

134



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Contemporáneos y el Cineclub Mexