Pueblo* se pidió, el 27 de septiembre de 1916, que se prohibiera la exhibición de películas policiacas; que a "las cintas un tanto libres" se permitiera asistir únicamente a los hombres; que se promoviera la creación de salones sólo para niños; que se castigaran las actividades vandálicas e inmorales en el interior de los cines; que se clausuraran los salones antihigiénicos, etc. (cit. en Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, p. 156).

26 Artículos 9 y 10 del "Reglamento de censura cinematográfica", *Diario Oficial*, 1 de octubre de 1919 (reproducido en Anduiza, *Legislación cinematográfica mexicana*, pp. 259-260). El reglamento establecía a la letra que no se aprobaría la exhibición de cintas que presentaran "el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas".

27 Sobre la censura cinematográfica en México en 1919 véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, pp. 233-234.

28 Protestaban, por ejemplo, porque fomentaba la corrupción: "Apenas se habló en esta capital de establecer la censura para

comandados por los caudillos sonorenses entraron a la capital en mayo de 1920, haciéndose de facto del mando del país. El desorden administrativo que siguió al cambio de gobierno fue aprovechado por los exhibidores, quienes presionaron a los nuevos jefes hasta obtener, en agosto, la supresión del departamento censor.²⁹ y puesto que los críticos habían decidido ser imparciales en el asunto de la moralidad cinematográfica, cada espectador pudo decidir por un tiempo si una película ofendía a las buenas costumbres o no.

Pero esto comenzó a cambiar cuando llegaron a México las películas alemanas, de un realismo sorprendente,³⁰ y cuando poco

las películas, cuando algunos ayuntamientos, sin facultad ninguna, pero en todos los casos con miras de lucro, pensaron que este sería un filón digno de explotarse y a la vez un arma para manejarse en favor de determinados empresarios. De esta suerte ha habido cintas de cine que en México se han exhibido por centenares de veces y que al llegar a los Estados se prohíbe la exhibición porque el 'censor', un individuo las más de las veces por completo ignorante, no recibe determinada cantidad para dar el permiso necesario" (Epifanio Soto, "Crónica de Méjico, *Cine Mundial*, febrero de 1920, p. 252).

29 "Al fin se vio todo lo nulo y nocivo que era el Departamento de censura cinematográfica y se le suprimió; contribuyendo en mucho a ello la aprehensión inmotivada de varios empresarios, hecha por orden de los censores. Ahora, con los materiales reunidos para la oficina suprimida, se organizó un laboratorio, en el que se gravarán películas de propaganda, a base de escenas callejeras, aristocráticas y fotografías de edificios" (Epifanio Soto, *Crónica de Méjico, Cine Mundial*, septiembre de 1920, p. 809).

30 Escribió *Bonnard* sobre una de ellas: "Para algunas personas esa film es inmoral por esta causa: nos ofrece, primero, la visión de una bacanal romana, hecha con un estupendo cuidado, con un realismo absoluto. (...) naturalmente hay escenas un poco fuertes, que se alejan de los consabidos romances acaramelados (...) hay mujeres semi-desnudas, gestos que son la materialización de la lujuria, posturas poco académicas y visiones impregnadas de bestialidad. Muchas gentes, al ver esto, pusieron el grito en el cielo clamando contra la inmoralidad de la escena. Yo (...) admiré con mis cinco sentidos esa estupenda resurrección..." (*Silvestre Bonnard*, "De lo inmoral", *El Universal*, 2 de enero de 1921, p. 19).

después fue claro que la tendencia principal de las películas norteamericanas era el drama frívolo. William y Cecil B. deMille eran los representantes típicos de esta escuela, que ofrecía cintas ubicadas en los temblorosos territorios morales de los infinitamente ricos.³¹ Mujeres con pelo corto que se atrevían a fumar, hombres deschavetados por el alcohol y la droga, adulterios, cuerpos desnudos, bailes de jazz... Era demasiado para la pacata moral mexicana. Las reacciones no se hicieron esperar.

Por un lado, la Iglesia emprendió una campaña anticinematográfica. En octubre de 1922, Epifanio Soto informaba en *Cine Mundial* que los sacerdotes católicos, al encontrar en algunas películas "propaganda inmoral, de desnudez, de cinismo, de vicio y no sé cuántas cosas más", habían decretado la guerra al cine "con todas las formalidades establecidas por el derecho canónico". Soto reproducía luego la primera escaramuza de esa guerra, una circular del arzobispo dirigida a los curas, vicarios y capellanes de la capital y del Distrito Federal, en la que se leía:

Al saber con grande pena el Ilmo. y Rmo. señor Arzobispo la manera ya desvergonzada y cínica con que el cinematógrafo, bajo el pretexto del desnudo artístico, y con promesas de presentar argumentos llenos de moralidad, conculca los preceptos más rudimentarios del pudor y de la vergüenza, ha tenido a bien disponer se dirija a ustedes la presente, para que no cesen de exhortar a los fieles, de una manera eficaz y activa, a que reconozcan los gravísimos peligros que encierra este espectáculo, según se les ha advertido en diversas ocasiones, y a que se convenzan plenamente de que los únicos fines que se persiguen en tan nefanda obra son, o la perversión de la sociedad mediante el excitamiento de las

³¹ Véase Knight, *The Liveliest Art*, p. 97.

pasiones carnales, o cuando menos el torpe lucro, sin miramiento a ley alguna.³²

Seguramente los curas, vicarios y capellanes de la capital cumplieron con creces lo pedido por el arzobispo,³³ pues gracias a esas protestas --y también por el escándalo ocasionado por las cintas norteamericanas que denigraban a México-- a fines de 1922 el gobierno consideró necesario volver a instaurar la censura.³⁴

De inmediato el diario más atento a los asuntos cinematográficos contraatacó opinando en una editorial que era muy difícil distinguir los "líderos precisos que justifiquen aprobación o desaprobación" en cuestiones de moralidad o inmoralidad, cuando éstas escapan a la jurisdicción de la ley para atenerse a las "sutilezas del personal juicio"; y se concluía: "Dejemos al juicio del público exclusivamente --que no a los funcionarios-- la facultad de censurar".³⁵ Pero ni esta opinión ni otras similares en *Excélsior* fueron escuchadas y en

32 Epifanio Soto, *Crónica de Méjico, Cine Mundial*, octubre de 1922, p. 544. Lo que desató las iras del Ilmo. y Rmo. Arzobispo fue la proyección de *Cuerpo y alma* "una película vulgar --según Epifanio Soto--, hecha con los moldes poco variados de la rigurosa moral yanqui"; y el cronista agregaba: "si todo eso lo provocaron los inocentes desnudos de Audrey Munson, hubiera sido curioso ver lo que diría otra circular dirigiéndose a la película de Pola Negri *Una noche en Arabia*. Porque esto sí es canela, que diría un andaluz."

33 Existe un *Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia. De 1931 a 1958*, pero no hay, que yo sepa, una obra similar para el periodo del cine mudo; por lo tanto, sólo a través de las eventuales informaciones de la prensa sabemos qué películas fueron reprobadas por el clero.

34 Distintas organizaciones católicas (Caballeros de Colón, Unión de Damas Católicas) y no católicas (Consejo Cultural y Artístico de la Ciudad de México) también presionaron para que se volviera a imponer la censura (véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, p. 221 y ss.).

35 *El Universal*, 28 de septiembre de 1922, p. 3.

adelante los funcionarios del departamento de censura decidieron lo que convenía o no ver al público capitalino, juzgando a las películas en términos morales.

También los críticos cinematográficos siguieron, claro, juzgándolas, pero en términos estéticos. Para ellos, una película era simplemente buena o mala, y su moralidad o inmoralidad no era un elemento que debiera tenerse en cuenta a la hora de evaluar sus méritos. Para Bermúdez, como hemos visto, una película era buena si había sido realizada de acuerdo con el canon del realismo, no si tenía un mensaje edificante o moralizador. En nombre del realismo, criticó, por ejemplo, al director de la cinta *Sodoma y Gomorra*, porque no había incluido escenas a la altura de su tema:

(...) tratándose de presentar lo que fueron ciudades como Sodoma y Gomorra y las consecuencias que trajo consigo dar rienda suelta a los vicios (...) habría que esperar ver muy a las claras los amores adúlteros más estupendos, la destrucción del espíritu filial, el desprecio hacia los padres y así también la desamorización de éstos para con los hijos; sin faltar naturalmente escenas truculentas, concupiscencias, amores de mujer con mujer, de hombre con hombre, y así a ese tenor. Sin embargo, tales aspectos no quiso llevarlos a la pantalla el autor y director de la película austriaca, seguramente por algún escrúpulo o por temor de ver atropellada su obra por algún censor mediocre.³⁶

Así, Bermúdez y otros críticos no sólo no secundaban las quejas contra la supuesta inmoralidad de algunas películas, sino que se lamentaban de que muchas veces no alcanzaran a cumplir con lo que su tema les imponía. Y esas quejas eran mayores cuando descubrían

³⁶ Rafael Bermúdez Z., "Sodoma y Gomorra", *El Universal*, 8 de octubre de 1923, p. 6.

que las exhibiciones no los dejaban satisfechos por culpa de algún "censor mediocre" y no de quienes habían manufacturado las cintas. Por ejemplo, Bermúdez protestó porque la censura se hubiera "mostrado irascible y empuñado furiosamente las tijeras" con una cinta de Von Stroheim y hubiera hecho "pajaritos con una centena de metros de *Los amores de un príncipe*, sólo porque en ellos se mostraba a una princesa austriaca (...) entregada al placer de enardecer a su lacayo";³⁷ y poco antes, en el mismo tenor, Salatíel Castañeda López había calificado de "envidiosos" a quienes habían atacado por inmoral una película "por tener una escena donde Luis XVI besa el pie desnudo de la DuBarry".³⁸ Y como la censura también se otorgaba el derecho de velar por el prestigio nacional, *Bonnard* tuvo ocasión de quejarse de que se hubiera prohibido la exhibición de *El hombre malo* (*The Bad Man*, 1923), cinta en la que aparecía el personaje de un generoso bandido mexicano.³⁹

Este modesto frente de actividad no reportó nunca a los críticos resultados muy espectaculares. Tal vez su mayor logro fue equilibrar, en la opinión pública, los desmedidos arranques moralizadores de los grupos conservadores, y permitir así que se siguieran exhibiendo --aunque muchas veces "cortados"-- los dramas frívolos de Hollywood. Al cruzar lanzas en este terreno, Galindo y otros periodistas cultivaban una pequeña parcela de un

37 Rafael Bermúdez Z., "Stroheim y *Los amores de un príncipe*", *El Universal*, 1 de septiembre de 1923, p. 8.

38 Salatíel Castañeda López, *Crónicas Cinematográficas, Excelsior*, 3 de junio de 1923, 3a. sección, p. 7.

39 Silvestre *Bonnard*, "Don Pancho López y *El hombre malo*", *Ilustrado*, 14 de febrero de 1924, pp. 36 y 52.

oficio cada vez más complejo, que tenía, desde los tiempos de *Hipólito Seijas*, como principal característica la atención a películas con un criterio imparcial.⁴⁰ Simultáneamente los cronistas cultivaron el otro gran frente del periodismo cinematográfico con medios ya tradicionales: la animación de concursos y el lanzamiento de estrellas.

4. El "Concurso cumbre"

El 31 de marzo de 1923 inició el que sería el "Concurso cumbre" de cine realizado hasta entonces, promovido por Francisco Doria, un personaje que no había tenido ni tendría en adelante mayores relaciones con el periodismo cinematográfico. El diario *El Demócrata*, el cine Olimpia y la compañía norteamericana Paramount convocaron a las mujeres capitalinas a competir por un premio envidiable: la ganadora sería enviada a Hollywood a estudiar actuación a costa de los patrocinadores. El concurso estaba diseñado para que el público adquiriera masivamente *El Demócrata*, pues durante dos meses apareció en su primera plana un cupón que debía ser llenado con el nombre de una concursante y depositado en una urna situada en el cine Olimpia.⁴¹

⁴⁰ Escribió Blas Hernán: "Fieles a la imparcialidad que rige esta sección en lo que concierne a la crítica de los estrenos cinematográficos, sea para encomiar las obras de verdadero mérito o bien para orientar al público concurrente a los salones de cine sobre lo que conviene o no ver, estamos en la obligación (...) de hacer la crónica de los estrenos ofrecidos" ("*Salomé*", *Revista de Revistas*, 2 de diciembre de 1923, p. 12).

⁴¹ Se comentaba en otro diario: "Ya hubiera querido Perla White (...) apartar de sus primeras andanzas por el cinematógrafo

Entre las primeras inscritas había actrices que ya habían probado suerte en la "cinta de plata", como Elena Sánchez Valenzuela, Lygia dy Golconda y Elvira Ortiz, pero también muchachas desconocidas, apoyadas por contingentes de admiradores increíblemente numerosos. Pronto se desarrollaron en la capital y en algunas ciudades de provincia clubes de apoyo que pugnaban por sus favoritas. A fin de cuentas se formó una lista de 44 aspirantes, que acumularon votos cotidianamente, hasta sumar, en conjunto, poco menos de un millón de sufragios.

El propósito del concurso se inscribía en una ya para entonces vieja búsqueda de la prensa local. Después de siete años de existencia, las películas mexicanas de argumento tenían fotógrafos más o menos consagrados (Ezequiel Carrasco, Julio Lamadrid), empeñosos directores (Luis Lezama, Ernesto Vollrath, Miguel Contreras Torres), pero los actores y actrices iban y venían y aún no surgía un solo elemento carismático al que pudiera estampársele la etiqueta de "estrella".⁴² periodistas

la visión espantosa de los días sin comida y con hambre. (...) Las candidatas de *El Demócrata* llevan el gran problema resuelto y llevan, con la sanción del público elector, una responsabilidad que (...) no afectará venturosamente los encantos pudibundos de sus gracias ni los dones honestos de su coquetería. Para una mujer bonita asegurar la mesa es tantas veces ahuyentar el pecado." (Gastón Roger, "Estrellas mexicanas", *El Mundo*, 5 de abril de 1923, pp. 3 y 7.)

42 En enero de 1922 Contreras Torres decía: "En mi humilde concepto, yo creo que no hay entre nosotros quien justamente merezca el pomposo título de 'estrella', pues todos somos aficionados con más o menos conocimientos; (...) el público no ha consagrado a nadie, ya que ninguno de nuestros compatriotas residentes en México ha hecho más de tres películas." ("El charro como representación genuina del alma mexicana", *Excelsior*, 22 de enero de 1922, 4a., p. 3.)

buscaban desde hacía tiempo participar en el lanzamiento de alguna.

Iniciado el concurso, Doria pidió a los entendidos en asuntos de la pantalla que orientaran al público sobre cuáles eran los requisitos que debía reunir una estrella de cine y cuál era la concursante que presentaba en mayor grado esos requisitos. Se pidió la opinión, entre otros, a los críticos de cine Carlos Noriega Hope, Marco Aurelio Galindo, Antonio J. Olea y Rafael Bermúdez Zatarain. Todos expresaron su apoyo razonado por ésta o aquella actriz, pero Noriega Hope expresó su desacuerdo con el procedimiento utilizado por *El Demócrata*:

El sistema de cupones es defectuoso, porque está en razón directa del dinero y en inversa del arte. (...) antes que nada, el colega debería proceder a filmar escenas sencillas con todas y cada una de las concursantes. Es la única manera racional de no equivocarse mucho en algo tan vago e impreciso como es la medida de una aptitud artística.⁴³

Las bases del concurso fueron modificadas a raíz de estas opiniones y se filmaron algunas escenas con las participantes, que alimentaron el noticiero *Novedades cinematográficas de El Demócrata*, que el diario editaba y el cine Olimpia exhibía; sin embargo, el sistema siguió siendo de cupones: obviamente *El Demócrata* buscaba menos el desarrollo de la cinematografía local --bajo la figura del lanzamiento de una o varias estrellas-- que su propio impulso.

⁴³ Carlos Noriega Hope, "El concurso cumbre", citado en *El Demócrata*, 14 de mayo de 1923, p. 3.

Después de una reñida competencia, en la que destacó el misterioso retiro de Stella Ibarra, una de las principales competidoras, a sólo unos días del cierre de la contienda, se declaró triunfadora a la guerrerense Honoria Suárez, la "Estrella del Sur", que había sido descrita así: "mujer alta y fuerte, que parece forjada en los moldes donde nacieron las mujeres de la antigua Grecia, y que tiene la dulce languidez de la palmera y la exhuberancia lujuriosa de una selva tropical".⁴⁴ Honoria Suárez obtuvo 215 266 sufragios, apoyada por un heterogéneo grupo de admiradores (se dijo que esta actriz fue "una especie de bandera de los obreros, de los estudiantes, de los soldados, de los estibadores y de las damas tapatías"),⁴⁵ siguiéndole de lejos María Cozzi, con 111 633; María de la Luz Altamirano, con 52 469; Adela Sequeyro, con 41 646, y Magda San Juan, con 36 436. Un periodista apuntó: "Con los votos que obtuvo Honoria Suárez se hubiera contentado cualquier político aspirante a la presidencia de la República."⁴⁶

44 *El Demócrata*, 1 de abril de 1923, p. 1.

45 *El Demócrata*, 13 de junio de 1924, 2a. sección, p. 9. "La Estrella del Sur" no era totalmente desconocida por el público. En 1918 había sido la actriz principal en la obra dramática *Alma*, del escritor y crítico cinematográfico Rafael Pérez Taylor, y a principios de 1920 era alumna de la Escuela de Arte Teatral, donde un cronista la describió así: "La señorita Honoria Suárez tiene una hermosa figura, viste elegantemente, tiene bonita voz y su gesticulación es apropiada, pero necesita estudiar la colocación de sus brazos y sus manos para no descomponer su figura y alejarse de la ficción tan común en los artistas de cine. Tiene además un bonito temperamento y gran facilidad para el llanto. Sus facultades son definitivamente dramáticas" (Paco, "La nota cultural del día", *El Herald*, 3 de febrero de 1920, p. 3).

46 *El Demócrata*, 3 de junio de 1923, p. 1. En septiembre de 1920 Obregón había triunfado, con 1 121 715 votos, sobre Alfredo Robles Domínguez, quien obtuvo sólo 47 442 sufragios.

El concurso había sido un éxito comercial: se compró masivamente *El Demócrata* y se llenó continuamente el cine Olimpia. Sin embargo, hubo fuertes críticas a su conclusión "artística". Blas Hernán escribió que Honoria Suárez era "antiestética y desgarbada", y que no reunía "la capacidad de talento suficiente que todo artista debe tener";⁴⁷ poco después Rafael Bermúdez se preguntó: "¿Cómo irá a ser recibida en Hollywood esta concursante que a cada momento se cree viviendo en los trágicos tiempos de Clitemnestra, asustándonos lo indecible con el pavor de sus ademanes xirgüescos?"⁴⁸ Y Alfredo B. Cuéllar sugirió un fraude al asegurar con toda certeza que otra actriz, Lygia dy Golconda, hubiera ganado "si la política no hubiera intervenido en el asunto".⁴⁹

En los primeros meses de 1924 *El Demócrata* cumplió con su compromiso y envió a Honoria Suárez a Los Angeles. Era "nuestra embajadora". Pero en Hollywood la empresa Paramount no supo qué hacer con ella. La entretuvieron, le dieron largas y al fin le permitieron filmar unos cortos, que fueron exhibidos en el cine Olimpia de México el 13 de junio de 1924. Se trataba de dos breves cintas: una, documental, mostraba a Honoria Suárez, conducida por el actor español Antonio Moreno por el "intrincado laberinto" de los estudios Paramount, presenciando filmaciones y

47 Blas Hernán, "Tres populares actores de cine en México", *Revista de Revistas*, 29 de julio de 1923, p. 12.

48 Rafael Bermúdez Z., "Una película nacional", *El Universal*, 23 de julio de 1923, p. 6. La actriz catalana Margarita Xirgu estuvo en México por esos tiempos; de ahí el adjetivo xirgüescos.

49 Alfredo B. Cuéllar, "Lygia di Golconda en Los Angeles", *Revista de Revistas*, 10 de febrero de 1924, p. 11-12.

conversando con "el célebre *metteur DeMille*"; la otra era un corto de ficción, protagonizada por ella y el "astro" italiano Genno Corrado con el siguiente argumento:

[Honorina hace] el papel de una esposa que tiene que padecer el martirio de un marido inconsecuente (...) quien, enfurecido y decepcionado por lo que él juzga el desvío de su mujer, resuelve suicidarse después de haber pedido inútilmente dinero a su esposa, quien se niega a dárselo.⁵⁰

El Demócrata no podía menos que elogiar el desempeño de la actriz que había promovido. Decía que Honorina Suárez se mostraba "como una futura estrella de las que habrán de vencer definitivamente en el mundo de la cinematografía" y elogiaba en concreto su actuación y su presencia con estas palabras:

Honorina está vestida y arreglada con toda propiedad. Su belleza luce de una manera admirable, y en el momento culminante, cuando pretende arrebatar el veneno de manos de su esposo, se advierte que "siente" de una manera notable su papel, y que tiene todas las dotes de ser una gran "estrella".⁵¹

Sin embargo, la crítica de otros diarios no le fue favorable. Rafael Bermúdez fue duro con "esta flor de un día, que subió a la cúspide encaramándose inauditamente sobre un montón de papeles" y

⁵⁰ *El Demócrata*, 13 de junio de 1924, p. 10. Otra versión: "un marido que roba para complacer a su insaciable esposa; recriminación de ésta por el atentado de su marido; suicidio de éste y desesperación de la mujer" (Bermúdez, "La presentación de la embajadora", *El Universal*, 17 de junio de 1924, p. 6). El mismo periodista recordaba en otra ocasión que en una escena de este corto el actor Corrado había sido víctima de la torpeza de Honorina Suárez, pues ésta no acudió oportunamente a sostenerlo, y éste "se dio en el piso un cabezazo tremebundo" (Bermúdez, "Al margen de la emigración de nuestros artistas hacia Hollywood", *El Universal*, 29 de agosto de 1924, p. 9).

⁵¹ *El Demócrata*, 13 de junio de 1924, 2a. sección, p. 10.

dijo que incluso el público que había llevado a Honoria Suárez a las puertas de Hollywood, "hizo demostración de disgusto ante las pruebas declamatorias de la embajadora".⁵²

Un par de meses más adelante, se revivió el asunto cuando un artículo anónimo habló sobre las penurias de los artistas mexicanos en la Meca del cine. En él se describían los fracasos y los momentos aciagos que habían pasado en Hollywood Nelly Fernández, Lygia dy Golconda, Manuel R. Ojeda y otros pocos proyectos de estrella. Sobre Honoria Suárez decía lo siguiente:

Esta muchacha suriana llegó a Los Angeles henchida de orgullo. Acababa de triunfar en una justa periodística y por mayoría de votos fue electa como la "estrella de México" (...). A su llegada a Hollywood, una casa productora (...) juzgó cumplido su cometido editando una pequeña cinta de propaganda, en la cual se ve a Honoria Suárez, en compañía de Antonio Moreno, recorriendo los talleres.

Honoria llegó a un lujoso apartamento de Hollywood, pensando que muy pronto habría de ganar dinero con creces, fiada en su designación popular, y a poco comprendió que todos sus esfuerzos eran inútiles. Abandonada a su suerte, tanto por los promotores del concurso en México como por la casa productora, principió el calvario de todas las mariposas que llegan a Los Angeles, y naturalmente, encontró todas la puertas cerradas.

Ahora (...) se encuentra enferma (...) seguramente de amargura, de impotencia, al ver que le es imposible conseguir lo que se le había ofrecido y que, por otra parte, no puede regresar a México como una vencida.⁵³

En realidad, se usaba el caso de Honoria para criticar que *El Demócrata* no hubiera cumplido con las expectativas que había creado, es decir, que no hubiera apoyado a la actriz hasta

⁵² Rafael Bermúdez Z., "La presentación de la embajadora", *El Universal*, op. cit.

⁵³ "El fracaso de nuestros artistas de cine en Los Angeles", *El Universal*, 25 de agosto de 1924, 2a. sección, p. 6.

convertirla en la primera estrella mexicana. *El Demócrata* no se dio por aludido e ignoró olímpicamente la acusación.

Otras personalidades aprovecharon la ocasión para echar un poco más de tierra a los personajes involucrados. La actriz de cine y luego directora Adela Sequeyro, quien había terminado en cuarto lugar en el concurso, dijo, resentida, a un reportero: "No es raro (...) que la señorita Honoria Suárez esté a punto de fracasar (...) bien por el hermetismo del medio o porque sus facultades no se lo hayan permitido".⁵⁴ Cube Bonifant, por entonces editorialista de *El Demócrata*, escribió un artículo burlesco afirmando que no era cierto que las estrellas mexicanas hubieran fracasado en Hollywood, sino que más bien habían triunfado rotundamente, incluso sin hacer nada, y explicaba que aún no hubieran filmado películas "porque su temperamento artístico necesita argumentos escritos por Wells o Mark Twain".⁵⁵ Pero quien dio la puntilla a Honoria Suárez fue nuevamente Bermúdez, quien escribió que el fracaso de muchos mexicanos impreparados en el extranjero podía ejemplificarse perfectamente con el caso de esta

(...) chica sin conocimientos, sin experiencia, que nunca filmó antes, que carece absolutamente de las cualidades requeridas para el *film*, pues ni su cuerpo, ni su fisonomía se prestan para ser fotografiados; no podemos negar que personalmente la señorita Suárez es una figura que tiene gancho, pero sus ojos no tienen expresión sugestiva y su contextura es un tanto adiposa y por lo mismo el lente fílmico aumenta sus proporciones, presentándola gruesa y

54 "La odisea de los mexicanos por tierras de Cinelandia", *El Universal*, 26 de agosto de 1924, 2a. sección, p. 7.

55 Cube Bonifant, "La verdad cinematográfica", *El Demócrata*, 9 de septiembre de 1924, p. 3.

poco ágil; por lo menos así la vimos en la desastrosa prueba con el señor Corrado.⁵⁶

Aunque la "Estrella del Sur" no se quedó callada y alegó que había ido a Hollywood no en calidad de consagrada, sino "a estudiar, a observar, a asimilar",⁵⁷ algo era evidente: el periodismo local le había dado la espalda. Luego de cumplido a medias su compromiso de mantenerla en Hollywood durante un breve tiempo, incluso *El Demócrata* la olvidó. Y sin un instrumento de resonancia, ¿cómo podía nacer una estrella? Su caso demostró la inutilidad, para el cine, de las competencias periodísticas de este tipo: a diferencia de otras de sus contrincantes en el concurso de *El Demócrata*, Honoria Suárez no fue contratada para filmar una sola película nacional.

Escarmentados, tal vez, por los escasos logros obtenidos, los periodistas no ensayaron por el momento más competencias de este tipo, limitándose a atraer al público que gustaba del cine con concursos menos ambiciosos. Así, el *Ilustrado* impulsó uno para determinar las preferencias del público sobre la mejor película exhibida en 1923 (que resultó ser *Robin Hood* (*Robin Hood*, 1922), con Douglas Fairbanks), y otros dos en 1923 y 1924 para medir la sagacidad visual de los lectores, a quienes se

⁵⁶ Rafael Bermúdez Z., "Al margen de la emigración de nuestros artistas hacia Hollywood", *El Universal*, 29 de agosto de 1924, p. 9.

⁵⁷ Honoria declaró a un periodista que nunca había estado conforme "con que se exhibiera esa película tomada exabrupto (...) Actué en ella como una autómeta. (...) sin preparación se me puso delante de la cámara" (Luis Alvear, *Excelsior*, 7 de septiembre de 1924, p. 6).

pedía descubrir la identidad de actores y actrices norteamericanos cuyas fotografías habían sido distorsionadas.

5. Dos paisanos

Como en México no prosperaba el cine, quienes habían decidido convertirse en estrellas se fueron a Los Angeles, siguiendo los pasos de Manuel R. Ojeda, Elena Sánchez Valenzuela, Miguel Contreras Torres y otros pocos. Varias muchachas lograron el sueño de competir en la Meca del cine. En el segundo semestre de 1923, Nelly Fernández y Lygia dy Golconda (ésta vestida de china poblana) exhibieron sus facultades ante el director Fred Niblo;⁵⁸ a principios de 1924 Honoria Suárez filmó, como hemos visto, unos cortos en los estudios Paramount, y Elvira Ortiz logró aparecer como actriz secundaria, antes de su muerte prematura en 1924, en la película *La bailarina española* (*The Spanish Dancer*, 1923), dirigida por Herbert Brenon.

A fines de agosto de 1924 varios artículos aparecidos en *El Universal* causaron escándalo al describir los fracasos de las

58 Véase "Crónicas cinematográficas", *Excélsior*, 23 de septiembre de 1923, 3a. sección, p. 8. Seguramente José Vasconcelos se refería a una de estas dos actrices cuando escribió: "Una noche de concierto invité a una joven muy guapa que andaba seduciéndome para que se la pensionase en Hollywood; había hecho ya con cierto éxito una película nacional; tenía fuerza en los ojos negros y curvas provocativas, lo que nos hizo creer que también tenía talento. Si no fuese por mi aversión a Hollywood, enraizada y antigua, quizá caigo en el disparate de gastar en eso un par de miles de dólares de la nación. (...) La joven, al fin, se fue a Hollywood, pero por su cuenta, o si acaso, con una mínima ayuda en pasajes" (Vasconcelos, "Disciplina y reflexión", *El desastre*, pp. 1282-1283).

aspirantes a estrella.⁵⁹ Los artículos ofendieron a quienes consideraban necesario apoyar a los compatriotas en las buenas y en las malas, y seguramente causaron irritación en algunas oficinas gubernamentales, ya que Lygia de Golconda fue pensionada por alguna dependencia oficial durante su estancia en Los Angeles.⁶⁰ Pero las protestas de los ofendidos fueron acalladas por otros periodistas. José Juan Tablada, que llevaba varios años viviendo en Nueva York comentó que había atestiguado el fracaso de cantantes, pintores y artistas de cine mexicanos que muchas veces se afincaban en los Estados Unidos sin siquiera hablar inglés:

La conclusión es ésta: que de todos los individuos de nuestra raza lanzados a la plausible pero peligrosísima aventura de conquistar a este público [el norteamericano], los que triunfan en realidad son excepciones, absolutamente insólitas y que en consecuencia los fracasos constituyen la regla invariable. Esta es la verdad que, por ingrata, no ha tenido heraldo ni portavoz hasta ahora que alguien cree su deber revelarla contando las tribulaciones de Nelly Fernández, Lygia di Golconda, Honoria Suárez y otros jóvenes dignos de mejor suerte deshaciendo así leyendas fantásticas de triunfos ilusorios.⁶¹

59 El artículo que abrió fuego fue "El fracaso de nuestros artistas de cine en Los Angeles" (*El Universal*, 25 de agosto de 1924, 2a. sección, p. 6); este texto apareció sin firma, pero el revuelo que ocasionó hizo que se aclarara poco después que había sido escrito por el fotógrafo cinematográfico Roberto Turnbull.

60 "El gobierno del general Obregón, viendo en ella una futura estrella que traería laureles a México, la pensionó para que perfeccionara sus estudios en Los Angeles" ("Lydia de Golconda en *El pasado*, de Acuña", *El Universal Gráfico*, 1 de agosto de 1925, p. 7). La actriz potosina --cuyo nombre era, por cierto, Enriqueta Verástegui--, aprovechó bien su pensión: fue extra y actriz secundaria en varias películas norteamericanas y protagonizó una producción independiente: *El pasado* (véase Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, p. 219).

61 José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, *El Universal*, 15 de septiembre de 1924, p. 3.

Bermúdez Zatarain había comentado que era "perfectamente natural" el fracaso de los mexicanos en Hollywood, puesto que no llevaban "la preparación necesaria",⁶² y contrastaba las andanzas amateurs de tantas actrices y actores con el profesionalismo del único varón mexicano que realmente alcanzó el estrellato en la era del cine mudo: Ramón Samaniegos.

Nacido el 6 de febrero de 1899 en Durango, Samaniegos llegó a Los Angeles a fines de 1916. Trabajó como extra en cerca de cien películas, pero no recibió crédito en ninguna y tuvo que esperar hasta *El prisionero de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*, 1922) para obtener su primer papel importante. A partir de entonces adoptó el nombre artístico de Ramón Novarro y su celebridad fue en aumento, hasta alcanzar la cumbre en su interpretación, en 1925, del personaje principal de *Ben-Hur*, dirigida por Fred Niblo. Hacia el fin de la época del cine silente se lo consideraba entre los quince actores más taquilleros de Hollywood;⁶³ todavía trabajó en una veintena de películas sonoras hasta poco antes de su trágica muerte el 31 de octubre de 1968.⁶⁴

Desde mediados de 1922 aparecieron en las publicaciones capitalinas notas sobre ese compatriota que destacaba en los

62 Rafael Bermúdez Z., "Al margen de la emigración de nuestros artistas hacia Hollywood", *El Universal*, 29 de agosto de 1924, p. 9.

63 Véase "Money Making Stars", p. 94.

64 Véase Bodeen, "Ramón Novarro" y, para una semblanza más completa que incluye la filmografía completa del galán mexicano, del mismo autor *More from Hollywood. The Careers of 15 Great American Stars*, pp. 191-211.

Estados Unidos,⁶⁵ pero Ramón Novarro cobró celebridad pública en el país apenas cuando, en 1923, se proyectó en México *El prisionero de Zenda* y los periodistas locales se volvieron una caja de resonancia de su triunfo. Uno de ellos escribió:

Es un mexicano, uno de los nuestros, que salieron de la patria para buscar la fama y honrar su tierra: es él. Ramón Novarro Samaniegos, el predilecto actor de moda, el futuro ídolo de las mujeres del mundo. Pronto, ustedes, lectoras, habrán olvidado sin apercibirse de ello la figurilla elegante de Valentino y la habrán sustituido por otra figura superiormente más elegante, la de Ramón Novarro Samaniegos, astro mexicano de la constelación cinematográfica.⁶⁶

Un mes más tarde en el *Ilustrado* se contaba su vida en Durango y se lo calificaba de "nuestro verdadero embajador espiritual",⁶⁷ mientras que Bermúdez se congratulaba doblemente del éxito de Novarro, pues éste no sólo era de Durango, como él, sino que daba la casualidad que se habían conocido de niños.⁶⁸ Bermúdez prodigó muchas notas elogiosas a su paisano, lo entrevistó cuando vino a México, reprodujo propaganda hollywoodense y, en resumidas cuentas, fue --como casi todos los demás periodistas locales-- un incondicional panegirista de Ramón Novarro. Por ejemplo, escribió luego de ver la proyección para la prensa de *Ben-Hur*:

65 Por ejemplo: Julián del Roble, "Un mexicano en el cine y los mexicanos en el cine", *El Universal Ilustrado*, 3 de agosto de 1922, pp. 36-37.

66 Salatiel Castañeda López, "Un moderno y flamante astro de la constelación cinematográfica", *Excelsior*, 12 de agosto de 1923, 3a., p. 7.

67 "Nuestro verdadero embajador espiritual", *Ilustrado*, 13 de septiembre de 1923, pp. 40-41.

68 "Él era demasiado pequeño para ser mi amigo y, sin embargo, tuve ciertamente alguna intimidad con él, es más, pasamos algunas temporadas en el campo con su familia y la mía..." (Rafael Bermúdez Z., "El primer mexicano que triunfa en el cine", *El Universal*, 4 de junio de 1922, p. 6).

Desde hace más de cincuenta años que México no cuenta con un artista tan admirado en el mundo entero como Ramón Novarro. Angela Peralta brilló en el mundo del arte hace aproximadamente unos cuarenta años y su voz entusiasmó a los públicos de todo el mundo. Pero aparte de ella, ¿cuál es el artista mexicano que ha llegado a convencer al universo de que México es cuna de artistas? Sólo Ramón Novarro...⁶⁹

Bermúdez concluía su nota argumentando en favor de que el día que se estrenara *Ben-Hur* en México debía declararse fiesta nacional.

El éxito de Ramón Novarro proveyó a los periodistas mexicanos de una bien recibida justificación de sus esfuerzos, pues aunque la propaganda que hicieron del primer astro local era apenas un eco de la cascada hollywoodense, era un eco al fin, y eso era mejor que nada.

6. La traducción de los títulos

El cine se había desarrollado como un espectáculo silente por la incapacidad técnica de empatar sonido e imagen, pero esa peculiaridad era considerada por la crítica como una característica del séptimo arte que lo diferenciaba de la literatura y el teatro. Poco a poco se fue determinando que el gesto (primero como *pose*, después como actuación natural) era la esencia misma del cine; sin embargo, aún quedaba una última intromisión "literaria" en las películas: los letreros que

⁶⁹ Rafael Bermúdez Z., "*Ben-Hur* en prueba secreta", *El Universal*, 6 de agosto de 1926, p. 8.

explicaban la acción y el tiempo, o en los que se escribían expresiones y diálogos de los personajes.

Dada la aparente inevitabilidad de los títulos, una de las labores que asumieron los periodistas cinematográficos desde 1917 fue vigilar que por lo menos tuvieran buena calidad literaria. Así, sugirieron por un lado a las noveles compañías capitalinas empeñadas en filmar que siguieran los pasos de la empresa italiana en la que colaboraba como escritor el famoso novelista Gabrielle D'Annunzio; tal vez siguiendo estos consejos, la empresa Rosas-Derba contrató en esos tiempos al poeta Efrén Rebolledo como asesor literario.⁷⁰ Por otra parte, Arkel, Seijas y Zeta escribieron entonces contra las barbaridades que perpetraban los traductores de títulos,⁷¹ costumbre que heredaron Bermúdez, Galindo y otros integrantes de la segunda generación de críticos cinematográficos.⁷²

70 "La Azteca Film acaba de hacer una espléndida adquisición en la personalidad del poeta y atildado prosista Efrén Rebolledo" (*Hipólito Seijas, Por la Pantalla, El Universal, 9 de octubre de 1917, p. 5*).

71 Por ejemplo, González Peña escribió: "las leyendas que ilustran el paso de las películas hállanse generalmente escritas en un kikapoo abominable. Se las traduce literalmente de ordinario y en ocasiones no se las traduce sino a medias. (...) Cuando, en las penumbrosas salas, en lugar de ver, leemos, se nos antoja encontrarnos en tierra de bárbaros..." (Arkel, "La inspección de los cines", *El Universal, 7 de febrero de 1917, p. 3*).

72 *Bonnard* también pensó en cuestiones más sofisticadas e hizo la siguiente sugerencia a una empresa mexicana: "...en la técnica moderna, las escenas simbólicas deben ser aprovechadas para títulos de doble exposición. Así, en el caso de *Carmen*, juzgo que aquellas escenas donde aparece el rosal que simboliza el espíritu de la heroína, tendrían una mayor fuerza apareciendo como fondo de los letreros en los cuales se va contando al espectador los diversos cambios espirituales de la heroína. (...) ese simbolismo proporciona al título un valor del cual carece, trocándolo de accesorio en necesario. Este sistema lo inició Griffith en *Al soplo del cierzo* y ha tenido una gran aceptación

A fines de 1924, Galindo dirigió una "atenta carta" pública a Francisco Elías, uno de los más notorios traductores de títulos de la época, en la que le expresaba su desagrado porque utilizara treinta o cuarenta palabras para traducir un original inglés en el que había sólo tres o cuatro; justificaba su crítica afirmando que el lenguaje de la pantalla era el gesto, y por lo tanto "cuantas menos palabras escritas nos ofrezca una película, más buena es".⁷³

Elías replicó en una carta en la que defendía su trabajo con las siguientes palabras:

(...) el título debe ser distinto para el anglosajón, más cerebral, más objetivo, y para el hispano, mucho más emotivo, sentimental, imaginativo en grado máximo. (...) el americano puede resumir en poquísimas palabras lo que nosotros acostumbramos a expresar en periodos más largos. Los primeros se limitan a enunciar lo esencialmente objetivo de un motivo, mientras nosotros añadimos el elemento emocional, estético. (...) El hispano es artista porque es emotivo, y es prolijo porque es artista.⁷⁴

Galindo respondió que fuera o no fuera emotivo, le desagradaban sobremanera las traducciones de Elías y que, en su calidad de crítico, se veía obligado a defender al público de un producto que no reunía "las condiciones indispensables de buen gusto".⁷⁵

como sucede con la mayoría de nuevos procedimientos lógicos ideados por el genial director" (Silvestre Bonnard, "Carmen", *El Universal*, 18 de septiembre de 1921, 2a. sección, p. 5).

⁷³ Marco Aurelio Galindo, "Tres mujeres y una atenta carta al señor Elías", *Ilustrado*, 18 de octubre de 1924, pp. 23 y 48.

⁷⁴ "Francisco Elías contesta a Marco Aurelio Galindo", *Ilustrado*, 20 de noviembre de 1924, pp. 40 y 60.

⁷⁵ Marco Aurelio Galindo, "Los títulos de la pantalla", *Ilustrado*, 4 de diciembre de 1924, p. 17.

También aventuraba otra explicación de "la prolijidad del hispano": la traducción de títulos se pagaba por palabra.⁷⁶

El comentario sobre los títulos era, entonces, un cuadro más del complejo mosaico de la crítica cinematográfica. Un mosaico que se reconstruyó constantemente durante el periodo del cine mudo, con la incorporación de nuevos recursos y con el afinamiento del concepto del cine, pero a veces también con el abandono de actividades que se habían intentado sin éxito. Así, la decadencia de la pequeña industria nacional del cine y el fracaso de *La gran noticia* hicieron evidente la falta de utilidad de la crítica referida a la producción, y los críticos, por consiguiente, se concentraron en animar concursos intrascendentes y en atender la esfera de la exhibición, en la que hacía tiempo predominaban las películas norteamericanas. Como en los periodos anteriores, éstas mostraron vitalidad y fueron bien recibidas por la crítica; esto, sin embargo, comenzó a cambiar en los siguientes años, cuando Hollywood dio claras muestras de adocenamiento y la producción europea mostró a los entendidos exquisitas obras cinematográficas.

76 Bermúdez censuraba poco después a Elías por otro motivo: "En innumerables ocasiones se ha criticado y siempre con justicia el estilo literario que Francisco Elías emplea para las versiones castellanas de las películas americanas. Elías quiere a todo trance imponer de cierto aire local español o latino-americano a las cintas yanquis, por más que la acción de éstas sea por completo ajena a nuestras costumbres." (Rafael Bermúdez Z., *La sirena de Sevilla*, *El Universal*, 28 de abril de 1925, p. 6.)

250

VI. CRITICAS A HOLLYWOOD

1925-1926

Pasada la difícil estabilización interna y externa del periodo obregonista, tocó al gobierno de Plutarco Elías Calles impulsar las tareas de reconstrucción. Al amparo de un nuevo marco legal se edificaron carreteras, presas, viviendas, escuelas y bancos. Es decir, hubo una considerable ampliación de la participación económica del Estado; pero no en el campo del cine: los documentales educativos patrocinados por dependencias gubernamentales no volvieron a intentarse y las filmaciones del gobierno se redujeron a propaganda en favor del ejército y de la figura del señor presidente (*México militar*, 1925; *El ejército mexicano*, 1926).

La producción particular tuvo un ligero repunte respecto al bienio anterior, considerando las modestas producciones en el interior del país, pero siguió la falta de continuidad en el medio y ninguna compañía filmó más de dos cintas. El nacionalismo cedió el paso a un cine de entretenimiento ejemplificado por películas como *Un drama en la aristocracia* (1924) y *Tras las bambalinas del bataclán* (1925) que, sin embargo, no podía competir en calidad ni en fuerza publicitaria con su modelo hollywoodense; esta última, que buscaba aprovechar la sensación que produjo en la capital el atrevido *music-hall* francés *Voilà*

le *Ba-Ta-Clan!*, fue patrocinada por *El Universal*,¹ diario que también impulsó en 1926 su segundo noticiero fílmico.

La mala situación del cine en México se reflejó en la emigración de Miguel Contreras Torres a Los Angeles y Europa, donde produjo sus películas de ambiente español *El relicario* (1926) y *El león de Sierra Morena* (1928). También en estos años salieron del país Dolores del Río, Luis Alonso (que cambió su nombre a Gilbert Roland), Lygia dy Golconda, Lupe Vélez y otros, quienes en poco tiempo comenzarían a filmar en Estados Unidos, demostrando de paso, como antes Ramón Novarro, que el estrellato tenía muy poco que ver con el impulso del periodismo local.

Entre las películas norteamericanas de directores reconocidos que se estrenaron en la ciudad de México en el periodo destacaron *El círculo matrimonial* (*The Marriage Circle*, 1924) de Ernst Lubitsch; *Fiebre de oro* (*The Gold Rush*, 1925), de Chaplin, y *Codicia* (*Greed*, 1924) de Von Stroheim. Y entre las que tenían como atractivo principal a las estrellas, *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, 1925), con Buster Keaton; *Ben-Hur*, con el mexicano Ramón Novarro; *El hijo del Sheik* (*Son of the Sheik*, 1926), última película de Valentino, quien murió a fines de agosto de 1926, y *Entre naranjos* (*The Torrent*, 1926), la primera cinta en que los capitalinos pudieron admirar la belleza de Greta Garbo.

El cine alemán mostró su excelente nivel con las dos partes de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-1924), de Fritz Lang, y

¹ Esto es lo que afirma Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, p. 229. En la prensa no he podido confirmar el dato.

La última risa (*Der letzte Mann*, 1924) de F. W. Murnau. De hecho estas dos cintas, junto con *Fiebre de oro*, fueron consideradas por la crítica como obras maestras de un séptimo arte al que amenazaban la rutina, el comercialismo y otro poderoso enemigo: el cine sonoro. En agosto de 1926 se proyectaron en la capital los primeros breves documentales acompañados por sonido que los capitalinos veían y oían: se trataba del *phonofilm*, invento del norteamericano Lee de Forest; casi todos los críticos se mostraron disgustados con el cine sonoro y predijeron que no prosperaría, como sucedió en efecto durante un par de años más.

En cuanto a los periodistas cinematográficos, al principio del periodo sólo Bermúdez y Galindo permanecían activos, en *El Universal* y el *Ilustrado*. Pero a mediados de 1925 se les sumaron Elena Sánchez Valenzuela, quien retomó su columna en *El Gráfico*, y Jaime Torres Bodet, quien incursionó en el comentario de películas en *Revista de Revistas*. En *Excélsior* el viejo cronista español Luis de Larroder escribía unas "crónicas cinematográficas" en las que prácticamente se limitaba a contar el argumento de las películas. Algunos de estos periodistas, y José Juan Tablada desde Estados Unidos, cuestionaron en las publicaciones de la capital las recientes producciones de Hollywood.

Noriega Hope resurgió como promotor para impulsar un nuevo concurso en 1926. A semejanza del certamen de *El Demócrata* de 1923, el *Ilustrado* ofrecía apoyar el lanzamiento en Hollywood de alguna actriz local; se diferenciaba sin embargo de aquél en que no prometía convertirla en estrella y en que el director Cecil B.

deMille seleccionaría, de entre las diez concursantes con mayor número de votos, a la que "retratara mejor" ante las cámaras. El triunfo correspondió a Gloria de Cota, quien en agosto de 1927 ya se encontraba en Los Angeles dispuesta a filmar; para su mala fortuna no pudo demostrar aptitudes cinematográficas y siguió los tristes pasos de su predecesora Honoria Suárez.

A partir de marzo de 1926 apareció una vez al mes como suplemento de *Rotográfico* --otra revista de la Compañía Nacional Periodística, editora de *El Universal*-- la primera publicación mexicana más o menos extensa dedicada por entero al séptimo arte: el *Magazine Fílmico*, dirigido por Bermúdez Zatarain, que tenía entre ocho y dieciséis páginas, y se anunciaba como "una verdadera enciclopedia del cine"; este suplemento mostró el camino hacia la independencia económica del periodismo cinematográfico, que conduciría a la creación de revistas de cine, en los años treinta.

1. Celuloide

Los jóvenes escritores Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo habían programado para agosto de 1925 la aparición del primer número de una revista de cultura que acordaron llamar *Contemporáneos*, pero tuvieron que posponer el lanzamiento de esta publicación de carácter universal hasta junio de 1928 por falta de dinero pero también, quizá, debido al contexto hipernacionalista de los

primeros tiempos del gobierno de Calles.² En cambio, el mismo mes en que se suponía iba a aparecer *Contemporáneos* comenzaron a publicarse en *Revista de Revistas* colaboraciones cinematográficas de Torres Bodet, oculto tras el seudónimo de *Celuloide*.

A sus veintitrés años Torres Bodet era el autor más publicado de su generación y tenía una considerable experiencia como funcionario, al lado de José Vasconcelos en la Universidad y en la SEP (conservó por cierto toda su vida esta oscilación vocacional entre la escritura y los puestos públicos, llegando a ser dos veces secretario de Educación). El periodismo cultural no le era extraño pero ahora, por primera vez, emprendía la crítica de películas. Sus dos o tres reseñas semanales publicadas entre agosto de 1925 y septiembre de 1926 fueron, junto con las de Alfonso Reyes y las de Carlos Noriega Hope, las de mayor calidad literaria escritas por mexicanos en el periodo del cine mudo.³

La industria norteamericana dominaba desde hacía tiempo la cartelera capitalina, por lo que la mayor parte de los textos de *Celuloide* se ocuparon de frívolas e intrascendentes películas en las que destacaban las figuras de las *flappers* Coleen Moore, Clara Bow y Barbara La Marr y los galanes Rodolfo Valentino, Ramón Novarro y Adolphe Menjou. Torres Bodet explicaba la proliferación de estas cintas por el rápido descenso "de temperatura en el termómetro moral" ocurrido luego de la terminación de la Primera Guerra, cuando se afirmó en Estados

2 Véase Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 179-182

3 Las notas cinematográficas de Torres Bodet fueron reunidas por Luis Mario Schneider en el libro *La cinta de plata*.

Unidos, y luego en otros países, el postulado "la vida se ha hecho para divertirse".⁴

Para *Celuloide*, las bobas producciones de Hollywood divertían, en efecto, pero a costa de descuidar la parte psicológica y "las infinitas sugerencias que caben en una película", por lo que, al margen de su perfección técnica, el cine corría el peligro de desaparecer como arte. Hasta la fecha se desgastaba "en mil argumentos vulgares, en mil mezquinos adulterios, temas naturalistas que parecen situar esta invención del siglo XX en la vacilante, enrarecida atmósfera del positivismo y la burguesía decadente del siglo anterior";⁵ para sobrevivir, tendría que recurrir a una exaltación de la fantasía, a una liberación de la realidad anecdótica mucho más imaginativa que la que habían emprendido, sin demasiado éxito, algunas cintas hollywoodenses como *El ladrón de Bagdad*, *El mago encantado de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1925) y *Peter Pan* (*Peter Pan*, 1925).

Aquí nos encontramos con una peculiaridad de *Celuloide*: a diferencia de casi todos los demás críticos y cronistas del periodo, opinaba que el cine tendría que desarrollarse por el camino de la fantasía y no por el del realismo. Escribió:

Arte que proviene de la realidad más directa, el cinematógrafo hallará su triunfo precisamente en la realización de su antítesis. Cuando adhiera su cuadriculada cinta de celuloide, como pintoresca calcomanía, sobre el cristal multicolor de los sueños, la luz avivará los matices

⁴ *Celuloide*, "Un cambio de valores en las costumbres", *Revista de Revistas*, 27 de septiembre de 1925, p. 19.

⁵ *Celuloide*, "El mago encantado de Oz", *Revista de Revistas*, 1 de noviembre de 1925, p. 38.

y acentuará las cualidades que ya desde hoy nos hace prever.⁶

De esta forma, si Galindo, *Bonnard* y otros abominaban, por ejemplo, los finales felices porque en ellos se derrumbaba el trabajo de escenógrafos, maquillistas y otros encargados de dar verosimilitud a las películas, *Celuloide* se congratulaba de que gracias a ese artificio el cine de pronto podía "escapar a las normas de lo rutinario y de lo cotidiano".⁷

Por su aversión al realismo cinematográfico *Celuloide* desaprobó *Codicia*, de Von Stroheim, una "ruda película", cuyos detalles estaban "hinchidos hasta los bordes de una austeridad dramática que sería admirable si no se contaminara en un bajo naturalismo a lo Emilio Zola".⁸ Sin embargo, hizo notas medianamente elogiosas a *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), de John Ford y otras pocas producciones norteamericanas que no eran de "fantasía", e incluso hubo una que le pareció un "oasis de arte puro": *Fiebre de oro*, en buena medida porque "como todo artista de intuición y de inteligencia crítica, Chaplin es especialista en sueños".⁹

En cuanto a las películas europeas que reseñó, la que más gustó a *Celuloide* fue *Sigfrido*, de Fritz Lang, porque se desarrollaba "en escenarios de mágica idealidad":

⁶ *Celuloide*, "La decadencia del cinematógrafo", *Revista de Revistas*, 21 de marzo de 1926.

⁷ *Celuloide*, "Happy ending", *Revista de Revistas*, 11 de octubre de 1925, p. 34.

⁸ *Celuloide*, "Codicia", *Revista de Revistas*, 31 de enero de 1926.

⁹ *Celuloide*, "Una nueva película de Charles Chaplin: *Fiebre de oro*", *Revista de Revistas*, 6 de diciembre de 1925, p. 15.

Los decoradores prefirieron a la sujeción histórica (...) la libertad expresionista de hoy. En vez de fabricar castillos de cartón como los de Hollywood (...), optaron por sacrificar el verismo a la intención y nos dieron tres o cuatro visiones llenas de perspectiva y de intensidad.¹⁰

Tiempo después, Celuloide no dudó en reconocer *La última risa* de Murnau como una obra maestra, pero por supuesto no le gustaron sus secuencias impecablemente realistas, sino las que registraban un sueño del personaje encarnado por Emil Jannings.¹¹

Celuloide escribió sólo una nota sobre una cinta mexicana: *El milagro de la Guadalupeana* (1925), en la que destacaba la presencia de la vedette Celia Montalván, para concluir, lacónicamente: "No todo es malo en esta película, aunque es cierto que lo bueno que hay en ella no lograría convencer a un público que se jactara de estricto."¹² Por otra parte, en sus notas a *El lirio rojo* (*The Red Lillie*, 1924) y *Joanna* (*Joanna*,

¹⁰ Celuloide, "Un triunfo de la cinematografía alemana", *Revista de Revistas*, 15 de noviembre de 1925, p. 23. Curiosamente, Bermúdez --partidario del realismo-- también elogió *Sigfrido*: "He aquí la película impregnada de símbolos más estupenda que se ha producido hasta hoy en el cine. Nada hay que pueda compararse a la idealización que Fritz Lang ha hecho de la leyenda (...) La película ofrece constantemente, en cada cuadro una belleza de un arte supremo e inmortal, y propiamente en una obra semejante puede apreciarse el destino estupendo que se prepara en el porvenir para el cinematógrafo. (...) *Sifredo* no es una película para verse una sola vez, es preciso estudiarla con delicia como el texto máspreciado de la literatura." ("*Sifredo* (*Los Nibelungos*)", *El Universal*, 11 de noviembre de 1925, p. 8).

¹¹ "Las escenas más perfectas de *La última risa* son precisamente aquellas en que el personaje central (...) sueña reconquistar la fuerza perdida y, con ella, la honorable situación que ocupara durante años (...) Allí hay una fusión de lo subconsciente vivo y del plano oblicuo del sueño que es un admirable triunfo de exactitud y de psicología" (Celuloide, "Ilustraciones sobre una película: *La última risa*", *Revista de Revistas*, reproducida en Torres Bodet, *La cinta de plata*, pp. 175 y ss.).

¹² Celuloide, "El cinematógrafo en México", *Revista de Revistas*, 9 de mayo de 1926.

1925), también dedicó algunos elogios a los mexicanos Ramón Novarro y Dolores del Río, que aparecían en esas cintas hollywoodenses.

En resumidas cuentas, *Celuloide* no gustaba de la corriente principal del cine de su época, el realismo frívolo norteamericano. Por eso, "aburrido de reseñar durante meses la ondulación de una idéntica mediocridad", sugirió a mediados de 1926 a los dueños de casas alquiladoras y cines que en lugar de exhibir semana a semana malos estrenos establecieran la costumbre de pasar durante algunos días al mes buenas cintas antiguas. Aún más: proponía una especie de cine-club, es decir, un salón que fuera "la indispensable biblioteca que el cinematógrafo merece y que reclama", donde se almacenarían, resguardarían y proyectarían lo que ahora llamamos películas clásicas; entre las que sugería volver a proyectar destacaban las europeas *La reina de Saba* (*La reine de Saba*, 1914), *Assunta Spina* (*Assunta Spina*, 1915), *El fuego*, *Madame Dubarry* y *Los Nibelungos*, y las norteamericanas *La flama del Yukón* (*The Flame of the Yukon*, 1917), *La lavandera* (*Amarilly of Clothes-Line Alley*, 1917), *Capullos rotos*, *Robin Hood*, *El ladrón de Bagdad*, *Peter Pan*, *La que yo amé*, *Beau Brummell* (*Beau Brummell*, 1924), *Tres mujeres* y todos los largometrajes de Chaplin. *Celuloide* no mencionaba ninguna cinta mexicana que mereciera volver a verse. Claro, no se hacía muchas ilusiones de que estas sugerencias fueran llevadas de inmediato a la práctica, pero tenía confianza en que "un día, no muy tarde, comenzará a cundir la inquietud por establecer esta biblioteca,

este museo de un arte vivo".¹³ Así, a través de la crítica del presente, y en noombre del arte cinematográfico, Torres Bodet llegaba a la revaloración del pasado.

En su última colaboración, el 9 de septiembre de 1926, *Celuloide* escribió sobre la muerte de Rodolfo Valentino y sobre el *phonofilm* (que a diferencia de otros periodistas castellanizó enseguida como *fonofilm*), el nuevo invento norteamericano que amenazaba, en su opinión, con volverse un temible rival del cinematógrafo. La muerte de Valentino y las primeras exhibiciones de cine sonoro coincidieron pues, en la capital, marcando el fin de una época. Tocaría a otros periodistas registrar el ascenso de la nueva era en la historia del séptimo arte.

2. Desde la costa este norteamericana

Entre enero y marzo de 1926, Rafael Bermúdez Zatarain hizo un viaje al este de los Estados Unidos, del que dejó constancia en largos artículos aparecidos en *El Universal* y el *Ilustrado*. Según puede deducirse de éstos, su propósito principal era conocer los mejores cines de allá y analizar sus estrategias comerciales; es decir, su interés radicaba no en la esfera de la producción, para lo cual hubiera tenido que ir a Hollywood, sino en la de la distribución y exhibición.¹⁴

¹³ *Celuloide*, "Películas del pasado. Cine, biblioteca y museo", *Revista de Revistas*, 23 de mayo de 1926.

¹⁴ Este viaje contrasta con el que Noriega Hope hizo a Los Angeles, en 1920, y en el que obtuvo, sobre todo, un conocimiento íntimo de la producción (véase el apartado 1 del capítulo III).

Bermúdez describió detalladamente sus visitas al Majestic de San Antonio, al Loew's State de San Luis Missouri, al Shea's de Buffalo, al Capitol y al Rivoli de Nueva York, al Strand de Niagara Falls y al Metropolitan de Boston. Lo primero que encontraba era que los cines de primera línea se destacaban por funciones que solían incluir "películas bien seleccionadas, una adaptación musical irreprochable, excelentes organistas, enormes conjuntos musicales y buenos números de canto y baile".¹⁵ Sin embargo, llegaba a la conclusión de que esos salones se habían convertido en grandes negocios gracias a "un estudio concienzudo de los valores comerciales de la propiedad y las ventajas que de ello pueden obtenerse, cubriéndose las deficiencias del local con la organización", es decir, no tanto por el espectáculo en sí como por sus elementos aparentemente accesorios como un local limpio y ordenado, pequeños anuncios a la entrada del cine, "carteles murales de litografía colocados en los lugares más visibles de la ciudad" y otros elementos publicitarios, entre los que sobresalían los anuncios en los periódicos.

En este punto los norteamericanos llevaban mucha ventaja a los empresarios nacionales. Por ejemplo, a diferencia de los mejores cines mexicanos, que se anunciaban cuando más en tres periódicos, los neoyorquinos lo hacían por lo menos en quince; además, las erogaciones de éstos por concepto de publicidad no eran comparativamente mucho mayores, pues sus anuncios estaban hábilmente diseñados para producir su efecto en poco espacio.

¹⁵ Rafael Bermúdez Z., "Películas de Estados Unidos", *El Universal*, 10 de febrero de 1926, p. 9.

Bermúdez calculaba que gracias a una publicidad adecuada, un cine norteamericano de primera como el Capitol podía hacer "lo menos cuatro veces mayores entradas" que uno mexicano del mismo rango, como el Olimpia.¹⁶

El minucioso estudio que Bermúdez llevó a cabo de los cines de Estados Unidos probablemente tenía como fin adquirir ideas para incidir sobre la exhibición en la ciudad de México. De hecho, fue en 1924 propietario de un cine (el Iris, en Tacuba)¹⁷ y trabajó durante años haciendo gacetillas y anuncios para diversas compañías fílmicas. Pero también como crítico aprovechó sus experiencias e insistió en sus notas en la importancia del anuncio para el éxito económico de una película.

Bermúdez aprovechó su estancia en Nueva York para saludar a otro mexicano que desde tiempo atrás vivía en la ciudad de los rascacielos: José Juan Tablada. Éste había salido de México poco después de la Decena Trágica y luego de residir durante algún tiempo como diplomático del gobierno de Carranza en Colombia y Venezuela, se había afincado en definitiva en los Estados Unidos. Desde allá llegaron durante muchos años colaboraciones para *El Universal* y *Excélsior* en las que tomaba el pulso febril de los "locos años veinte"; el cine, como importante elemento de éstos, apareció repetidamente en Nueva York de Día y de Noche y las otras columnas del cronista.

¹⁶ Rafael Bermúdez Z., "Películas de Estados Unidos", *El Universal*, 24 de febrero de 1926, p. 5.

¹⁷ Véase José María Sánchez García, "Rafael Bermúdez Zatarain", *Novedades*, 16 de diciembre de 1943, p. 6.

De entre los mexicanos que abordaron desde dentro el cine norteamericano de este periodo, Tablada ocupó una posición singular: no era, como Carlos Noriega Hope, Rafael Bermúdez Zatarain o José María Sánchez García, un convencido de las maravillas del cinematógrafo. Por el contrario, como Luis G. Urbina o Federico Gamboa, Tablada pertenecía a una generación formada antes del surgimiento del cine y educada en ideales estéticos que no incluían las imágenes en movimiento. Una de las consecuencias importantes de esto fue que Tablada nunca consideró que el cine fuera un arte; en cambio, pensaba que constituía el entretenimiento moderno por excelencia, la contribución especial de nuestra época a la "benemérita empresa de divertir a la humanidad, es decir, de hacerle olvidar el lado sombrío y penoso de la vida".¹⁸ En general las películas le parecían buenos medios de diversión popular, y no fueron raras sus reseñas a *films* en las que menudeaban los elogios a actores y actrices, directores y fotógrafos. Entre otros, en 1925 y 1926 escribió sobre *Beau Brummel*, *Fiebre de oro*, *Sigfrido*, *Varieté* (*Variete*, 1925) y *El gabinete del doctor Caligari*, que le parecieron excelentes realizaciones, y sobre *Joanna* y *Ben-Hur*, que le dieron ocasión de hablar sobre sus compatriotas Dolores del Río y Ramón Novarro.

Sin embargo, como buen cronista, lo que más interesaba a Tablada del cine era su aspecto más relacionado con la sociedad. Por eso escribió artículos sobre las desgracias de quienes fracasaban en sus aspiraciones de estrella, sobre la influencia

¹⁸ José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, *El Universal*, 20 de diciembre de 1925, p. 3.

de las películas en la moda, sobre el *flapperismo* de las jovencitas seguidoras de Barbara La Marr y sobre los "don Juanes de banqueta" imitadores de Rodolfo Valentino. Bajo los aspectos meramente anecdóticos de estas notas se deslizaban dos quejas recurrentes. Una se dirigía contra la prensa contemporánea. Donde antes podían encontrar los lectores motivos de reflexión y elevamiento espiritual en las opiniones de intelectuales y poetas, ahora hallaban las tonterías proferidas por las estrellas de cine; Tablada comentó con ironía, pero también descorazonado, este ascenso de la estupidez en las esferas tradicionalmente cultas, y se explayó criticando las declaraciones que sus compatriotas Lupe Vélez y Dolores del Río hacían encantadas, ante el acoso de los frívolos periodistas de Hollywood, sobre "los grandes fines sociales, de salvación patria, apoteosis de la nacionalidad, resolución de problemas sociales y políticos, etc."¹⁹ Pero su otra y más importante queja se orientaba hacia el cine de Hollywood. Lo acusaba de que al basarse en fríos cálculos económicos estaba construido sobre bases perversas, que impedían de entrada el aprovechamiento de sus posibilidades como difusor de la cultura. Reconocía en él, como en el jazz, el radio, las ciudades multitudinarias y los deportes modernos, un nocivo fragmento del mosaico de la civilización materialista yanqui, pero no se hacía muchas esperanzas de que esas tendencias pudieran ser revertidas; éstas, de hecho, adquirieron una resonancia mucho más vasta con el advenimiento del cine sonoro:

¹⁹ José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, *El Universal*, 9 de octubre de 1927, p. 3.

los talkies llegaron a todos los puntos del planeta y se convirtieron en la punta de lanza de la norteamericanización global. Tablada constató con tristeza la conclusión lógica del proceso materialista del cine de Hollywood. Curiosamente, su olfato periodístico lo llevó al taller del inventor Lee de Forest, donde éste le reveló los secretos del cine sonoro; así, el viejo cronista fue el primer mexicano que informó de la inminente transformación del "arte mudo".²⁰

3. El arte del cine y el *phonofilm*

Luego de una difícil evolución, el cine había creado sus medios expresivos. Uno de los más importantes era la ausencia de la palabra hablada, pero aún no podía despojarse de la escrita, que aparecía a menudo en los títulos (además, claro, de en los créditos). Resumiendo una opinión crítica general, Torres Bodet decía a mediados de 1926: "En tanto el cine haya menester de la literatura (...) de los letreros, no será sino un apéndice ilustrado, ciertamente muy rico, pero sólo un apéndice, de la novela."²¹

Por eso cuando se estrenó en México *La última risa*, una película dirigida por W. F. Murnau y protagonizada por Emil Jannings en la que se prescindía de los títulos, los periodistas

²⁰ Véase José Juan Tablada, "Entrevista con Lee de Forest", *Ilustrado*, 14 de enero de 1926, pp. 28-29.

²¹ *Celuloide*, "Ilustraciones sobre una película: *La última risa*", *op. cit.*

cinematográficos se congratularon de que por fin se hubiera alcanzado el fotodrama perfecto, libre de toda intromisión literaria. Torres Bodet opinaba que la cámara adquiriría ahora el compromiso de volverse "un objeto pensante" y se alegraba de que el cinematógrafo hubiera "aceptado las dificultades en que habrá de descubrir este doble tesoro: sus límites y su profundidad".²²

Marco Aurelio Galindo, por su parte, escribió:

La última risa constituye la realización efectiva y completa de aquello a que aspira la cinematografía, aquello que no es sino su única, su sola razón de ser: la expresión gráfica de un estado de alma, de una vida entera, de un conflicto, cerebral o material. Y Murnau ha realizado su obra con tan fuerte carácter, con tan inexpresable elocuencia, que el espectador no alcanza siquiera a tener conciencia de la falta de subtítulos.²³

En realidad los espectadores capitalinos sí se percataron de la falta de letreros, pero esto no les gustó, pues la película exigía de ellos una atención que no se avenía con sus expectativas de fácil entretenimiento; y así la proyección de esta cinta pasó prácticamente desapercibida en México: el público rechazaba la obra maestra que encarnaba lo que los periodistas fílmicos esperaban del séptimo arte, una historia contada con recursos estrictamente visuales.²⁴ En cambio, muy poco después comenzó a difundirse, para gusto del público y desagrado de los

²² *Idem.*

²³ Marco Aurelio Galindo, "La última risa", *Ilustrado*, 22 de julio de 1926, p. 19.

²⁴ Bermúdez escribió: "Es verdaderamente extraordinario lo que pasa en México. Todos han dejado pasar inadvertida la presentación de *La última risa*, interpretada por Emil Jannings, cuyo trabajo tiene la característica de no mostrar al público un solo subtítulo" ("*La última risa*", *El Universal*, 21 de julio de 1926, p. 9).

críticos, la noticia de que el cine sonoro inventado por el norteamericano Lee de Forest estaba a punto de ser presentado en México.²⁵

El deseo de empatar imagen y sonido había nacido con el cine mismo, pero los esfuerzos técnicos para lograrlo no habían fructificado hasta el momento.²⁶ Era sin embargo muy claro para los periodistas que el sonido acercaría el cine al teatro y destruiría su especificidad como arte. Así, *Silvestre Bonnard* se lamentaba en el lejano 1920 de que la ciencia habría de matar alguna vez al arte silencioso²⁷ y unos años después Marco Aurelio Galindo escribió: "¡Señor, por los que creemos en el cine (...) no permitas que De Forest conquiste ese objeto (...) absurdo que persigue! ¡Oh, ese cine hablado con que nos amenaza!"²⁸ De poco valieron las filípicas contra el invento: el 3 de septiembre de

25 Un periodista anónimo escribió: "El hecho de que el genio de un hombre ha logrado dar a simples imágenes reflejadas en un lienzo la apariencia de vida y de verdad que puede pedirse, es algo que solamente se cree cuando se ha visto, y de ahí el justificado deseo y la desbordante impaciencia del público por contemplar la primera exhibición [del *phonofilm*]" (*El Universal*, 31 de agosto de 1926, 2a. sección, p. 8).

26 En una fecha tan lejana como 1907 se había mostrado al público un rudimentario invento llamado *chronomegraphone* en el que se empataban imágenes y sonido (véase *El Entreacto*, 14 de febrero de 1907, en *Almoina, Notas para la historia del cine en México*, tomo 1, p. 47) y en 1913 hubo en el Salón Rojo y en el teatro Arbeu "películas parlantes" proyectadas con el *kinetófono* (véase "El *kinetófono* Edison y las campanas de Yerkes", *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1913, p. 8).

27 *Silvestre Bonnard*, "El cinematógrafo hablado", *El Universal*, 12 de diciembre de 1920, p. 8. Ante la noticia de que en Alemania se había conseguido proyectar películas sonoras, *Bonnard* comentaba: "La ciencia, pues, matará al cinematógrafo. Y nosotros (...) huiremos entonces de los grandes teatros donde se haga 'cine hablado' para refugiar nuestra melancolía en algún primitivo cine de arrabal, hasta donde, dichosamente, aún no llegue..."

28 Marco Aurelio Galindo, "El cine hablado", *Ilustrado*, 6 de noviembre de 1924, p. 20.

1926 se proyectaron en el Imperial Cinema los primeros documentales acompañados de ruidos, música, palabras y canciones que se vieron en la ciudad de México;²⁹ Bermúdez describió así su recibimiento:

La presentación de este invento ha producido un alboroto inusitado en nuestra vieja Ciudad de los Palacios. El local del Imperial Cinema ha sido insuficiente para contener a la concurrencia (...) Los comentarios han sido encontrados, pero, por lo general, domina una buena impresión, porque en realidad aún para los más ignorantes el invento es un prodigio (...) Entre los números de programa, se apreciaron un concierto o desconcierto de *jazz band* por el famoso grupo Den Bernie. Los Radio Frank, canzonetistas que gustaron mucho (...), La Danza de la Pompa (...), El Caro Nome, de *Rigoletto*, cantado por Eva Leoni (...) El Sexteto de Saxofones gustó bastante. Y entre los números hablados causó buena impresión un discurso de un cubanito (...) También se escuchó al presidente de Cuba y a nuestro ministro de Instrucción Pública, quien habla lentamente.³⁰

El 10 de septiembre el Imperial tuvo un nuevo éxito con el *phonofilm* al presentar a la española Conchita Piquer cantando, bailando y tocando las castañuelas. Bermúdez comentó: "Perfecta sincronización en la voz; exactitud matemática de los

29 Según Bustillo Oro la presentación del *phonofilm* De Forest en México fue la primera en el mundo, pues los magnates hollywoodenses habían comprado (y congelado) la patente del invento porque amenazaba la producción silente, que aun dominaba (véase *Vida cinematográfica*, pp. 70 y ss.). Recuérdese que lanzar el cine sonoro fue el recurso desesperado de una empresa, la Warner Brothers, que estaba a punto de quebrar.

30 Rafael Bermúdez Z., "Phono-film", *El Universal*, 5 de septiembre de 1926, p. 9. Recordaba por su parte Bustillo Oro: "Lo que causó la más profunda emoción fue la caricia de la voz humana en algunos números de canto. Al pronto, la sensación auditiva unida a la visual tan desacostumbradamente, sumía en desconcierto, en la impresión de que se soñaba. Después se sufría una verdadera conmoción que la gente de hoy, tan avezada en esto, no podrá comprender. Yo vi llorar a algunas personas en las butacas del Imperial, no por lo emotivo del canto, sino por sentir que se presenciaba una especie de milagro." (*Vida cinematográfica*, pp. 72-73.)

movimientos; modulación exquisita de los sonidos; efectos encantadores, graciosos, en los compases del baile y al manejar las castañuelas".³¹ Bermúdez se hallaba muy complacido con el invento, a diferencia de otros periodistas que creían que el séptimo arte debía seguir siendo mudo.

Marco Aurelio Galindo era uno de estos periodistas. Luego de ver una función de cine sonoro, diagnosticaba que el invento, por atractivo que fuera, estaba aún en estado embrionario; desconfiaba además del "espectáculo inquietante de un hombre 'hablando' desde la pantalla" y reflexionaba que

(...) la película hablada, aunque admirable como realización científica, daría al traste con las tendencias y el espíritu de la cinematografía que hasta aquí hemos conocido (...) El cine descendería (...) al nivel convencional y truculento del teatro, perdiendo las cualidades (...) que constituyen su razón de ser. Si el cine (...) abre a nuestros ojos un mundo convencional completamente virgen es, primordialmente, en gracia a su medio de expresión: el gesto. El cinema es fuerza porque se dirige a nosotros por medio del más accesible y menos imperfecto de nuestros sentidos. Nos habla con imágenes, que son comprensibles para todos los hombres y todas las razas.³²

Por fortuna --decía Galindo en la misma nota-- el cine sonoro sería económicamente impracticable, pues una película hablada tendría que hacerse en varias lenguas a la vez, lo que implicaría un incremento en los costos que no podría recuperarse con los precios de taquilla acostumbrados. De esta forma, "perdería, de realizarse, su carácter democrático, pues una de las causas que

31 Rafael Bermúdez Z., "La presentación de Conchita Piquer en el Phono-film", *El Universal*, 13 de septiembre de 1926, p. 6.

32 Marco Aurelio Galindo, "El cine hablado", *Ilustrado*, 9 de septiembre de 1926, p. 20.

le han elevado al sitio que ocupa como industria, el precio popular, desaparecería automáticamente". Por lo que, concluía, la comercialización del cine sonoro era imposible.

Galindo tenía razón en que el invento se encontraba aún en un estado embrionario y en que difícilmente las películas sonoras podrían atraer, pasado un primer momento de entusiasmo por lo nuevo, al público capitalino: luego de un mes de exhibiciones el *phonofilm* decayó en el gusto de los espectadores y éstos no volvieron a causar "alborotos inusitados" en la capital cuando a principios de noviembre los empresarios del Imperial Cinema buscaron revivir el entusiasmo con un nuevo programa que incluía el segundo acto de *Rigoletto*, ni cuando, en julio de 1927, se proyectó un documental sonoro del regreso de Lindbergh a Estados Unidos luego de su viaje trasatlántico, que incluía un discurso del presidente norteamericano Coolidge, los gritos y aclamaciones de la multitud, "el rumor gigantesco de los aeroplanos al acercarse por encima de las cabezas", la "voz infantil, simpática" de Lindbergh y "las notas profundas de la mezzosoprano Anna Case, que entonó el himno americano como homenaje para el gran conquistador de los tiempos modernos".³³

³³ Rafael Bermúdez Z., "Lindbergh y el Phono-film", *El Universal*, 16 de julio de 1927, p. 8.

4. Vuelve la música

Contra el fracaso del cine sonoro en su primera incursión en México destacó el éxito simultáneo de la superproducción silente *Ben-Hur*, protagonizada por el mexicano Ramón Novarro. Los periodistas pregonaron en todos los tonos la espectacularidad de la cinta e hicieron loas del compatriota que había llegado a la cima de la popularidad. Pero la proyección de *Ben-Hur* tuvo como atractivo adicional revivir lo que tiempo antes se había llamado la cine-melodía, es decir, las películas acompañadas de música escrita para su representación. Este espectáculo había desaparecido de los cines capitalinos a causa de la crisis económica de principios de la administración callista; como el público no pagaba boletos caros en los cines de lujo, los empresarios suprimieron las orquestas numerosas y despidieron a los organistas extranjeros.³⁴ Por eso causó expectación que se anunciara que para el estreno de *Ben-Hur* el 29 de octubre de 1926 "una gran orquesta" tocaría una adaptación musical "hecha especialmente para esta película, tal como fue presentada en Nueva York". Días después, Bermúdez comentó el acontecimiento en estos términos:

¿El estreno de *Ben-Hur* representa la iniciación de una nueva era en el cine de México? (...) *Ben-Hur* ha cobrado nuevos valores como espectáculo, al ser mostrada con la adaptación musical que para dicho objeto escribieron los señores Mendoza y Axt (...) Las escenas menos interesantes de la producción, cobran un interés especialísimo con la adaptación musical. Baste recordar el comadreo en los lavaderos de un barrio romano. El cuadro en sí es una linda

³⁴ Véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 320-321.

pintura (...) pero además llega la música con variaciones atrevidas: el aletear de la murmuración con notas alegres, dispersas, atrevidas; y a renglón seguido, la armonía de una plegaria, para continuar después con un himno religioso que no necesita de las naves de una catedral para imponerse en su magna grandeza. Y si esto decimos de las escenas que pudiéramos llamar de relleno, los elogios que corresponden a las escenas de conjunto y a las dramáticas de la acción, deben ser verdaderamente elevados. Saint-Saëns, con sus apasionadas notas de *Sansón y Dalila*, da una fuerza insospechada al encuentro de las leprosas con Ben-Hur (...). Es también la música de Saint-Saëns la que pone un sabor pecaminoso en los cuadros de Airas con Mesala y Ben-Hur. Y es la composición trágica y original de Mendoza, la que hace acompañar de manera grandiosa a los esclavos, camino del mar.³⁵

En adelante, otras cintas norteamericanas como *La gran parada* (*The Great Parade*, 1924), *Beau Geste* (*Beau Geste*, 1927), *El caballero Des Grieux* (*When a Man Loves*, 1927) y *Rey de reyes* (*The King of Kings*, 1927), fueron exhibidas en los cines elegantes de México acompañadas por música escrita para complementar sus cualidades visuales. Los periodistas cinematográficos se congratulaban de ello: así como poco antes algunos habían afirmado que el séptimo arte debía permanecer tan lejos de la palabra hablada (e incluso escrita) como le fuera posible, asumían ahora --como en los tiempos en que *Bonnard* y otros escribieron sobre la cine-melodía--³⁶ que las imágenes en movimiento se avenían perfectamente con una música adecuada. El cine, en su opinión, debía seguir siendo mudo, pero no silencioso.

Al margen, pues, de unas pocas cintas europeas exhibidas en la capital que llamaron poderosamente la atención de los críticos

³⁵ Rafael Bermúdez Z., "La novela del general Wallace", *El Universal*, 5 de noviembre de 1926, 2a. sección, p. 7.

³⁶ Véase el apartado 1 del capítulo IV.

por ser realizaciones que mostraban que el arte del cine andaba por buen camino, este periodo fue dominado de nuevo por la presencia del cine de Hollywood. Los periodistas reflexionaron sobre este universo inmediato al que reprobaron por su comercialismo (Tablada), por su tonto realismo (Torres Bodet) o por su incorporación de desagradables sonidos ajenos por completo a la idea que se tenía del arte silencioso (Galindo). Este importante conjunto de críticas al cine norteamericano que, en resumidas cuentas, afirmaba que éste no era un arte, no pudo, sin embargo, hacer nada contra la corriente general --en la que estaban sumergidos otros periodistas, como Rafael Bermúdez Zatarain, Elena Sánchez Valenzuela y Luis de Larroder--, ni pudo propiciar siquiera la creación de ese "museo de un arte vivo" en el que podrían verse las buenas películas del pasado y que lamentablemente tardaría aún algunos años en realizarse.

274

VII. UNA NUEVA GENERACION

1927-1928

A mediados de 1926 el gobierno de Calles comenzó a tener serios problemas internos y externos. Los más graves eran desde luego los primeros, ocasionados por la suspensión en todo el país, a partir del 1 de agosto de 1926, de los cultos religiosos públicos; este conflicto desembocó en una nueva guerra, la cristera, que se prolongó hasta julio de 1928. Y en cuanto a los problemas externos, eran para variar con los Estados Unidos, que protestaron una afectación estatal de las compañías petroleras, en su mayor parte norteamericanas.

Todo esto se tradujo en una nueva falta de fondos en el sector público que, en lo que respecta al cine, culminó en una ausencia casi absoluta de promoción estatal. Los productores privados tampoco tuvieron realizaciones muy espectaculares, pero regresaron por sus fueros Manuel R. Ojeda con *Conspiración* y *El coloso de mármol* y, en provincia, Guillermo Calles con *El indio yaqui*, *Raza de bronce* y *Sol de gloria*.

En la exhibición de nuevo primaron las cintas norteamericanas. Entre las producciones de Hollywood con más éxito estuvieron *Beau Geste*, de Herbert Brenon, *La general* (*The General*, 1926), de Buster Keaton, *El circo* (*The Circus*, 1928), de Charles Chaplin, *Alas* (*Wings*, 1928), de William A. Wellman y *Rey de reyes*, de Cecil B. deMille; también atraieron mucho público

varias cintas estadounidenses protagonizadas por Ramón Novarro y Dolores del Río.

De entre las cintas europeas exhibidas en el periodo fue muy comentada la cinta de E. A. Dupont *Varieté*, sobre todo por el desempeño de Emil Jannings, a quien se reconocía como uno de los mejores actores de la pantalla y que no tardaría en ser reclutado por Hollywood. También resultaron sorprendentes para público y crítica varias películas soviéticas que se proyectaron entre marzo de 1927 y septiembre de 1928 en la capital; entre ellas estaban *Madre* (*Mat*, 1926) de Pudovkin y *El crucero Potemkin* (*Bronenosets 'Potemkin'*, 1925) y *Octubre* (*Oktiabr*, 1928), de Eisenstein.

El grupo de periodistas cinematográficos se modificó nuevamente. En 1927 Marco Aurelio Galindo se radicó en Nueva York y dejó de colaborar para las publicaciones de México; lo sucedió en el *Ilustrado* la mordaz *Luz Alba*. *Bonnard* retomó su Página Cinematográfica para *El Universal* en abril de 1928; en ella dio cabida a las colaboraciones de una nueva generación de fanáticos del séptimo arte, entre los que se contaba el futuro cineasta Juan Bustillo Oro. Distinguiría a esta nueva generación su erudición inmediata en asuntos cinematográficos y su claro concepto del arte cinematográfico, en el que a menudo no cabían las cintas comerciales de Hollywood. Siguieron en *Excélsior* Luis de Larroder, en *El Gráfico* Elena Sánchez Valenzuela y en *El Universal* Rafael Bermúdez Zatarain; éste amplió sus actividades: a partir de julio de 1927 y durante más de dos años, publicó en el *Magazine Fílmico de Rotográfico* sus "Memorias

cinematográficas", el primer recuento histórico sobre diversos aspectos del cine en México en los años diez y, por otra parte, incursionó en la publicidad visual y elaboró los anuncios de *El Cristo de oro*.

A fines de 1928 se sumó a los mexicanos en Hollywood Lupita Tovar, seleccionada de entre un numeroso grupo de aspirantes por un equipo de la Fox en el que se encontraba el director Robert Flaherty; de nuevo, ningún periodista participó en el lanzamiento de la futura estrella.

1. Luz Alba

Cuando se desarrollaba el "Concurso cumbre" de *El Demócrata*, en los primeros meses de 1923, un reportero de ese diario fue a la casa de muchas de las participantes para entrevistarlas y agrandar de esta forma la sensación del certamen; una de las entrevistadas fue Carmen Bonifant, quien había actuado en las cintas nacionales *Tabaré*, *Alas abiertas*, *El hombre sin patria* y *La parcela* (1923). En la casa estaba también Cube, hermana menor de Carmen, con quien el reportero tuvo un intercambio de opiniones que le hizo opinar:

Cube es distinta (...) con su natural desenvoltura y la facilidad graciosa de palabra que posee, nos ha hecho conocer el tipo más interesante de mujer joven que en muchos años de experiencia y de vida hubiéramos tenido ante nosotros.¹

¹ *El Demócrata*, 4 de abril de 1923, p. 12.

Esta mujer joven que resultaba tan interesante al periodista tenía 19 años y había sido poco antes la actriz principal de *La gran noticia*, la cinta dirigida en 1921 por Carlos Noriega Hope. Pero si a éste la experiencia de filmar le había confirmado sus pocas aptitudes para la dirección cinematográfica, a aquélla le ocurrió algo parecido respecto a la actuación; poco después de terminar la película, escribió:

(...) no vale la pena levantarse a las cinco de la mañana para fingir unas cuantas escenas estudiadas; (...) no vale la pena echarse a perder el cutis con el *make-up* (...)

Entro a escena y comienzo a reír. ¿Cómo puedo hacer esto? Sigo riendo, tanto como lo desea el director. Mi persona interior debe estar asombrada. (...) no me gusta el cine.²

La práctica cinematográfica evitó entonces a Cube Bonifant la ambición del estrellato y por eso no participó en el concurso de *El Demócrata* ni en los que lo sucedieron.³ Pero si no le gustaba hacer cine, le gustaba, en cambio, escribir. De muy joven publicó algunos poemas románticos en *Revista de Revistas* y el *Ilustrado*, y después derivó hacia el periodismo hasta convertirse en una articulista muy conocida de muchos diarios y revistas de la capital. En 1924 el cronista Aldebarán (Febronio Ortega) comentaba que como periodista Cube era

2 Cube Bonifant, "Algo de lo que usted no sabe cuando mira una película", *Ilustrado*, 2 de junio de 1921, pp. 22-23.

3 Afirmó que el concurso de *El Demócrata* no tenía atractivo para ella "porque a mí no me gusta el cine; porque yo no sueño en transformarme en una estrella de la pantalla (...) y porque para mí, todo lo que huele a farándula no cuadra con mi temperamento" (véase *El Demócrata*, 4 de abril de 1923, p. 12).

(...) una mujer que piensa y que tiene la disciplina de la lógica experimental, dice siempre la verdad, ataviada por una elemental discreción de mujer, con las sedas brillantes de la metáfora (...) a veces es irónica y cruel y se divierte jugando con las falsas glorias de los consagrados.⁴

Y trece años después se la calificaba, en un recuento de las mujeres en el periodismo mexicano, como "la humorista mejor lograda de nuestro medio, serena, irónica, con una certeza definitiva para el comentario justo, mordaz, hiriente".⁵ No es extraño que esta inteligente periodista --quien murió en México el 16 de agosto de 1993, a sus 89 años-- se casara con el nicaragüense Francisco Zamora, con quien compartía el espíritu irónico y el gusto por el cine.⁶

Luego de escribir artículos y crónicas dirigidos principalmente contra el género femenino, Cube Bonifant fue convencida por Noriega Hope de hacer crítica cinematográfica para el *Ilustrado*. Como ya tenía una columna en esa revista, adoptó a partir del 10 de febrero de 1927 el seudónimo de Luz Alba para encargarse, semana a semana, de la sección El Cine Visto por una Mujer,⁷ que en 1928 cambió a Opiniones de una Cineasta de Buena Fe y, más adelante, cuando ya proliferaban las películas sonoras,

4 Aldebarán, *Ilustrado*, 5 de junio de 1924, p. 19.

5 *Hoy*, 2 de octubre de 1937, p. 18.

6 Como se recordará, Zamora fue, bajo el seudónimo de Zeta, uno de los primeros críticos de cine en México (véase el apartado 3 del capítulo II).

7 La nota que anunciaba su contratación subrayaba que se dirigiría a un público femenino: "Como quiera que el cinematógrafo día a día adquiere mayor interés social y atendiendo varias solicitudes de nuestras lectoras, hemos suplicado a Luz Alba, la simpática redactora, que escribiese hebdomadariamente unos comentarios filmicos exclusivamente para nuestras lectoras. El señor M. A. Galindo seguirá en otra sección con su sección acostumbrada." (*El Universal Ilustrado*, 10 de febrero de 1927)

a Visto y Oído en la Semana. En 1928 fue contratada por *Rotográfico* para escribir sobre estrellas de Hollywood, lo que hizo con el seudónimo de *Aurea Stella*.

Desde sus primeras notas fue claro que *Luz Alba* iba a criticar sin piedad las cintas que no le gustaran. En esto se diferenciaba de los gacetilleros y otros periodistas como Bermúdez, quien tiempo atrás había resumido su actitud al escribir: "Y ya que hemos hablado de lo bueno que tiene esta cinta, no tiene objeto señalar sus defectos..."⁸ Algunos testimonios de Noriega Hope permiten sostener que los alquiladores de películas y los dueños de cines dejaban de anunciarse en las publicaciones donde se escribía crítica "dura", por lo que es probable que existiera cierta presión sobre los columnistas cinematográficos para que fueran benevolentes en sus juicios.⁹ Esto, claro, no se seguía en el *Ilustrado*, en el que mandaba Noriega Hope. Y por eso allí pudo prosperar la columna de *Luz Alba*.

Su "bestia negra" era el cine de Hollywood. Probablemente había documentado en los artículos de Tablada y Torres Bodet su aversión por la tontería de la mayor parte de las cintas

8 Rafael Bermúdez Z., "La rosa blanca", *El Universal*, 20 de noviembre de 1923, p. 6. En las miles de notas fílmicas de Bermúdez es difícil encontrar juicios peyorativos. Sus contemporáneos lo censuraban por eso, como él mismo reconocía: "Se me ha criticado (...) el que mis crónicas en estas columnas no exteriorizan mis íntimas opiniones y que (...) haciendo una sucinta relación de los hechos presentados en una *film*, dejo a los lectores que opinen sobre la película en cuestión y sólo ayudándolos en su labor con breves acotaciones, por cierto en lo general muy laudatorias" (*David Wark, El Herald, "Pinto"*, 1 de septiembre de 1920, p. 7).

9 Véase la nota 35 de este capítulo.

producidas en Estados Unidos; en todo caso, llegó a las mismas conclusiones y las llevó al extremo. Los únicos directores por quienes mostraba deferencia eran Von Stroheim y Chaplin --y eso probablemente porque no eran norteamericanos.¹⁰ Pero la norma en sus notas era que se pusieran por los suelos las cintas yanquis (sobre todo en cuanto a sus argumentos) y que, en contraste, se apreciaran otras cinematografías.¹¹ Es ilustrativa en este sentido la crítica que dedicó a *Napoleón* (*Napoleón*, 1926), de Abel Gance, que había sido "editada" por la Metro-Goldwyn-Mayer para su exhibición en América:

Napoleón, en manos de la Metro, quedó convertido en una piltrafa (...). La obra de Gance, considerada en Europa (...) una de las más notables producciones de la cinematografía universal, fue mutilada, destrozada, por los expertos de cine de Estados Unidos. Sus más grandes escenas, sus desconcertantes innovaciones técnicas, su espíritu, fueron pisoteados por la barbarie cinematográfica (...)

Pero aún así (...) *Napoleón* está por encima de cualquier producción yanqui.¹²

10 "El talento de Erich von Stroheim como director, actor y argumentista, es indiscutible. Él y Chaplin son los únicos en Hollywood que en cualquiera de las tres formas o en las tres al mismo tiempo, han tenido la locura de ser geniales. Locura porque ya sabe usted que la Meca del cine no es más que un gran sembrado de calabazas." (*Luz Alba, El Cinema durante la Semana, Ilustrado*, 8 de agosto de 1929, p. 11.)

11 Sus opiniones contrastaban con las de la otra mujer activa en la crítica de cine, Elena Sánchez Valenzuela, quien decía: "De las películas europeas son verdaderamente seleccionadas las que obtienen un franco éxito. La ventaja de las americanas es, en términos globales, la seguridad de su siempre buena técnica (...) Aparte de que los asuntos, aunque simples muchos de ellos, son llevados agradablemente para poder tomarse como el entretenimiento de un par de horas" (*Elena Sánchez Valenzuela, "Pecadora"*, 5 de octubre de 1928, p. 16).

12 *Luz Alba, El Cinema durante la Semana, Ilustrado*, 6 de junio de 1929, p. 10. En otra nota agregaba: "por malas que sean las cintas europeas, son un descanso para los ojos agobiados por el rastacuerismo de la inagotable bobería, de la falta de espíritu de las cintas de California. Cuando menos caras distintas, actitudes diferentes, escenarios de otro gusto se

Decir con todas sus letras lo que opinaba de las películas incluía, claro, también el desempeño de los artistas mexicanos en Hollywood. El empeñoso Ramón Novarro merecía todos sus respetos, y alguno de sus films, como *Juventud de príncipe* (*The Student Prince*, 1927), dirigida por Lubitsch, le pareció impecable.¹³ En cambio atacó frecuentemente a Dolores del Río y Lupe Vélez, a quienes los periodistas hombres solían elogiar sin límite; por ejemplo, mientras Bermúdez decía que "nuestra admiración por Dolores del Río nos ha dominado, nos ha vencido; y así vencidos, así dominados, quedamos a sus pies",¹⁴ Luz Alba se quejaba de que en la cinta de Raoul Walsh *Los amores de Carmen* (*Loves of Carmen*, 1927) la estrella mexicana mostrara "por centésima vez lo único que tiene: las extremidades inferiores", y remataba:

(...) su última cinta es sin duda la peor de cuantas se han hecho en Hollywood, afirmación que no deja de ser atrevida, porque en Hollywood se han hecho cintas que son enciclopedias de estupidez.

encuentran en las películas europeas" (Luz Alba, *El Cinema durante la Semana, Ilustrado*, 16 de mayo de 1929, p. 11).

13 "No nos duele el corazón afirmar que este es el primer trabajo perfecto de Ramón, pues el infeliz y estimable muchacho no había 'topado' nunca con un gran director de la calidad de Lubitsch. ¡Gracias a Dios, pues, que Ramón Novarro es ya, como artista (ya lo es como individuo) el único mexicano estimable en Hollywood!" (Luz Alba, *Opiniones de una 'Cineasta' de Buena Fe, Ilustrado*, 10 de mayo de 1928, p. 6).

14 Rafael Bermúdez Z., "El precio de la gloria", *El Universal*, 18 de octubre de 1927, p. 6. José D. Frías escribió, por su parte, luego de ver *Ramona*: "Dolores del Río me pareció admirable en muchas escenas. Pero lo que mayor sorpresa me produjo fueron los juegos de su fisonomía (...) le corresponde a Dolores del Río aquél magnífico elogio del poeta de Cyrano: ¡Imperatrice du geste! Señorea la expresión de los ojos, el movimiento apasionadamente lento del rostro, los modos de manifestar el asombro, el terror, la alegría, la inquietud, el deseo, la fatal ansia del amor..." ("Mi entrevista con Lola", *Ilustrado*, 18 de octubre de 1928, p. 57).

Como era de esperarse tratándose de un asunto español, Carmen fue hecha según la visión que en Cinelandia se tiene de España (...). Se corrigió el asunto como mejor se quiso; se vistió a un boxeador de torero, a un pobre diablo de militar, a una señora desprovista de personalidad de gitana y con ese conjunto admirable se filmaron toda clase de disparates (...). Si a todo esto agrega usted el desenfadado y desenfadado deseo de Dolores del Río de enseñar hasta la cuarta generación...

Los amores de Carmen es una cinta repugnante.¹⁵

Naturalmente este tipo de opiniones acarrearón a Luz Alba muchas enemistades. Pero también le ganaron el reconocimiento por su valor y algunas simpatías secretas; por ejemplo la de Andrea Palma, quien años después recordó en una entrevista:

Quando mi película [*La mujer del puerto*] se estrenó el 1 de febrero de 1934, tuve una de las emociones 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 ansia 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." Ésta fue, sin duda, la mayor satisfacción que recibí, considerando el respeto tan bárbaro que me infundía esa mujer.¹⁶

Luz Alba participó en una de las últimas escaramuzas entre quienes hacían crítica con el convencimiento de que el cine era un arte, y los viejos cronistas de espectáculos, educados en ideales estéticos ajenos al fenómeno cinematográfico. Como hemos visto, José Juan Tablada escribía de vez en cuando notas sobre películas en su columna Nueva York de Día y de Noche para *El*

¹⁵ Luz Alba, Opiniones de una 'Cineasta' de Buena Fe, *Ilustrado*, 23 de marzo de 1928, p. 4.

¹⁶ Testimonios para la historia del cine mexicano 1, p. 54.

Universal; en una de ellas dedicó, a mediados de 1927, almibarados elogios a *When a Man Loves*, cinta hollywoodense con John Barrymore y Dolores Costello basada en la novela *Manón Lescaut* del abate Prévost.¹⁷ Cuando esa película se exhibió en México poco tiempo después con el título de *El caballero Des Grieux*, Luz Alba criticó su infidelidad al espíritu de la novela, la actuación afectada de los protagonistas y otros defectos cinematográficos que le hicieron concluir que el film era "el último estruendoso rebuzno de la cinematografía yanqui".¹⁸ Seguramente Tablada se ofendió con esta ruda refutación de sus opiniones y escribió una diatriba contra la crítica cinematográfica, en la que decía:

Suelo encontrar (...) revistas de películas, tan solemnes en sus juicios, tan exaltadas en su indignación hacia sus argumentos, escenarios, directores o estrellas, tan convencidas de que están haciendo algo trascendental y urgente, que de pronto nos alarman (...)

La causa de tal aberración es sin duda la falta del sentido de las proporciones, que hace considerar al cine no como lo que en realidad significa, sino como lo que no es ni puede ser... Aunque en realidad los descontentadizos autores de tales críticas no se den cabal cuenta, lo que en realidad piden al cine [son] obras maestras de psicología, de dinámica pasional, de acción individual y de conjunto, temas nobles y elevados, fidelidad servil al argumento de las novelas que populariza; le dan, de paso, lecciones de arte a John Barrymore y a Jannings, y recetas de belleza y femineidad a Dolores Costello (...) pretendiendo que el cine y sus actores dejen de ser lo que son y para contentar a

17 Decía, por ejemplo: "esta magistral película (...) hará época en los anales de la cinematografía mundial"; "Dolores Costello, en plena apoteosis de gracia y sentimiento, aparece en el cenit de su carrera en un papel que la consagra definitivamente como estrella superior en el firmamento blanco y negro", etc. (José Juan Tablada, "La resurrección de Manón Lescaut", *Ilustrado*, 7 de julio de 1927).

18 Luz Alba, "Una gran película que no es más que un gran fracaso", *Ilustrado*, 4 de agosto de 1927.

nuestra crítica ensayen, aunque contraríe a sus vocaciones, lo que ésta les aconseja (...)

Aunque parezca redundante hay que recordarles a los implacables censores vernáculos algo de lo que el público se ha dado siempre cuenta con la boyante certeza de su instinto: que el cine no es un templo de estética, ni conservatorio clásico, ni emporio de arte, ni cenáculo para exquisitos, sino lisa y llanamente un lugar de solaz y diversión para las masas, con ocasionales intentos de superficial cultura...¹⁹

Efectivamente, como los otros pocos "implacables censores" del periodismo mexicano Luz Alba escribía "revistas de películas" indignadas, aunque no solemnes en sus juicios, basada en la convicción de que el cine era un arte y en consecuencia podía producir obras maestras. Y si su crítica se orientaba contra del cine de Hollywood, era en buena medida porque éste solía ser "lisa y llanamente un lugar de solaz y diversión para las masas".

Aunque Luz Alba nunca formuló explícitamente el canon estético que normaba sus juicios, aparecía de forma inequívoca en sus notas y no era otro --lo que a estas alturas no debe sorprender-- que el realismo cinematográfico. Así, criticó a menudo al cine norteamericano por su infidelidad histórica y geográfica, por su ignorancia de las costumbres de otros pueblos y por su falta de respeto a las obras literarias que se adaptaban para la pantalla. Al contrario alabó, entre otras películas, a la italiana *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926) por su cuidadosa reconstrucción histórica y a la alemana *Varieté* porque era "humildemente real".²⁰ y también

¹⁹ José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, *El Universal*, 9 de octubre de 1927, p. 3.

²⁰ Véase Luz Alba, "Los primeros días de la cinematografía italiana...", *Ilustrado*, 24 de febrero de 1927 y "El actor más grande de la pantalla", *Ilustrado*, 22 de septiembre de 1927.

admiró por su realismo a las películas soviéticas distribuidas por la Sovkino que comenzaron a proyectarse en México a principios de 1927.

2. La técnica del realismo ruso

En marzo de 1927 Rafael Bermúdez Zatarain recordaba en *El Universal* que Jacobo Granat había importado a México, en el tercer lustro del siglo, algunas cintas rusas de antes de la Revolución como *El drama en el Volga*, *El clavo de la muerta*, *El luchador con máscara*, *El secreto del ciego*, *El corazón roto* y *La cortina trágica*, pero ninguna producción soviética se conocía hasta entonces en el país.²¹ En enero de ese año había llegado a la capital la ministra plenipotenciaria Alejandra Kollontay, quien probablemente gestionó la exhibición de las primeras cintas posteriores a la Revolución de Octubre que habrían de verse en México.²² Esto ocurrió en el Imperial Cinema, la empresa --que un año antes había presentado el *phonofilm*-- regenteada por Juan Bustillo Bridat, padre del futuro cineasta Juan Bustillo Oro;

21 Véase Rafael Bermúdez Z., "La bahía de la muerte", *El Universal*, 23 de marzo de 1927, p. 8.

22 Un pequeño escándalo antecedió al inicio de las exhibiciones. La policía había descubierto películas "de asuntos bolcheviques" filmadas en Rusia, que se pensó servirían como propaganda comunista una vez que se les hubieran agregado subtítulos en español y algunos paisajes nacionales, "para hacer creer que se impresionaban en México". El autor de la nota comentaba que nadie hubiera creído que esas películas eran mexicanas, pues "la cinematografía entre nosotros todavía está en pañales y no es posible obtener una cinta de esa perfección" (*El Universal*, 22 de enero de 1927, p. 1 y 5).

éste recordó años más tarde, en su libro de memorias, el impactante inicio de las proyecciones:

Se comenzó con *La bahía de la muerte*, una cinta de realismo despiadado que estrujó a la concurrencia hasta el horror, por muchas escenas y particularmente una. Un soldado de tropas invasoras arrancaba de los brazos de la madre a un niño muy pequeño. Tomándolo por los pies lo estrellaba contra un muro. La cabecita estallaba en sangre y sesos. Hubo gritos de angustia en la sala y muchos espectadores salieron huyendo.²³

El realismo de *La bahía de la muerte* (*Bukhta smerti*, 1926), del director Abram Room, asombró por supuesto a Bermúdez:

(...) el asunto de la cinta es de un atrevimiento inaudito, que no se detiene jamás ante la verdad, por cruda que parezca, y llega un momento en que el lente refleja la faz cadavérica de un pequeñuelo que en ese momento acaba de morir (...)

(...) el público que hasta ahora ha visto la película ha sido perfectamente neutral, no ha ido ahí a aplaudir la invasión de las ideas soviéticas, sino que ha contemplado un cuadro real, tan real como que es verdadero y que es semejante por muchos conceptos a lo que hemos visto en nuestras revoluciones.²⁴

Bermúdez no derivó de aquí que el cine mexicano podía adoptar una temática semejante y llevar a la pantalla "nuestras revoluciones", pero apreció, por otro lado, la técnica de la cinta, que en su opinión superaba a las películas norteamericanas en sus "procedimientos más rápidos, más concisos, lo cual da por resultado una impresión más fuerte en el ánimo".

El impacto de *La bahía de la muerte* fue superado por la siguiente cinta exhibida, *El crucero Potemkin*, de Eisenstein.

23 Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 65.

24 Rafael Bermúdez Z., "*La bahía de la muerte*", *op. cit.*

Luis de Larroder describió algunas escenas de esta película en la que "el terror, las escenas más fuertes, más espeluznantes, se presentan en la pantalla",²⁵ pero fue de nuevo Bermúdez quien se explayó en la asombrosa técnica del film:

Estamos frente a una obra de arte (...) cuyo medio de expresión ha sido el cinematógrafo: pero un cinematógrafo nuevo que nunca lo vimos antes a través de las películas americanas, alemanas o francesas (...)

El Abate Mendoza tiene enorme razón al decir que este producto de arte incomparable "es de una técnica estupenda [cuyo] valor cinematográfico radica en la manera como están tratados los 'primeros planos' y, sobre todo, los habilísimos 'cortes'". Nosotros agregamos que la distinción particularísima de esta cinta en su parte esencialmente técnica radica en la manera como fueron encontrados los ángulos fotográficos, que ellos y no otra cosa es lo que favorece a la penetración del momento psicológico.

(...) hemos sentido además la potencia creadora del cinematógrafo; estamos convencidos de que esta película podía haber sido presentada sin títulos y que habría sido comprendida admirablemente por un público culto; el *close-up* cinematográfico viene a sustituir en esta película a los subtítulos mejor redactados.²⁶

Luego de comentar las virtudes técnicas de *El crucero Potemkin*, Bermúdez sostenía que lo menos importante de todo era su parte doctrinaria y por eso alentaba a "todos aquellos que se consideren suficientemente civilizados a comprender esta extraña obra maestra del arte".

La serie de cintas soviéticas continuó en mayo con *Zaur* (*Abrek-Zaur*, 1925) y *La boda del oso* (*Medvezhya svadba*, 1926), en junio con *Aelita* (*Aelita*, 1924) y *La troika* (*Kollezhski registrator*, 1925), en julio con *Madre* y en agosto con

²⁵ Luis de Larroder, "El crucero Potemkin", *Excélsior*, 25 de abril de 1927, p. 7.

²⁶ Rafael Bermúdez Z., "Potemkin", *El Universal*, 25 de abril de 1927, p. 6.

Diciembristas (*Dekabristi*, 1927); en una reseña a la película de Pudovkin, Luis de Larroder intentó una descripción del estilo genérico del cine ruso:

El punto de vista que a mi entender tienen las obras de la marca rusa Sovkino, es tan humano, tan real, y su visión de las cosas y de las personas y de los hechos consiste, ante todo, en presentarlas como son: feas, sucias, bajas, miserables, bellas, fuertes o cómicas, nobles o perversas, dejando que la misma exhibición, la idéntica fotografía en movimiento, desprenda, si la tiene, belleza, y si no, que sea como es, sin artificio, sin falsedad, sin adornos (...)

En las obras Sovkino se coge el pedazo de vida y a la cámara y al taller y a la pantalla.²⁷

Puesto que lo que más le importaba era "el pedazo de vida" que se retrataba, Larroder no llamaba la atención sobre *Aelita*, la cinta futurista de Yakov Protazanov que seguía el camino de la vanguardia iniciado años antes por *El gabinete del doctor Caligari*.

Otro periodista, *Júbilo* (Guillermo Castillo), de *El Gráfico*, escribió que los recursos técnicos utilizados en *El crucero Potemkin* y *Madre* permitían "penetrar en los personajes ofreciéndonos cuadros, perspectivas, que serían las del personaje y, además, objetivándonos lo subjetivo"; en su opinión esto permitiría el avance del cine hacia "una manifestación artística insospechada": dejar de ser "la 'distracción ideal' (...) para dirigirse ascendente a nuestra sensibilidad superior". *Júbilo* concluía que las cintas rusas eran muy superiores a las

²⁷ Luis de Larroder, "*Madre*", *Excélsior*, 4 de agosto de 1927, p. 7.

hollywoodenses, dirigidas "solamente a ese niño interior que en forma de residuo un poco bárbaro, todos conservamos".²⁸

El elogio de las innovaciones formales y del realismo también fue la tónica que siguió *Silvestre Bonnard* en su comentario a *Octubre*, exhibida en septiembre de 1928:

Un modo intenso, rápido. Ese continuo *flash* --llamarada-- que es privativo de las películas rusas, viene a ser una demostración del talento de los grandes directores del Soviet. Nada de escenas en que el ojo de la cámara perdure más de medio minuto; nada de explicaciones totales. Todo es corto, infatigable, sugerente (...)

El director ruso, ante todo (...) recurre al más descarnado realismo (...) Y así, al mismo tiempo que mueve a su cámara tan de prisa como a sus actores, no desprecia la nota claramente exacta (...) Pero, igualmente, hace que su pensamiento (...) ría o llore, o ahülle o suspire, sin necesidad de títulos, sin necesidad de largos metros de película, con solo el talento reflejado en el corte, en el contraste, en la brusca sucesión de escenas distintas (...)

Como se trata de pedazos palpitantes, sangrientos, de la vida real, los directores no han necesitado un romance al uso de nuestros días. Es más: no han necesitado actores. En *Octubre* no existe uno solo que se distinga (...) Todos son oscuros, como la masa que los proyecta al narrarse en la cinta de plata su epopeya, sobre el ecrán.²⁹

Bonnard concluía lamentándose de que esas obras magníficas tuvieran que ser necesariamente un desastre comercial, pues los públicos no estaban aún educados para comprenderlas.

Unos meses antes, Elena Sánchez Valenzuela también había resaltado, luego de ver *El demonio de las estepas* que, "a diferencia de lo acostumbrado en las cintas americanas", las soviéticas no necesitaban valerse del gancho comercial de la

²⁸ *Júbilo*, "El cine artístico", *El Gráfico*, 14 de agosto de 1927, p. 3.

²⁹ *Silvestre Bonnard*, "*Octubre*, la magnífica obra de la Sovkino...", *El Universal*, 9 de septiembre de 1928, 3a. sección, p. 3.

belleza de los protagonistas; en efecto, la mujer que encarnaba al personaje femenino principal de esa película no era "bella facialmente, ni siquiera de un cuerpo al que pueda prodigársele el menor elogio" pero era, en cambio, algo más importante: "una actriz de verdadera valía".³⁰ Siguiendo el camino de su colega, pero desde su propia perspectiva y en su peculiar estilo, Cube Bonifant comparó así el cine soviético al norteamericano:

Hasta hoy, salvo en raras ocasiones, el cinematógrafo ha sido un espectáculo propio para señoritas frívolas y para 'fifíes'. Ellas gustan de lo insustancial novelesco, de lo que tiene bonita apariencia (...) y ellos se perecen por lo superficial, por lo hueco, por lo que no los obligue a pensar (...)

En el conocimiento de estas verdades elementales se funda la más poderosa industria cinematográfica de la Tierra, la norteamericana (...)

Las gentes que disfrutan de un sentido común en buen uso no van, pues, al cine, más que a dormirse (...)

Pero no falta quienes creen que el cinematógrafo, pese a su infantilismo actual, tiene fuertes probabilidades de crearse una personalidad como arte bello, con caracteres propios y relieves particulares. Y los que tal piensan, se atienen a ciertas realizaciones de la cinematografía moderna, principalmente europea y, sobre todo, rusa.

Los rusos, en efecto, han inventado una técnica cinematográfica (...) desconcertante (...) a mil leguas del cromo movible, popularizado sobre todo por la cinematografía yanqui. No es posible ver una película rusa como quien mira un libro de estampas. Hay que mantenerse alerta, con el pensamiento despierto, porque ante uno el *film* discurre, lleno de símbolos y de contrastes (...)

(...) el cine ruso, en su adquisición más característica, es un cine de masas, espléndidamente realista, de una realidad aplastante y muda de palabras, pero ensordecedora de ideas...³¹

30 Elena Sánchez Valenzuela, "Otro triunfo de la cinematografía rusa", *El Gráfico*, 3 de febrero de 1928, p. 17.

31 Cube Bonifant, "Hablemos de cine", *El Universal*, 8 de septiembre de 1928, p. 3.

De esta forma, los periodistas descubrieron en las cintas soviéticas una nueva modalidad cinematográfica "espléndidamente realista" y "ensordecidora de ideas", que se distanciaba del cine comercial norteamericano por sus audaces innovaciones técnicas y por la utilización de actores no profesionales. Esta última característica, junto con el aprovechamiento de las historias reales de un país que había tenido una revolución reciente, mostró a los apasionados mexicanos de la pantalla un nuevo camino posible para la cinematografía nacional, obsesionada hasta entonces por copiar los ostentosos modelos de Hollywood.

3. Del Séptimo Arte

El 8 de abril de 1928 volvió a aparecer el nombre de *Silvestre Bonnard* como encargado de la Página Cinematográfica de *El Universal*, que se llamaba ahora, muy significativamente, *Del Séptimo Arte*. En el lejano 1911 el italiano afincado en Francia *Ricciotto Canudo* había postulado la existencia de este "séptimo arte" (los otros eran la música, la poesía, la arquitectura, la escultura, la pintura y el teatro),³² pero hasta ahora se le daba cabal carta de ciudadanía en una publicación mexicana. Claro, los cinematófilos locales sabían prácticamente desde tiempos de Jean

³² El artículo de Canudo "Naissance d'un sixième art" fue publicado en *Les Entretiens idéalistes* el 25 de octubre de 1911 y en 1926 lo recogió en su libro *L'Usine aux images* con el título de "L'Esthétique du septième art"; el texto está recogido en traducción al inglés, en Abel, *French Film Theory and Criticism, 1907-1939*, vol. 1, pp. 58-66.

Humblot, en 1916, que el cine era un arte, y lo repetían tan a menudo como les era posible en sus artículos periodísticos, pero aún había una corriente de la opinión pública que opinaba, con José Juan Tablada, "que el cine no es un templo de estética, ni conservatorio clásico, ni emporio de arte, ni cenáculo para exquisitos, sino lisa y llanamente un lugar de solaz y diversión para las masas".³³

Noriega Hope había pasado cuatro años lejos del cine, dedicado a la confección del *Ilustrado* y a impulsar, junto a los otros miembros del Grupo de los Siete, el teatro nacional.³⁴ Como reveló en una entrevista, su alejamiento del periodismo cinematográfico también se debía a un profundo disgusto contra los alquiladores de cintas que "no pueden permitir que sus casas matrices fabriquen malas películas y obligan a los periódicos a que siempre afirmen que sus obras son maravillosas".³⁵ Sin

33 José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, *El Universal*, 9 de octubre de 1927, p. 3.

34 La producción teatral de Noriega Hope fue la siguiente: en 1925 se estrenaron sus obras *La señorita Voluntad* y *Una flapper* (comedia en tres actos); en 1926 se representaron *Che Ferrati* y *El honor del ridículo* (drama en un acto); por último, en 1929 se puso *Margarita de Arizona* (comedia en tres actos). El argumento de *Che Ferrati* revelaba la principal pasión de Bonnard: Federico Granados, un actor mexicano en Hollywood, sustituye en una filmación a un astro francés que ha muerto. El ingenioso argentino Che Ferrati inventa un maquillaje para transformar el rostro de Granados. El actor triunfa, pero en la personalidad del francés. Amargado, regresa a México, donde descubre que incluso su novia lo prefiere en su caracterización.

35 *Ilustrado*, 17 de marzo de 1927, p. 60. En la misma nota se quejaba de la mala situación de la crítica en México comparándola con la estadounidense: "En los Estados Unidos hay un James R. Quirk, un Frederik James Smith y muchos otros, cuyos nombres aburrirían al lector, que son críticos cinematográficos y dicen 'la verdad' --su humilde verdad-- en los mismos órganos periodísticos que ofrecen planas enteras de todas las compañías productoras. Y no se muerden la lengua para decir que tal película resultó un mamarracho, o que esotro film no merece un

embargo, retomaba ahora la tribuna semanal que le había dado fama y expresaba así sus intenciones:

Deseo, modestamente, ir dando en esta página una nueva orientación a los "aficionados" de México, que no solamente se referirá a la superficie de este arte --como son los chismes, las entrevistas y las noticias del mundo cinemático--, sino que, también --y con permiso de quienes no creen aún en estas cosas-- me esforzaré por mostrar el nuevo horizonte, las nuevas posibilidades estéticas de un arte industrializado que, día a día, tiene mayores posibilidades en el terreno puramente abstracto.³⁶

Bonnard relacionaba estos propósitos con los esfuerzos de Jean Epstein en Francia, y Benjamín Jaurés, Guillermo de Torre "y muchos otros literatos de verdadero fuste" en España, quienes escribían sobre el cine "comentarios tan profundos como los que pudiera despertar cualquier obra maestra de las artes mayores"; para empezar, *Bonnard* publicaba un artículo de Jean Epstein sobre Chaplin y otro de Luis Buñuel sobre *La dama de las camelias*, de Fred Niblo. Pero además de reproducir textos de extranjeros, Noriega Hope escribió semana a semana artículos propios y atrajo a la Página Cinematográfica a veteranos de mil batallas y a un grupo de jóvenes colaboradores.

Entre los primeros, naturalmente, destacaba Bermúdez, quien de vez en cuando saltaba de su columna diaria en la que hacía reseñas de películas de la cartelera, para publicar artículos en los que explicaba los misterios del cine; en uno de ellos decía:

comentario, sin que los magnates protesten... ni cancelen sus órdenes de anuncio." (*Ilustrado*, 17 de marzo de 1927, p. 60.) Quirk escribía en *Photoplay* y Smith en *Shadowland*.

³⁶ *Silvestre Bonnard*, "Solemne profesión de fe de *Silvestre Bonnard*", *El Universal*, 8 de abril de 1928, 3a. sección, p. 4.

A fuerza de observar, de preguntar y sobre todo, de oír opiniones (...) he venido a sacar la conclusión de que por regla absoluta debe tenerse que el público que asiste en masa a los salones de cine en México, puede distinguir entre una película antigua y una moderna, sin apreciar más diferencia de que en las antiguas "no se acercaba a las figuras" y en las modernas sí.³⁷

Como en su opinión el público en general no se percataba de otros recursos, y puesto que muchas de las palabras usadas por los críticos dejaban en blanco a los lectores, Bermúdez traducía o glosaba a continuación el significado de los siguientes términos cinematográficos:

Angle-shot: Colocar la cámara en un ángulo oblicuo a como se ha venido tomando la fotografía, dando un aspecto enteramente diverso de lo que se ha visto antes.
Atmosphere: Conjunto de extras que da ambiente a una escena.
Bust: Fotografía de una sola cara.
Climax: Parte culminante de un argumento.
Close-up: Fotografía tomada en tamaño grande.
Continuity: Proceso lógico que encadena una escena con otra.
Cooper Hewittz: Aplicación de luces de mercurio a las figuras tomadas en fotografía de *close-up*.
Cut-back: Repetición de una pequeña escena que antes se ha visto.
Fade-in: Aparición gradual de la escena.
Fade-out: Desaparición gradual de la escena, hasta oscurecer por completo la pantalla.
Flash: Escena muy corta, que dura solamente unos segundos en proyección; un relámpago, por ejemplo, colocado entre dos escenas.
Free-lance: Artistas que se encuentran sin contrato y que están dispuestos a trabajar cuando se les solicita.
Insert: Aplicación de una carta, por ejemplo, en una escena.
Long-shot: Fotografía que refleja el escenario completo.
Set: Escenario.
Vignette: Pequeñas fotografías para representar un objeto, un miembro del cuerpo, una ventana, etc.

³⁷ Rafael Bermúdez Z., "¿Quiere usted saber, como un especialista, lo que es el cinema...?", *El Universal*, 2 de septiembre de 1928, 3a. sección, p. 3.

Simultáneamente, en su columna diaria Bermúdez apuntaba con cierta extensión lo que con el tiempo se denominaría la ficha técnica de la película, incluyendo, además de los nombres de los actores, los del argumentista, el adaptador, el fotógrafo y el director.³⁸ Con estos medios mostraba de manera implícita que el cine tenía diferencias importantes con el teatro y otras artes; es decir, hacía manifiestas las peculiaridades técnicas y estéticas que lo caracterizaban. Pero también pulsaba una de las notas predilectas de la prensa cinematográfica, que era la educación del lector.

Por otra parte, entre los integrantes de la nueva generación de cinematófilos, el primero en aparecer fue Juan Bustillo Oro quien había dirigido sin mayor éxito la película *Yo soy tu padre* (1927) y desde enero de 1928 escribió para el *Ilustrado* y *El Universal* doctas colaboraciones sobre temas como la identificación del espectador con los personajes, la poesía del cine, el cine y la literatura, etc.,³⁹ en las cuales se empeñó en demostrar que el cine era un arte. Del mismo modo que *Bonnard* (recuérdense sus opiniones sobre *El gabinete del doctor Caligari*, en 1921),⁴⁰ Bustillo Oro opinaba que las manifestaciones más altas de ese arte ocurrían en las películas en que se alcanzaba el realismo subjetivo:

38 Desde mediados de 1926 también Marco Aurelio Galindo apuntaba en sus colaboraciones para el *Ilustrado* la ficha técnica de la que él consideraba mejor película estrenada en la semana.

39 Bustillo Oro fue el primero en reflexionar aquí más o menos sistemáticamente sobre el arte del cine, pero sus ideas no salieron del ámbito del periodismo; en realidad el primer libro de teoría sobre asuntos de la pantalla (*Volundad cinematográfica*, de Alberto Arai) aparecerá hasta 1937.

40 Véase el apartado 2 del capítulo IV.

Junto a las cintas propiamente narrativas, esencialmente novelescas y anecdóticas (...), han surgido (...) lo que ahora llamamos películas psicológicas, películas subjetivas, que se introducen en los sentidos humanos, en el alma y en el subconsciente de los hombres, de un modo tan profundo e implacable como la observación de Freud. Son verdaderos documentos de impresiones nerviosas y de complicaciones mentales expuestos a la luz de la hoja blanca de la pantalla, de un modo misterioso y vivo que sobrecoge y angustia (...) Tal como la música se hace con su ritmo de la vibración del alma del que escucha, el cine subjetivo se hace del espíritu del que vé y lo incrusta en el personaje, lo obliga, sin moverlo, a colocarse en las posiciones de los que viven la vida plana y gris de la pantalla. El ojo de la cámara así es el ojo mismo de los personajes --el alma misma de los personajes-- y el ojo y el alma mismos de los espectadores. He aquí por qué a menudo he pensado y dicho que el arte cinematográfico es el que está más cercano a la multitud y junto con la música el que más lo unifica en la emoción estética.⁴¹

En una colaboración posterior, Bustillo Oro polemizó con el viejo cronista Luis G. Urbina, quien había escrito opinando que el cine no era un arte porque carecía de la palabra,⁴² y abundó en su definición del cine subjetivo ("aquél que exterioriza en imágenes el mundo interno del protagonista"), comentando las escenas de algunas cintas que se introducían "en los sentidos humanos, en el

41 Juan Bustillo Oro, "Los sutiles comentarios acerca del séptimo arte", *El Universal*, 24 de junio de 1928, 3a. sección, p. 3.

42 Luis G. Urbina, "El cinematógrafo y la literatura. Páginas y cintas", *El Universal*, 24 de junio de 1928, p. 3. Urbina escribía: "El cinematógrafo no tiene psicología o la tiene muy embrionaria y difusa. La naturaleza que reproduce, habla; pero nosotros no la oímos. (...) a pesar de sus triunfos, nunca el cinematógrafo nutrirá --creo yo-- la cultura. Nunca perfeccionará el espíritu como el libro. El pensamiento humano está esencialmente en la palabra. (...) No es posible concebir una humanidad sin verbo; una humanidad de ficción, de fotografía, de cinematógrafo. La vida, poliédrica y vasta, para contenerse necesita de la profundidad sin término del vocablo."

alma y en el subconsciente";⁴³ entre las películas que abordaba estaban las alemanas *El gabinete del doctor Caligari* y *La última risa*, y la norteamericana *Hotel Imperial* (*Hotel Imperial*, 1927), de Mauritz Stiller, que se sumaban a las rusas *El crucero Potemkin* y *Madre*, de las que había hablado en el artículo anterior.

La alta valoración que Bustillo Oro tenía por algunas películas del pasado lo llevó a establecer con Noriega Hope la primera agrupación mexicana que intentó echar a andar un cineclub.⁴⁴ El 10 de junio de 1928 se anunció en *El Universal* el establecimiento de la Sociedad Cineasta de México, "para el impulso del arte puro del cinema y de la educación cinematográfica del público". La Sociedad proyectaba ofrecer conferencias sobre el séptimo arte luego de las cuales se exhibirían cintas antiguas del "repertorio clásico"; las exhibiciones incluirían adaptaciones musicales que atendieran "más que a la sucesión misma de las escenas, al espíritu general de la obra, a su norma estética y al ritmo genérico de la presentación de la imágenes". Dos semanas después se anunciaba que la Sociedad había tenido dificultades para obtener películas

43 Juan Bustillo Oro, "El espectador, personaje del cine", *El Universal*, 8 de julio de 1928, 3a. sección, p. 3.

44 Como se recordará, Torres Bodet había pensado en 1926 en la creación de un "museo del cine", al tiempo que Marco Aurelio Galindo escribía: "Se me ha metido entre ceja y ceja la idea de organizar una Sociedad para Exhibiciones de Buenas Películas (...) para el mejoramiento del espectáculo en México. El objeto de la sociedad (...) [sería] 'resucitar' aquellas películas que en años pasados hayan conmovido en alguna forma nuestra retina y nuestro espíritu y que (...) conservan un lugar propio en el recuerdo y en la afición de los que van al cine para algo más que distraer las fatigas burguesas" (Marco Aurelio Galindo, "Del 25 al 26", *Ilustrado*, p. 71).

en buen estado, pero que muy pronto se ultimarían los detalles para la primera exhibición; habían prometido su apoyo un grupo de músicos jóvenes y las casas alquiladoras Metro-Goldwyn-Mayer y Germán Camus y Cía. No sé si esta primera exhibición se llevó a cabo, pero lo cierto es que Bustillo Oro cesó sus colaboraciones periodísticas en julio de 1928 y la Sociedad Cineasta no prosperó, pues en noviembre de ese año alguien insistía en la página dirigida por *Bonnard* en la necesidad de formar un cineclub.⁴⁵

Entre los colaboradores de *Del Séptimo Arte* que pertenecían a la nueva generación de periodistas cinematográficos cabe mencionar a cronistas como Carmen de Pinillos, Margot Valdés Peza, Luis G. Pinal, Adolfo Peimbert y Alejandro Aragón,⁴⁶ quienes escribieron principalmente sobre los artistas norteamericanos y sobre los compatriotas que probaban suerte en Hollywood; en cuanto a los primeros, se solazaban en los "descubrimientos"⁴⁷ de artistas con una increíble erudición

45 "Propugnamos nuevamente por la implantación del Teatro Cinematográfico", *El Universal*, 10 de noviembre de 1928, 3a. sección, p. 3.

46 Bermúdez recibió a Aragón en el oficio afirmando que seguramente se convertiría en un buen periodista cinematográfico "porque comprende los fines del cinematógrafo; porque ha estudiado sus componentes; porque ha escudriñado la psicología de los directores, base fundamental del arte de la pantalla; porque tiene una afición decidida por el cine, el bueno y el malo; porque no desdeña ninguna película, por pésima que parezca, puesto que el examen de ella puede acarrearle consecuencias benéficas" (Rafael Bermúdez Z., "Los futuros críticos de cine en México", *Rotográfico*, 5 de diciembre de 1928).

47 Había escrito Galindo a fines de 1925: "Alguien ha inquirido qué ha sido mi propósito expresar al calificar a John Gilbert, Virginia Valli, Buster Keaton y Raymond Griffith (...) de "descubrimientos" míos. (...) por "descubrimiento", en este caso, entiendo aquel actor o actriz del que quisiera yo ocuparme y sobre cuyos talentos llamara la atención de los públicos con

cinematográfica, y en cuanto a los segundos contribuyeron, del mismo modo que sus predecesores lo habían hecho con Ramón Novarro, a forjar el mito de Dolores del Río.⁴⁸

Esta nueva generación de periodistas fílmicos no tuvo la constancia de sus predecesores y desapareció en pocos años del mapa; de hecho, sólo Luz Alba, como crítica, y Bustillo Oro, como destacado director en el sonoro, siguieron cerca del arte de la pantalla. Lo que sucedía era que después de más de diez años de existencia de periodismo cinematográfico en México aún no había podido crearse un oficio; es decir, aún no se podía vivir exclusivamente del comentario de películas. Ni los más tenaces pergeñadores de textos, como Bermúdez o Galindo, pudieron desembarazarse de otras ocupaciones más redituables, algunas veces en el mismo campo del cine, como la publicidad o la traducción de títulos. A mediados de 1929, Noriega Hope se lamentaba amargamente de que en México, a diferencia de otros países, los que se dedicaban al cine tuvieran que escribir "como

una considerable anticipación al día en que cualquier otro cronista, más acá o más allá del Bravo, se detuviera a hacerlo" (*Ilustrado*, 31 de diciembre de 1925).

⁴⁸ Otra que siempre elogió a la Del Río fue Elena Sánchez Valenzuela; por ejemplo, al estrenarse *Resurrección* escribió: "...es una artista cumbre. Además de admirarla, la hemos amado con ese natural apasionamiento de las que llevamos el orgullo de ser sus compatriotas y que vemos en su persona la figura estilizada del tipo mexicano neto. (...) Ella y Ramón Novarro se encargan de la mejor propaganda que puede hacerse al país en el arte de mayor éxito" (Elena Sánchez Valenzuela, "El estupendo triunfo de Lolita del Río en *Resurrección*", *El Gráfico*, 6 de agosto de 1927, p. 9).

La popularidad de Dolores del Río llegó a ser enorme en los Estados Unidos. Según *The Motion Picture Almanac* de 1929, un año antes ocupaba el quinto lugar entre las "Money Making Stars" mujeres (sólo abajo de Clara Bow, Coleen Moore, Billie Dove y Bebe Daniels).

cronistas de última fila" y que sólo progresaran los que tenían, como *modus vivendi*, la confección de gacetillas pagadas:

¿Que debe decirnos esto? Que nuestras autoridades, que nuestros rotativos, que nuestras revistas no han querido darle aún al cinema la tremenda importancia que tiene en todo el mundo. Somos --nosotros, los que solemos paladear este séptimo arte-- entes vulgares, a los ojos de los que pudieran ayudarnos (...)

Los escasos críticos que restan en México --Luz Alba, Bermúdez, ... yo-- hemos de huir, mañana o pasado, ante la imperiosa necesidad de la vida. Como no somos capaces de recibir una dádiva del empresario o conseguir, en función de la crónica, un anuncio, nuestra misión es tan vaga como un suspiro de solterona vieja. Podemos decir, sin "pose", que estamos escribiendo *deportivamente* acerca del cinema, en nuestros ratos de ocio.⁴⁹

A pesar de todo, la "imperiosa necesidad de la vida" no impidió que los entusiastas del séptimo arte siguieran escribiendo tenzamente sobre él, y la página de *El Universal* dedicada al cine continuó apareciendo semana a semana, bajo la dirección de Noriega Hope, hasta la muerte de éste en noviembre de 1934.

⁴⁹ Carlos Noriega Hope, "Apostillas cinematográficas", *El Universal*, 4 de agosto de 1929, Magazine para Todos, p. 7.

302

VIII. RECEPCION DEL CINE SONORO

1929-1930

El 17 de julio de 1928 el presidente electo Alvaro Obregón fue asesinado por un fanático religioso en el restaurante La Bombilla de la ciudad de México. Pasado el periodo de zozobra que siguió al magnicidio, Emilio Portes Gil asumió el poder el 1 de diciembre de 1928. Otros acontecimientos políticos importantes del periodo fueron la organización, por Calles, del Partido Nacional Revolucionario (antecedente del Partido Revolucionario Institucional) y la lucha por la presidencia de la República de José Vasconcelos, quien perdió con Pascual Ortiz Rubio en unas elecciones acusadas de fraudulentas; en el terreno cultural destacó la obtención de la autonomía universitaria en 1929, la inauguración en 1930 de la radiodifusora XEW y la instalación definitiva en la capital, a partir de abril de 1929, del vitáfono o cine sonoro.¹

Al principio de su gestión, Ezequiel Padilla, secretario de Educación del gabinete de Portes Gil, contempló al teatro como el medio extraescolar idóneo para la aculturación del pueblo;² sin embargo, el cine sonoro lo deslumbró con sus posibilidades y no sólo destinó recursos para que desde 1930 se impulsara en las escuelas la "vulgarización científica" por medio del

1 Recuérdese que el *phonofilm* había hecho una temporada en 1926 y 1927.

2 Un editorialista de *El Universal* se quejaba el 7 de enero de 1929 precisamente de que el secretario hubiera pensado en el teatro, y no en el cine, como medio de educación.

cinematógrafo,³ sino que él mismo viajó a Nueva York a fines de 1929 para que la Paramount lo filmara pronunciando un discurso.⁴ El empresario Jese Laski arregló que la misma compañía trajera a México el primer aparato vitafónico para grabar los discursos de Portes Gil y Ortiz Rubio en la transmisión de poderes celebrada en febrero de 1930, lo que dio origen al documental *Protesta y toma de posesión del presidente ingeniero Pascual Ortiz Rubio*,⁵ dirigido por Miguel Contreras Torres.

En la exhibición atrajeron poderosamente al público las películas sonoras extranjeras como *Submarino* (*Submarine*, 1929) de Frank Capra, primer largometraje estrenado en México que incorporaba música y ruidos, y *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) y *La última canción* (*The Singing Fool*, 1928), cintas protagonizadas por Al Jolson que ya incluían algunos diálogos, además de ruidos y canciones. De hecho el cine sonoro se hizo tan popular que en 1930, de 244 películas estrenadas en la capital, sólo 23 fueron mudas.⁶ Por cierto, ese año se

3 "Ezequiel Padilla, secretario de Educación Pública (...) expresó que había presentado en el proyecto de Presupuestos (...) para el año entrante, una partida que será aplicada a la enseñanza en las escuelas por medio del cinematógrafo. (...) Pretendemos en México usar el cinematógrafo para la vulgarización científica. Nada más importante para el niño que ver desarrollarse ante sus ojos una positiva lección objetiva de lo que aprende en los libros (...) México --por medio de sus artistas-- (...) triunfa en Hollywood. Nosotros podemos también hacer algo en pro de esta industria (...) Pretendo que las películas para la enseñanza se hagan aquí en México" ("El cinematógrafo en la enseñanza escolar", *El Universal*, 18 de agosto de 1929, p. 1).

4 Tablada describe esa filmación en su columna Nueva York de Día y de Noche, *El Universal*, 17 de octubre de 1929, p. 3.

5 Tal es el título que recoge Ramírez en su libro *Miguel Contreras Torres*, p. 130.

6 Véase García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, pp. 11-15 y 31-32.

proyectaron sin éxito los primeros largometrajes sonoros de ficción mexicanos: *Dios y ley*, de Guillermo Calles y *El águila y el nopal* (1929), de Miguel Contreras Torres; no sería sino hasta el estreno de *Santa* (1931) en marzo de 1932 cuando una cinta producida en México gustaría al público local.

El problema que implicaba que las cintas norteamericanas exhibidas en México estuvieran en inglés se solucionó con el subtítulaje, el doblaje e incluso la producción, en Estados Unidos, de las llamadas "películas hispanas", habladas en castellano por actores españoles y latinoamericanos;⁷ pero no se solucionó antes de que muchos periodistas expresaran su preocupación por la anomalía que representaba exhibir un espectáculo en una lengua distinta a la propia. Además, *Bonnard*, *Luz Alba* y otros viejos críticos y cronistas de la pantalla bien avenidos con el "arte mudo", criticaron visceralmente las nuevas producciones "ladradas",⁸ que además tenían el defecto --en su opinión-- de ser norteamericanas. Por el contrario, elogiaron las buenas películas mudas que se exhibieron en el periodo, como las alemanas *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926) de Fritz Lang y *Fausto* (*Faust*, 1926) de F. W. Murnau.

Pero la crítica no podía hacer nada contra el avance del cine sonoro y en noviembre de 1930 se proyectaron las últimas

7 Sobre el cine hispano véase Heinink y Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*.

8 Elena Sánchez Valenzuela dejó de colaborar para *El Gráfico* en agosto de 1929, pero esta baja fue compensada con el surgimiento de nuevos críticos de la pantalla, como *Lon Chanito* (Alejandro Campos Bravo) y Alex Ferragut, en el recién creado *El Nacional Revolucionario*.

películas silentes que habrían de verse en los salones de estreno capitalinos; aunque durante algún tiempo los cines que no habían podido incorporar a sus instalaciones los costosos aparatos vitafónicos exhibieron todavía producciones sin sonido, el "arte mudo" había muerto irremediablemente y desapareció pronto de las pantallas de México.

1. Un camino a seguir

Silvestre Bonnard se había entusiasmado tanto con *Octubre* que promovió una segunda exhibición de la cinta de Eisenstein, verificada en el Teatro Nacional el 15 de junio de 1929; antes de la proyección, impartió una conferencia en la que habló de las producciones soviéticas en general y terminó la noche traduciendo para el público los títulos de la cinta, que estaban en alemán. Uno de los periodistas presentes era Alejandro Campos Bravo, quien se ocupaba de la columna Cines --con el seudónimo de *Lon Chanito*-- en *El Nacional Revolucionario*. Campos, presa de la admiración, escribió días después que Eisenstein, "mago de la cinematografía", tenía como principal virtud trabajar

(...) con el propio pueblo, con las multitudes reales (...) con hombres y mujeres de caras grotescas y toscas, que revelan muchas veces su anhelo de redención, su deseo de libertad, y también muchas veces presentan sus famélicas figuras, sus demacrados rostros que tienen impresa la terrorífica huella que deja el espectro del hambre o el espectro de la crueldad.⁹

⁹ *Lon Chanito*, "El mago Einstein en *Octubre*", *El Nacional Revolucionario*, 18 de junio de 1929, p. 6.

Como Elena Sánchez Valenzuela un año antes, *Lon Chanito* descubría en las películas rusas la posibilidad de hacer un buen cine sin estrellas, una posibilidad completamente adecuada para México, que no había podido impulsar grandes figuras de la pantalla (excepto las que estaban en Hollywood); además, las producciones soviéticas mostraban cómo utilizar una circunstancia social parecida a la que México acababa de sufrir con la Revolución de 1910.

Con las excepciones de *El automóvil gris*, en la que se recreaban momentos del gobierno de la Convención en la ciudad de México, de *Alas abiertas*, en la que las fuerzas del gobierno combatían con aviones a rebeldes presuntamente zapatistas, y de *El coloso de mármol*, en la que los ejércitos federales luchaban contra los cristeros, el cine de ficción nacional no había aprovechado las enormes posibilidades que le brindaban las historias y leyendas de la Revolución.¹⁰ Al contrario, un tema preferido de los productores fílmicos locales eran las historias

¹⁰ De los Reyes afirma que en estas y otras producciones del periodo se utilizaba a la Revolución sólo como un pretexto para ofrecer *westerns* o *serials* de entretenimiento (véase *Bajo el cielo de México*, pp. 236-238).

En contraste, hubo una gran producción documental sobre este tema; todavía en 1928 se editó el largometraje *Historia de la Revolución Mexicana* y en 1929 una película de Abitia sobre la vida de Obregón.

Por otro lado, desde 1911 se produjeron películas de ficción norteamericanas sobre la Revolución, la mayoría de las cuales trataba el asunto muy esquemáticamente (los revolucionarios, claro, eran los "malos"), aunque de pronto había producciones como *La vida del general Villa* (*The Life of General Villa*, 1914), dirigida por William Christy Cabanne y estelarizada por el propio Centauro del Norte, en la que se justificaba su bandolerismo como producto de circunstancias adversas y se le hacía llegar eventualmente a la presidencia de la República (véase De los Reyes, *Con Villa en México*, pp. 49-63 y De Orellana, *La mirada circular*, pp. 196-197).

"de aristócratas"; desde los primeros largometrajes de 1917 como *La luz*,¹¹ hasta las más recientes producciones como *Una catástrofe en el mar* (1928), pasando por *El escándalo*,¹² *Hasta después de la muerte*, *Un drama en la aristocracia* y otras, la cinematografía mexicana había explotado, sin ocultar su burda imitación de las escuelas italiana y norteamericana,¹³ el tema de las gracias y desgracias de los ricos. El nacionalismo fílmico había propuesto sin mucha fortuna otros modelos dentro, principalmente, de la clase media rural,¹⁴ pero ahora, luego del ejemplo de las películas rusas, algunos periodistas habían

11 Por estas fechas ya había reproches respecto a que "Algunos de nuestros actores de cine (...) muestran un desconocimiento lamentable de los usos sociales del mundo elegante. Así, por ejemplo, observamos que en un comedor aristocrático sirve la mesa una doncella, en tanto que permanecen impassibles dos criados que visten de rigurosa etiqueta; que las damas no saben saludar en las presentaciones; que un caballero, al ser presentado a dos distinguidas señoras que están comiendo, les da paladinamente la mano." (Arkel, "México en la pantalla", *El Universal*, 31 de julio de 1917, p. 3.)

12 Bonnard criticó *El escándalo* afirmando que el director había errado "al querer aristocratizar a unos cuantos apreciables señores y no menos apreciables señoritas que no podrán en muchos años saber cómo se usa el monóculo y cuándo debe vestirse de *soirée*. (...) lástima que (...) se equivocase tan lamentablemente al intentar una película mexicana con argumento yanqui, personajes sajones y actores que no pueden, ni podrán sentir nunca, el ambiente discreto, elegante y distinguido de una sociedad fastuosa, europeizada y rica como es la sociedad yanqui." (Silvestre Bonnard, "El escándalo", *El Universal*, 20 de marzo de 1921, p. 26.)

13 Véase De los Reyes, *op. cit.*, p. 228.

14 Miguel Contreras Torres había dicho, a propósito de su cinta *El caporal*: "¿Para qué interpretar *snobs* y señoritas de alta sociedad si nosotros somos, ante todo, hombres nuevos, de una raza que no puede distinguirse por su *snobismo*? (...) es la historia de un muchacho campesino de los eriales del norte (...) No crea usted, no obstante, que en la película aparecen indios miserables y casuchas más miserables aún. No. México tiene bellezas imponderables y los verdaderos hombres de hacienda no son los exponentes de una raza degenerada e inútil" ("*El caporal*, una nueva película de marcado carácter nacional", *El Universal*, 28 de junio de 1922, p. 24).

decidido que era el momento de intentar un acercamiento más directo al pueblo.

Uno de los cineastas que había dirigido películas de tema "aristocrático", Gustavo Sáenz de Sicilia, tenía a principios de 1929 una gran actividad fílmica, pues impulsaba un noticiero quincenal y estaba embarcado en la confección de *La boda de Rosario*, su cuarto largometraje. Después de conocer el argumento de esta cinta, Carlos Noriega Hope aconsejó a Sáenz de Sicilia que en el futuro buscara hacer obras "más mexicanas":

Dejémonos de aristocracias (...) y vayamos al corazón de los humildes (...) El ejemplo de Rusia es definitivo. Eisenstein fue, brutalmente, hacia el problema humano y nunca pensó en duques, marqueses o príncipes... Esto es lo único que aconsejamos, para el futuro, al director más tozudo de los que restan en México.¹⁵

Sáenz de Sicilia se ofendió y respondió en una carta a *Bonnard* que le daban ganas "de irse a China, a tomar películas, en vez de permanecer en este país de criticones". A lo que Noriega Hope respondió que no había "volcado bilis e ironías" sobre *La boda de Rosario*, sino que se había limitado a sostener "una charla circunstancial", basándose en lo que ya era una obsesión suya y que desarrollaba en estos términos:

Queremos hacer (...) una clara invocación. A todos aquellos que producen en México: ¡Seguid el ejemplo de Rusia! Despojaos de toda influencia de Hollywood, en la técnica, y de todo alarde ridículo de aristocratismo, en la plástica. México es ahora fuerte porque es un país palpitante de dolor y de sangre (...)

¹⁵ Silvestre *Bonnard*, "Apostillas del momento", *El Universal*, 24 de febrero de 1929, Magazine para Todos, p. 2.

Encontremos una técnica de acuerdo con los 30-30 --no sólo rifles materiales, sino rifles del espíritu-- y hagamos que la tragedia surja, gloriosa y honda, con todas sus bellezas y todas sus fealdades, en la hoja de plata. Queremos bandidos; queremos oscuros alientos de emancipación; queremos una exacta y clara percepción de este momento.¹⁶

Un editorialista anónimo coincidía con *Bonnard* y escribía:

Tenemos que elegir entre dos modos: el norteamericano, opulento, dispendioso, un poco rastacuero y como tal infantil con frecuencia, o el soviético, hecho sobre todo de inteligencia, de habilidad, de sagaz explotación de las posibilidades y originalidades características del pueblo ruso. Nuestro error ha consistido en haber pretendido hacer películas a la yanqui (...) Precisa ahora (...) buscarnos a nosotros mismos, encontrar modos propios de expresión, como han tratado de hacerlo en la pintura Diego Rivera y otros, y en el cine mismo los productores soviéticos.¹⁷

Desde luego, ni este editorialista ni Noriega Hope tomaban en cuenta que el cine soviético tenía todo el apoyo del Estado y por lo tanto no importaba si resultaba comercial o no, y que como en México el Estado se había prácticamente desentendido de la producción cinematográfica desde el periodo obregonista, los productores privados tenían que buscar argumentos que en su

16 *Silvestre Bonnard*, "Al margen de nuestra futura emancipación cinematográfica", *El Universal*, 17 de marzo de 1929, Magazine para Todos, p. 7. Un editorialista anónimo coincidía con *Bonnard*: "Tenemos que elegir entre dos modos: el norteamericano, opulento, dispendioso, un poco rastacuero y como tal infantil con frecuencia, o el soviético, hecho sobre todo de inteligencia, de habilidad, de sagaz explotación de las posibilidades y originalidades características del pueblo ruso. Nuestro error ha consistido en haber pretendido hacer películas a la yanqui (...) Precisa ahora (...) buscarnos a nosotros mismos, encontrar modos propios de expresión, como han tratado de hacerlo en la pintura Diego Rivera y otros, y en el cine mismo los productores soviéticos." ("El cine mexicano", *El Universal*, 2 de febrero de 1929, p. 3.)

17 *El Universal*, 2 de febrero de 1929, p. 3.

opinión "vendieran bien"; por alguna razón Sáenz de Sicilia y otros cineastas habían pensado que los bandidos, los oscuros alientos de emancipación y la exacta y clara percepción de este momento no vendían bien, y que las andanzas de los criollos en las haciendas y en los palacios urbanos sí (lo cual tampoco era cierto).

Aunque ningún cineasta local emprendió de inmediato una filmación con tema revolucionario,¹⁸ seguramente las exhortaciones de *Bonnard* fueron encontraron un campo fértil en las personas de Miguel Contreras Torres y Fernando de Fuentes; en efecto, ya en el periodo del cine sonoro aquél filmó el primer largometraje de ficción sobre la lucha armada (*Revolución*, 1932), mientras que De Fuentes alcanzó, con su trilogía revolucionaria (*El prisionero 13*, 1933; *El compadre Mendoza*, 1933, y *Vámonos con Pancho Villa*, 1935), las alturas de un clásico.

En diciembre de 1930 llegó a la ciudad de México Sergei Mijáilovich Einsestein dispuesto a filmar una película que mostrara --como reveló en una entrevista-- "la más franca y veraz exposición de lo que es en realidad este bello país".¹⁹ Aunque *Bonnard* se apresuró a saludar la presencia del director soviético, no aprovechó para volver a incitar a los productores

18 A fines de 1930 la idea ya estaba en el aire: el periodista Lope López publicó un argumento de tema revolucionario al que le antecedía la siguiente nota: "...hace poco Rusia nos envió maravillosas *films* de pura cepa social (...) Lope López, autor del argumento que se inserta en estas columnas, nos dice que su lectura visualiza lo que en la pantalla se pudiera ver (...) una película de la Revolución" ("El argumento de una película", *El Nacional Revolucionario*, 23 de octubre de 1930, p. 1 del suplemento dominical).

19 "Se conocerá México, al fin", *El Nacional Revolucionario*, 11 de diciembre de 1930, p. 1 y 8.

mexicanos a seguir el ejemplo de Rusia, puesto que ese interés hacía tiempo que había pasado a un segundo término, desplazado por la irrupción del cine sonoro en la capital.

2. Contra el cine sonoro

En 1927 Marco Aurelio Galindo se radicó en Nueva York, donde sus relaciones con el medio del periodismo pronto lo llevaron a colaborar en *Cine Mundial*. Sus artículos en esa revista comentaban temas de actualidad en los Estados Unidos y en uno de ellos abordó un proyecto de William Fox para producir películas parlantes, advirtiéndolo, como en sus reflexiones de 1926 sobre el *phonofilm*, que el logro del cine sonoro implicaría a la larga "la muerte del cinema, si consideramos al cinema como medio de expresión estética"; concluía diciendo que "la perfección del cinema está en la completa eliminación de la palabra hablada".²⁰

Galindo en realidad expresaba una opinión compartida por muchos periodistas y cineastas que habían acompañado en su lenta evolución al séptimo arte. El más famoso de ellos era Chaplin, quien defendió en la práctica al cine mudo hasta la realización de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), cuando todos los demás directores hacían cintas con diálogos (o *talkies*). No es que Chaplin se negara a incorporar en sus películas ruidos y canciones, que consideraba

²⁰ Marco Aurelio Galindo, "Dando voces", *Cine Mundial*, enero de 1928, p. 19.

adecuados complementos de las imágenes; lo que se negaba a incluir era la palabra hablada.²¹

El 21 de abril de 1929 *Silvestre Bonnard* publicó en la página a su cargo en *El Universal* un largo artículo titulado "Están arruinando la gran belleza del silencio" en que se recogían las contundentes opiniones de Chaplin sobre el nuevo giro de la industria. La publicación era oportuna, pues sólo una semana después el público capitalino tuvo oportunidad de ver y oír en el cine Olimpia *Submarino*, la primera película vitafónica que se exhibió en México.

El *Ilustrado* envió a dar cuenta del acontecimiento a un cronista que opinó que la música que acompañaba las imágenes era "bastante meritoria", pues "por lo regular no hiere al oído ni lastima al buen gusto" y terminaba afirmando que estaba de acuerdo con Chaplin en que "la música no está reñida con la cinematografía", pero sí las palabras.²² Elena Sánchez Valenzuela también vio *Submarino* y comentó que en la proyección no había "armonía entre la escena y el sonido" y, cuando éstos por fin se sincronizaban era aún peor, pues el "rumor del mar exaltado" no era más que un ruido metálico, y una "musiquilla monótona que, sin ton ni son, se sueltan tocando" era una lata. Concluía pronosticando que la cinta tendría una mejor acogida si se exhibía muda.²³

21 *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos* tienen música y ruidos, pero no diálogos.

22 "Submarino", *Ilustrado*, 2 de mayo de 1929, p. 15.

23 Elena Sánchez Valenzuela, "El submarino", *El Gráfico*, 4 de mayo de 1929, p. 13.

Pronto otros cines elegantes siguieron el ejemplo del Olimpia y las películas sonoras proliferaron en la ciudad de México. Luego de ver una o dos, Luz Alba expresó lo que seguramente era un sentimiento general:

(...) produce una sensación tan curiosa oír hablar y cantar a esas personas planas e irreales que se mueven en la pantalla. En ocasiones no parecen ser ellas las que hablan, y por otra parte resulta tan infantil dudarlo que, por lo menos a nosotras, el vitáfono nos produce una sensación desconcertante. Exactamente la misma que nos produciría que una estampa se pusiera a hablar.²⁴

Sin embargo, la periodista al poco tiempo se repuso del desconcierto y escribió que "después de ver y oír cinco películas, y cuando ya no hay curiosidad posible, el cine hablado resulta aburrido y deficiente".²⁵ En adelante aplicó a las cintas sonoras de Hollywood los mismos punzantes comentarios que dedicara a las silentes, y aún más puesto que "la gracia, el ingenio y alguna otra cualidad que de vez en cuando se encontraba en las cintas mudas, es cosa muerta en los talkies".²⁶

A fines de año, Oscar Leblanc (Arqueles Vela) hizo una breve encuesta entre los colaboradores del *Ilustrado* para saber su opinión sobre el cine sonoro y Luz Alba, Jerónimo Coignard y Silvestre Bonnard se pronunciaron absolutamente en contra del invento. La opinión de este último era que

²⁴ Luz Alba, "El lobo de Wall Street", *Ilustrado*, 18 de julio de 1929, p. 12.

²⁵ Luz Alba, "Chantaje", *Ilustrado*, 5 de septiembre de 1929, p. 10.

²⁶ Luz Alba, "Un cañonazo a las empresas", *Ilustrado*, 7 de noviembre de 1929, p. 16.

El vitáfono viene a ser la descinematografización --permitaseme el término-- del cinema como arte nuevo, ya que insiste en parodiar al teatro. El silencio era el más bello don de la pantalla precisamente porque dejaba a la imaginación interpretarlo según la propia sensibilidad. Y ahora, con este acercamiento maravilloso hacia el teatro, el séptimo arte ha perdido las características que lo hicieron, poco a poco, llegar hasta las bases fijas de un arte independiente. Mañana, con la visión estereoscópica, la película *standard* en colores y el vitáfono, ya no habrá sino teatro. (...) el cinema, el bello y sugerente cinema, habrá muerto.²⁷

Bonnard volvió a lamentarse poco después de que el cine, que "ya era un arte completo" al que día a día se le descubrían nuevas posibilidades, como las puestas de manifiesto por algunos *films* de Francia (seguramente pensaba en *Napoleón*, de Abel Gance) y las grandes obras de la Rusia soviética, se le hubiera "asesinado implacablemente al arrancarle su silencio".²⁸ Juan Bustillo Oro era otro enamorado del cine mudo, y no dejó de echar su cuarto a espadas:

Nos entristece ver que (...) el antiguo arte (...), un nuevo camino del hombre para producir emoción, esté hoy reducido a un bataclán cualquiera o a un teatro de mala comedia (...)

Y nos hemos preguntado desolados si para este mezquino resultado se hicieron todos aquellos hallazgos técnicos y

²⁷ *Oscar Leblanc* "¿Qué opina usted del vitáfono?", *Ilustrado*, 5 de diciembre de 1929, p. 47. Bonifant contestó con su habitual ironía: "Prefiero el vitáfono al cine mudo. Porque en cuanto hablan los actores, ya no pueden hacerse ilusiones sobre la estupidez de los argumentistas." Mientras que *Coignard* dijo: "Es un verdadero infortunio para el cinematógrafo que cuando ya comenzaba a tener mayoría de edad artística, haya enfermado de infantilidad (...): las películas que llaman *sincronizadas* son operetas de música entubada, en las que hasta las puertas cantan valeses y fox-trotes, para expresar la dicha y el dolor de abrirse. Y las cintas que nombran *habladas* son piezas de teatro en dos dimensiones, mayadas por los actores desde un sótano invisible. Estoy, en consecuencia, por el cine mudo, que es artístico de tarde en tarde."

²⁸ *Silvestre Bonnard*, "Más todavía sobre el vitáfono", *El Universal*, 24 de enero de 1930, p. 1.

artísticos que permitieron llegar a decirlo todo por la cámara sin otra ayuda; si para esto se gastaron tantos esfuerzos geniales que partiendo del simple caballo de carrera o la bailarina en acción, llegaron hasta esas conquistas definitivas de *La última risa*, de *Fiebre de oro* o de *Los Nibelungos*, de tantas otras cosas profundas e indestructibles del cinema puro.²⁹

Los periodistas mexicanos habían acompañado al "cinema puro" en su larga evolución desde "el simple caballo de carrera o la bailarina en acción" hasta lo que Bustillo Oro llamaba "películas subjetivas", y se habían acostumbrado a que la ausencia de la palabra hablada era una de sus características formales. Por eso ahora casi todos se enfrentaban consternados a un invento que amenazaba con destruir, como decía Chaplin, "la gran belleza del silencio". Pero Bustillo Oro confiaba en que "esta degeneración" sería pasajera y en que el séptimo arte volvería por sus fueros cuando pasara "la fiebre despertada por la sonoridad".

Además de estas reacciones anti-vitafónicas por parte de los periodistas que juzgaban el fenómeno desde una perspectiva estética, la llegada del cine sonoro a México produjo una ola de protestas en otro sentido. Los primeros en abrir fuego fueron los viejos escritores y cronistas de espectáculos. Federico Gamboa, por ejemplo, opinó que los *talkies* norteamericanos significaban para México el peligro de que creciera la modificación de "nuestra fisonomía moral y material" con que ya amenazaban las cintas mudas, pues

²⁹ Juan Bustillo Oro, "La degeneración del cine", *Ilustrado*, 20 de febrero de 1930 (reproducido en Reyes de la Maza, *El cine sonoro*, pp. 206-208).

Uno de los vehículos de que nuestros poderosos vecinos se valen para ahincar su dominio en nuestra tierra, para remachar la conquista lenta y tenaz que en sus vastos propósitos tienen resuelta, es sin duda alguna el cinematógrafo que en su mutismo de ayer y en sus argumentos hablados de hoy, resulta veneno sutil que se adhiere a las ropas, se graba en el pensamiento y se acurruca en las almas, sin que la víctima se percate desde luego cómo el tósigo va cambiándole su idiosincrasia y desfigurándole su fisonomía. Muchos de los progresos de nuestra espantable criminalidad, de los desgarramientos dolorosos en el pudor de nuestras mujeres, de la relajación manifiesta en nuestras dulces y perdidas costumbres de antaño, se deben a la perniciosa enseñanza de la pantalla, que es en la mayoría de los casos academia traicionera de inmoralidad.³⁰

Gamboa y otros como Urbina y Tablada escribían exactamente en el mismo tono que habían usado veinte años antes para quejarse de la inmoralidad de las películas, y recomendaban "obstruccionar y resisitir" a los norteamericanos y afincarse en un nacionalismo que respetara "nuestras dulces costumbres".

Por otra parte, Ignacio García Téllez, en su calidad de rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigió en enero de 1930 una encuesta a los intelectuales en la que les preguntaba cuáles iban a ser en su concepto los efectos culturales del uso del vitáfono en inglés en México y qué actitud creían que debía tomar al respecto la máxima casa de estudios. Uno de los encuestados, el pintor Jorge Enciso, respondió que el cine sonoro yanqui lograba "sobre todo, desmexicanizarnos" y que la universidad debía fomentar la producción de películas educativas.³¹ Genaro Estrada, Jenaro Fernández MacGregor y otros

³⁰ Federico Gamboa, "Una seria amenaza", *El Universal*, 2 de junio de 1929 (reproducido en Reyes de la Maza, *El cine sonoro*, pp. 98-101).

³¹ "La influencia del vitáfono" *El Universal*, 17 de enero de 1930, p. 1.

también advirtieron poco después contra los efectos negativos del cine en inglés, subrayando siempre el riesgo de "yanquización". Ante esta andanada en su contra, los representantes de la Paramount, la Metro y otras compañías se apresuraron a responder que el desarrollo del cine sonoro en español era inminente, y que eso acarrearía consecuencias culturales benéficas para México.

Así, tanto la mayor parte de los periodistas especializados en el cine --que defendían sus admiradas realizaciones silentes-- , como muchos cronistas e intelectuales --que encontraron en el cine sonoro una amenaza anti-mexicana en un sentido o en otro--, rechazaron en un principio las películas habladas. Pero esto no fue un obstáculo de peso para que éstas siguieran aquí, como en el resto del mundo, su camino triunfal.

3. Por el cine sonoro

Hubo sin embargo otros periodistas cinematográficos que no rechazaron por principio los *talkies*. Uno de ellos, Rafael Bermúdez Zatarain, siempre había estado cerca de la parte pragmática del cine, por lo que uno de sus primeros temas de reflexión fue el impacto que el vitáfono tendría sobre los negocios. En primer lugar, Bermúdez acertaba al especular que como con sonido "el espectáculo en sí sube de categoría" y como los aparatos vitafónicos eran muy caros, el costo de las entradas subiría, para bajar con el tiempo. También tuvo razón al pensar que "los magnates del cine americano" tendrían que encontrar

rápidamente una solución a que las películas que exportaban estuvieran al alcance de un público masivo que no hablaba inglés, y poco después pudo comprobarlo al ver la película doblada al español *Broadway* (*Broadway*, 1929) y, más adelante, diversas cintas hispanas. Pero su optimismo iba demasiado lejos al suponer que los altos costos de producción implicarían una mejora en la calidad promedio del cine, lo que se traduciría en que "la cultura del pueblo habrá de mejorar, puesto que habrá de ponerse a su alcance la exhibición de películas más preparadas y de mejores tendencias". De cualquier forma, a diferencia de los periodistas que veían con horror el ascenso del cine sonoro, Bermúdez opinaba que "la modificación del invento cinematográfico, ahora ayudado de la voz y de la música, es algo maravilloso y estupendo", y que "en general puede asegurarse que la evolución del cine en México será favorable en grado sumo".³²

Cuando poco después vio *La última canción*, la obra de la Warner Brothers que se presentaba con un éxito inaudito en la capital, Bermúdez no dudó en afirmar que se trataba de una película histórica, y la situaba en el mismo rango que otras cintas que habían cambiado los derroteros del cine, como la francesa *El asesinato del duque de Guisa* (que en 1908 "hizo pensar que el arte podía introducirse en las películas"), la italiana *El fuego*, y las norteamericanas *Intolerancia*, *Esposas imprudentes* y *Una mujer de París*:

³² "Una transformación de los negocios cinematográficos", *Rotográfico*, 3 de julio de 1929 (reproducido en Reyes de la Maza, *El cine sonoro*, pp. 126-127).

Pero por mucho que tales películas han influido en el desenvolvimiento del arte de la pantalla, ninguna resulta tan famosa, tan decisiva como *La última canción*. No por esto queremos decir que *La última canción* supere a las obras citadas (...): en primer lugar son producciones disímboles; en segundo lugar, están en planos tan alejados unos de otros que sería ridículo establecer comparaciones.

A cambio de ello, tenemos que *La última canción* debe considerarse como la obra cumbre de la cinematografía, hasta hoy, por la serie de alteraciones que ha introducido en la mecánica de la industria.³³

Bermúdez tenía razón al advertir que esa película, incomparablemente peor, desde un punto de vista artístico, que las mencionadas obras de Griffith, Von Stroheim y Chaplin, tenía sin embargo una importancia crucial en la historia del cine, pues marcaba el inicio de una incalculable transformación en los modos de producir, exhibir y consumir imágenes.

Otro periodista que vio con simpatía el advenimiento de la nueva época del cine fue *Lon Chanito*, quien enseguida celebró la exhibición de películas como *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), *El gran Gabbo* (*The Great Gabbo*, 1929) y otras, que lo llevaron a opinar:

(...) la cinematografía sonora ha sentado plenamente sus cimientos para convertirse en fecha no lejana en una de las más importantes manifestaciones artísticas de la época presente. No por esto tratamos de decir que hasta ahora no sea una de las más destacadas manifestaciones artísticas del siglo en que vivimos; pero sí debe convenirse en que sus (...) tropiezos han sido numerosos y que hoy día comienzan a salvarse con magníficas posibilidades de éxito.³⁴

³³ "La última canción", *El Universal*, 26 de octubre de 1929, p. 7.

³⁴ A.C.B., "El rey del jazz", *El Nacional Revolucionario*, 24 de septiembre de 1930, 2a. sección, p. 4.

A diferencia, pues, de Noriega Hope, Bustillo Oro y los otros acérrimos defensores del arte mudo, Lon Chanito veía en él un espectáculo incompleto, cuyos numerosos tropiezos podían ser salvados por medio del sonido.

Sin embargo, las primeras películas hispano-parlantes exhibidas en México, es decir, las producciones hispanas de Hollywood, lo decepcionaron. Campos encontraba que los directores y supervisores de producciones como *Charros, gauchos y manolas*, *Alma de gaucho*, *El precio de un beso*, *Cascarrabias* y *El hombre malo* (todas de 1930), eran "rematadamente tontos e ignorantes" pues falseaban ostensiblemente "la idiosincrasia y manera de ser" de los pueblos latinos.³⁵ Por eso, emprendió desde su columna una campaña para intentar convencer a los empresarios nacionales de que México tenía que impulsar una industria cinematográfica sonora y convertirse en un vehículo de unión cultural entre los pueblos hispanoamericanos; de lo contrario --decía-- "continuaremos a expensas de extraños, que (...) no dejarán de someternos al imperialismo de su economía, de sus costumbres, de su cultura".³⁶ En cuanto al contenido de las películas sonoras que debían producirse, sugería --retomando la idea propagada por Noriega Hope-- que se utilizaran temas revolucionarios que contribuyeran a la difusión de la obra reestructuradora que se llevaba a cabo en el país. Y concluía enfáticamente: "¡Mexicanos,

³⁵ Lon Chanito, "Charros, gauchos y manolas", *El Nacional Revolucionario*, 7 de agosto de 1930, p. 5.

³⁶ Alejandro Campos Bravo, "Perspectivas para el cine parlante en español", *El Nacional Revolucionario*, 22 de agosto de 1930, p. 5.

no olvidarlo! ¡Necesitamos del cinema para completar la obra emprendida por la Revolución!"

Lon Chanito vio con claridad que el cine sonoro inauguraba una nueva época sobre la que había que reflexionar de inmediato. Esa reflexión lo llevó a postular la necesidad de crear una industria local propia, algo que en efecto comenzó a ocurrir en breve, con el concurso decisivo de otros periodistas, como Carlos Noriega Hope.³⁷ Renació entonces la posibilidad, cancelada en el lejano 1923 con el brusco descenso de la producción, de que los críticos trabajaran en el comentario de las películas hechas en el país, con vistas a su mejoramiento. Esta actividad --sumada a la rápida evolución de las películas sonoras extranjeras--³⁸ ganó para el cine a una nueva generación encabezada por Xavier Villaurrutia y Luis Cardoza y Aragón, que en los años treinta se incorporó con entusiasmo al periodismo dedicado a "este pequeño arte que tanto amamos".

37 Bonnard fue uno de los promotores de la segunda versión de *Santa*, la producción que sentó las bases de la industria cinematográfica sonora mexicana (véase García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, p. 25).

38 Noriega Hope también se convenció de la artisticidad del cine sonoro, pero siempre procuró hacer la distinción entre dos artes; en 1933 escribió: "creemos en la realidad de un octavo arte que se llama cinema hablado. El séptimo, si aun se acepta, debióse a las realizaciones de un Chaplin, de un Griffith, de un Lubitsch" (*Silvestre Bonnard, Muchachas de uniforme, El Universal*, 7 de septiembre de 1933, p. 7).

CONCLUSIONES

1. En el periodo del cine mudo hubo dos tipos frecuentes de escritos cinematográficos no comerciales: la crónica y la crítica. La crónica, practicada eventualmente por quienes escribían sobre toda clase de espectáculos, se caracterizaba por abordar al cine más en sus aspectos sociales que estéticos; es decir, describía los efectos del cine sobre los espectadores (o sobre el cronista) y no las características de las películas. Este acercamiento, que se dio en todo el periodo estudiado, tenía como base la creencia de que el cine no era un arte. Por el contrario, la crítica, surgida en México a partir de 1916, se distinguió enseguida por su atención a las películas, basada en la certeza de la artisticidad del cine.

Esta diferencia en el acercamiento fue sobre todo generacional. Quienes tenían sus valores culturales ya formados cuando surgió el cine difícilmente llegaron a afirmar alguna vez que tuviera cualidades artísticas; en cambio, quienes crecieron con él no tuvieron ninguna dificultad en hacerlo. Esto significa que la consideración del cine como un arte dependió en México de los contextos culturales en que se formaron las distintas generaciones de periodistas que escribieron sobre él.

2. Hubo dos diferentes modalidades de crítica. Una, la objetiva --representada, entre otros, por *Hipólito Seijas*, *Perodi*, *Zeta*, *Rafael Bermúdez Zatarain* y *Marco Aurelio Galindo*--, tenía como rasgo definitorio la voluntad de establecer con la mayor precisión posible las características estéticas de las cintas; para tal efecto, se valió de recursos --muchas veces tomados del periodismo estadounidense-- como el uso de un lenguaje técnico especializado y la calificación semanal de estrenos. Como parte del mismo propósito, en este tipo de crítica se evaluaban las diferentes partes de una película (actuación, fotografía, vestuario, dirección...) y se consideraba útil, por lo tanto, dar a conocer los nombres de los diversos artifices, y no sólo de los actores. Este recurso condujo, a mediados de los años veinte, a la elaboración de fichas técnicas más o menos acuciosas al principio de las notas.

Otro tipo de crítica, como el practicado por *Silvestre Bonnard*, relegaba a un segundo plano el afán de objetividad y se solazaba en la recreación de las impresiones que la película había causado al periodista. Se emparentaba de este modo, así como en la inquietud literaria, con la crónica de espectáculos, pero se diferenciaba de ésta en su atención a películas y en que *Bonnard* y los otros cronistas subjetivos estaban convencidos de que el cine era un arte. El lenguaje especializado, la calificación de películas y las demás herramientas que otros críticos utilizaban para evaluar las

películas no tenían cabida en el arsenal de la crítica subjetiva.

3. En un primer momento (de 1917 a 1922) la crítica tuvo como uno de sus propósitos principales la vigilancia y el estímulo de la producción de películas locales. Cuando a partir de 1923 la producción decayó, los críticos perdieron este campo de actividad y tuvieron que concentrarse en empresas en las cuales difícilmente se podían ver resultados concretos, como el comentario de la exhibición, la orientación de los lectores o la búsqueda de estrellas mexicanas que pudieran destacar en Hollywood.

4. Una categoría del periodismo cinematográfico situada entre la crónica de espectáculos y la crítica subjetiva fue la crónica de estrellas. Su propósito fundamental era el desarrollo del *star-system*, que intentaba a través del lanzamiento de concursos para el "descubrimiento" de artistas, la divulgación de currículums y hazañas y, sobre todo, las entrevistas con los ídolos de la pantalla. Aunque los cronistas de estrellas como José María Sánchez García, *Julián del Roble*, Luis G. Pinal y Alejandro Aragón asumían la artísticidad del cine, esta creencia casi no gravitó en sus colaboraciones, en las que las películas pasaban a un segundo término opacadas por los aspectos más frívolos del espectáculo.

5. Sólo eventualmente se dio en los periódicos una teorización más o menos sistemática sobre algunos aspectos del cine. La crítica musical Alba Herrera y Ogazón aventuró en 1923 unas pocas ideas sobre el cinematógrafo, pero fue Juan Bustillo Oro, en la fecha tardía de 1928, quien se explayó más en explicar la teoría de lo que llamaba "cinema subjetivo". Sin embargo, estas conceptualizaciones no fueron sistematizadas. Por otro lado, ningún pensador mexicano de importancia (Caso, Vasconcelos) incluyó al cine entre las artes. El único libro que se publicó en este periodo sobre el espectáculo de la pantalla, *El mundo de las sombras*, de Carlos Noriega Hope, era ante todo la crónica de un viaje a Hollywood.

6. La gran mayoría de los periodistas cinematográficos que consideraban que el cine era un arte afirmaron que debía ser un arte realista. Esta apreciación, que tal vez derivaba del hecho de que la vertiente fantástica del cine siempre fue minoritaria en la cartelera de la ciudad de México, varió en consonancia con los usos cinematográficos de cada momento. En 1917, Seijas prefería las cintas italianas a las norteamericanas porque aquéllas solían tener argumentos realistas y éstas no; en cambio, ese mismo año Zeta sostuvo que el realismo debía apreciarse sobre todo en una actuación natural, no amanerada como la de las divas italianas. Silvestre Bonnard y Marco Aurelio Galindo secundaron en 1920 esta opinión y añadieron que las buenas cintas

norteamericanas también debían mucho a su fotografía, su escenografía y su vestuario realistas, lo que confirmaron con la llegada a México de las producciones alemanas que hacían gala de esos elementos. Sin embargo *Bonnard* fue un paso más allá y en 1921 sostuvo que el arte del cine ganaría mucho si sobrepasara el realismo objetivo y alcanzara un realismo subjetivo como el mostrado por *El gabinete del doctor Caligari*. En 1923 Bermúdez definió al realismo en el cine como un "copiar la vida, lo bueno y lo malo, y siempre a través de tamiz de arte", definición que aplicó a algunas películas de Hollywood que ya incluían buenas reconstrucciones históricas, una sutil "copia de la vida" (tanto en un sentido objetivo como subjetivo) e incluso argumentos que prescindían del final feliz. En cambio, *Luz Alba* y otros periodistas criticaron a menudo las malas películas de Hollywood (que formaban la gran mayoría), por sus inexactitudes históricas y su falta de realismo argumental, contrastándolas desde 1927 con las excelentes producciones soviéticas, que desataron una andanada de comentarios elogiosos. El único que sostuvo que el arte del cine habría de prosperar por su veta irrealista fue Jaime Torres Bodet, pero su opinión no tuvo ecos.

A pesar del constante elogio del realismo de las cintas extranjeras, los críticos rara vez manifestaron, antes de 1929, que el cine mexicano pudiera valerse de las historias de la Revolución. Probablemente la filmación de muchas cintas norteamericanas en las que se ridiculizaba a los

revolucionarios los mantenía alejados de esta idea. Pero la proyección de las cintas rusas, y en particular de *Octubre*, les hizo vislumbrar un nuevo camino posible para la industria local, un camino que sin embargo no se andaría en el periodo del cine mudo.

7. Frente al advenimiento del cine sonoro, varios críticos defendieron la ausencia de la palabra y la elocuencia del gesto. Se habían formado un concepto del cine en el que no cabía la palabra hablada y en el que agradecían incluso la escasez de palabras escritas. Les ocurría lo mismo que a los viejos cronistas treinta años antes: se enfrentaban a una manifestación artística que no cabía dentro de sus cánones estéticos; pero el rechazo de los críticos no fue tan tajante como el de los cronistas, y en poco tiempo todos se sumaron a quienes admiraban las nuevas realizaciones sonoras.

Si bien defender al cine como arte mudo resultaba contradictorio con la exigencia de realismo, era un postulado comprensible dado que a través de la exaltación de la gestualidad y otros elementos visuales el cine se distanciaba del teatro y la novela, y se desarrollaba como un arte autónomo. Simultáneamente, se consideraba a la música en vivo de los salones, sobre todo a la escrita especialmente para las películas, como un elemento que elevaba la calidad estética de las proyecciones.

8. Fue opinión general de los críticos que, por tratarse de un arte, el cine no debía ser juzgado en términos morales. Por tal motivo discreparon a menudo de las opiniones de otros periodistas, representantes eclesiásticos y censores, quienes consideraban reprobables las escenas que fueran contra las "buenas costumbres" y la moralidad pública.

Sólo en el caso de las películas denigrantes norteamericanas los críticos --con la excepción de Epifanio Soto-- perdieron la objetividad y exigieron, junto con otros sectores, su censura, al margen de que sus características estéticas las hicieran cintas buenas o malas.

9. Las principales publicaciones en las que prosperó la crítica pertenecieron a una sola empresa, la Compañía Nacional Periodística, editora de *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *El Universal Gráfico* y *Rotográfico*. Quienes impulsaban diarios como *Excélsior*, *El Demócrata* y *El Pueblo* no dieron demasiada importancia a los comentarios sobre cine, y no hubo aquí, como en los países con gran producción cinematográfica, otros vehículos periodísticos dedicados al cine, como las publicaciones de la industria y los *fan-magazines*.

Esta falta de estímulo de la mayor parte de la prensa se reflejó en que ninguno de los practicantes de la crítica alcanzara en este período la independencia económica: ni siquiera los periodistas más tenaces, como Bermúdez, Noriega

Hope y Galindo pudieron dejar sus otras ocupaciones económicas y vivir del periodismo fílmico.

10. En resumen, en el periodo del cine mudo existió en México permanentemente un crítica cinematográfica que no pudo dar el salto hacia su independencia económica. Sin duda la falta de una producción de películas abundante en la cual pudiera incidir restó a la crítica su impulso inicial y la confinó en actividades sin mayores alcances (la promoción de estrellas) o difíciles de evaluar (la orientación de lectores), que no resultaban en todo caso demasiado atractivas para los dueños de los periódicos.

Pero si desde este punto de vista el periodismo cinematográfico no alcanzó a profesionalizarse, otra cosa ocurrió desde la perspectiva de su desarrollo interno, sobre todo de la crítica, que pasó de ser una actividad muy simple, en la que se relataba el argumento de las películas y se ofrecían eventualmente los nombres de los principales actores, a un complejo producto en el que se evaluaban las diferentes partes de las cintas, se hacían comparaciones entre producciones de diversos países y se ponía en juego una apreciable gama de recursos.

HEMERO-BIBLIOGRAFIA*

1. Hemerografía

a) Diarios

La Convención (1914-1915)
El Correo Español (1912-1913)
El Demócrata (1916-1926, incompleto)
El Diario (1906 y 1911-1914)
Excelsior (1917-1927)
Gladiador (1916-1917)
El Heraldó de México (1919-1923)
El Imparcial (1906-1914)
El Monitor (1915)
El Mundo (1922-1924, incompleto)
El Nacional (1916-1918)
El Nacional Revolucionario (1929-1930)
Novedades (1944-1946)
El Pueblo (1916-1920, incompleto)
El Universal (1916-1934)
El Universal Gráfico (1922-1929, incompleto)

b) Revistas

Argos (1912)
El Arte y la Ciencia (1911-1912)
Arte y Sport (1919)
Cinema Reporter (1951)
Cine Mundial (Nueva York) (1916-1929)
Contemporáneos (1928-1931)
Continental (1925-1927)
Cosmos (1912)
El Cruzado (1911)
Diversiones (1930)
Don Quijote (1919-1922)
Ecos (1914)
La Falange (1923)
Films (Nueva York) (1927)
El Heraldó Ilustrado (1919-1920)
El Hogar (1923)
La Falange (1922-1923)
La Ilustración Semanal (1914)

* Si no se indica otra cosa, las publicaciones aparecieron en la ciudad de México.

Jueves de Excelsior (1922-1924)
El Maestro (1921-1923)
México Moderno (1920-1923)
The Moving Picture World (Nueva York) (1907)
El Mundo Ilustrado (1913-1914)
Nosotros (1912-1914)
Novedades (1912)
Pegaso (1917)
Photoplay Magazine (1920-1921)
Revista de Revistas (1917-1929)
Revista Nueva (1919)
Rojo y Gualda (1916-1919)
Rotográfico (1926-1929)
El Rotograbado (1927-1928)
San-ev-ank (1918)
La Semana Ilustrada (1912-1913)
Shadowland (Nueva York) (1920-1921)
El Universal Ilustrado (1917-1929)
Vida Mexicana (1922-1923)
Zig-Zag (1920-1922)

2. Bibliografía

Abel, Richard, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939*, dos vols., Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993 (1a. ed., 1988).

Almoína, Elena, *Notas para la historia del cine en México*, dos tomos, Filmoteca de la UNAM, 1980.

Alvarado, José, *Alvarado, el joven. Textos (1926-1933)*, compilado por José Guadalupe Martínez, El Nacional, 1992.

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, UNAM, 1980.

Amberg, George (ed.), *The New York times Film Reviews 1913-1970. A One Volume Selection*, Arno Press, Nueva York, 1971.

Anduiza Valdemar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, UNAM, 1983.

Arai, Alberto, *Voluntad cinematográfica. Ensayo para una estética del cine*, Botas, 1937.

Bermúdez Zatarain, Rafael, "Memorias cinematográficas", *Rotográfico* (1927-1929).

Bockus Aponte, Barbara, *Alfonso Reyes and Spain. His dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez and Gómez de la Serna*, University of Texas Press, Austin y Londres, 1972.

Bodeen, DeWitt, "Ramón Novarro", *The Silent Picture*, núm. 3, verano de 1969, pp. 3-10.

----, *More from Hollywood. The Careers of 15 Great American Stars*, A.S. Barnes And Co., Nueva York, 1977, pp. 191-211.

Bowser, Eileen, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, vol. 2 de Charles Harpole (ed. general), *History of the American Cinema*

Brownlow, Kevin, *The Parade's Gone By*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1968.

----, *Behind the Mask of Innocence*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1990.

Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, 1984.

Canby, Vincent (ed.), *The New York Times Film Reviews (1913-1931)*, The New York Times and Arno Press, Nueva York, 1970, vol. 1.

Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos en México*, UNAM, 1989.

Caso, Antonio, *Estética*, vol. V de sus *Obras completas*, UNAM, 1971.

Cook, David A., *A History of Narrative Film*, W.W. Norton & Co., Nueva York y Londres, 1981.

Curiel, Fernando, *La querrela de Martín Luis Guzmán*, Oasis, 1987.

De la Colina, José, "Cuando Alfonso Reyes era Fósforo", *La Cultura en México* (suplemento de *Siempre!*), 5, 12 y 19 de abril de 1989.

De los Reyes, Aurelio, "El cine en México, 1896-1930", en *80 años de cine en México*, UNAM, 1977, pp. 9-92.

----, *Vivir de sueños (1896-1920). Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. 1, UNAM, 1983.

----, "La música en el cine mudo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 51, 1983.

----, "Los Contemporáneos y el cine", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 52, 1984.

----, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, FCE-SEP, 1984.

----, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, UNAM, 1985.

----, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, Filmoteca de la UNAM, 1986.

----, "El nacionalismo en el cine: 1920-1930. Búsqueda de una nueva simbología", en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, 1986, pp. 271-292.

----, *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*, Trillas, 1987.

----, *Manuel Gamio y el cine*, UNAM, 1991.

----, "Las películas estadounidenses denigrantes", *Intermedios*, número 5, diciembre ed 1992, pp. 58-69.

----, *Bajo el cielo de México (1920-1924). Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. 2, UNAM, 1994.

De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM, 1984.

De María y Campos, Armando, *Reseña histórica del periodismo español en México*, Compañía Distribuidora de Ediciones, 1960.

De Onís, Federico, *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Madrid/Caracas, 1955.

De Orellana, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana. 1911-1917*, Joaquín Mortiz, 1991.

De Usabel, Gaizka, *American Films in Latin America: The Case of United Artists Corporation, 1919-1951*, tesis doctoral para la Universidad de Wisconsin, 1975.

Dillon, Dennis T., *The Film Reviewing of W. Ward Marsh of the Cleveland Plain Dealer, 1919 to 1970*, disertación doctoral para la Universidad de Nueva York, 1976.

Fetherling, Dale y Doug Fetherling, *Carl Sandburg at the Movies. A Poet in the Silent Era, 1920-1927*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey y Londres, 1985.

Film Daily Year Book, 1924, DFI Communications Inc., Los Angeles/Nueva York, 1924.

García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, Martín Casillas/SEP, 1982.

García Riera, Emilio (coord.), *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes, 1906-1940*, Cineteca Nacional, 1985.

García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero, tomo 1 (1894-1940)*, ERA/CIEC-U de G, 1987.

----, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, CIEC-U de G, Guadalajara, 1992.

Geduld, Harry M. (ed.), *Los escritores frente al cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981 (1a. ed. en inglés, 1972),

Gish, Lillian con Ann Pinchot, *The Movies, Mr. Griffith and Me*, Mercury House, San Francisco, 1988 (1a. ed., 1969).

González Casanova, Manuel, *Las vistas*, INEHRM, 1993.

----, "Alfonso Reyes y el cine", *La Jornada Semanal*, núm. 40, 18 de marzo de 1990, pp. 35-37.

González de Mendoza, José María, "Carlos Noriega Hope y *El Universal Ilustrado*", en *Carlos Noriega Hope (1896-1934)*, INBA-SEP, 1959.

Guzmán, Martín Luis, *A orillas del Hudson*, en *Obras completas*, vol. 1, FCE, 1985.

Hake, Sabine, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933*, University of Nebraska Press, Lincoln y Londres, 1993.

Harpole, Charles (ed. general), *History of the American Cinema*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1990.

Heinink, Juan B. y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Mensajero, Bilbao, 1990.

Henderson, Robert M., *D.W. Griffith. The Years at Biograph*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1970.

Henestrosa, Andrés, *Periódicos y periodistas de Hispanoamérica*, El Día Libros, 1990.

Huerta, Efraín, "El cine y sus críticos", en *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, Publicaciones Cinematográficas S. de R. L., 1955.

Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film. A Critical History*, Harcourt, Brace and Co., Nueva York, 1939.

----, *El arte del cine*, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1963 (1a. ed., 1960).

Jones, Robert William, *Journalism in the United States*, E. P. Dutton and Co., Nueva York, 1947.

Kauffmann, Stanley y Bruce Henstell (eds.), *American Film Criticism. From the Beginnings to Citizen Kane. Reviews of*

- Significant Films at the Time They First Appeared*, Liveright, Nueva York, 1972.
- King Hanson, Patricia y Stephen L. Hanson, *Film Review Index. Volume 1: 1882-1949*, Oryx Press, Phoenix, 1986.
- Knight, Arthur, *The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies*, Macmillan Publishing Co., Nueva York, 1978 (1a. ed. 1957).
- Koszarski, Richard, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture (1915-1928)*, vol. 3 de Charles Harpole (ed. general), *History of the American Cinema*.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México, 1985 (1a. ed. en inglés, 1947).
- Krauze, Enrique, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", en *Caras de la historia*, Joaquín Mortiz, 1983, pp. 124-168.
- , *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, SEP/Siglo XXI, 1985.
- , *Venustiano Carranza. Puente entre siglos*, FCE, 1987.
- , *Alvaro Obregón. El vértigo de la victoria*, FCE, 1987.
- , *Plutarco E. Calles. Reformador desde el origen*, FCE, 1987.
- Leal, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska, *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, UPN, 1991.
- , Aleksandra Jablonska y Eduardo Barraza, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, UNAM, 1993.
- , Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México (1896-1910)*, UNAM, 1994.
- Lee, Raymond, *The Films of Mary Pickford*, Castle Books, Nueva York, 1970.
- Legión Mexicana de la Decencia, *Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia. De 1931 a 1958*, 1959.
- Lepidus, Henry, "The History of Mexican Journalism", *The University of Missouri Bulletin*, vol. 29, núm. 4, 21 de enero de 1928.
- Leprohon, Pierre, *El cine italiano*, ERA, 1966.

- Leyda, Jay, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983 (1a. ed. 1960).
- Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, con una introducción de Stanley Kauffmann, Liveright, Nueva York, 1970 (1a. ed., 1915).
- Lounsbury, Myron Osborn, *The Origins of American Film Criticism, 1909-1939*, Arno Press, Nueva York, 1973.
- Lundberg, Ferdinand, *Imperial Hearst. A Social Biography*, Equinox Cooperative Press, Nueva York, 1936.
- MacGowan, Kenneth, *Behind the Screen. The History and Techniques of the Motion Picture*, Delacorte Press, Nueva York, 1965.
- Mast, Gerald y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1985 (1a. ed., 1974).
- Matute, Alvaro, *La carrera del caudillo, Historia de la Revolución Mexicana*, tomo 8, El Colegio de México, 1980.
- Meyer, Eugenia (coord.), *Testimonios para la historia del cine mexicano 1*, Cineteca Nacional, 1986.
- Miquel, Angel, "Dufilm y Zeta, dos pioneros de la crítica de cine", *Dicine*, número 26, julio-agosto de 1988, pp. 8-11.
- , *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, UPN, 1991.
- , *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, CIEC-U de G, Guadalajara, 1992.
- , "El público de cines en la ciudad de México (1896-1917)", en Eduardo de la Vega y Enrique Sánchez Ruiz (comps.), *Bye Bye Lumière... Investigación sobre cine en México*, U de G, Guadalajara, 1994, pp. 143-153.
- , "José Vasconcelos y el cine", *El Acordeón* núm. 9, 1993, pp. 54-57.
- , "Tablada en el cinematógrafo", *Biblioteca de México*, núm. 17, 1993, pp. 52-56.
- "Money Making Stars", *The Motion Picture Almanac*, The Quingley Publishing Co., Chicago, 1929.
- Monsiváis, Carlos, *Antología de la crónica en México*, UNAM, 1979.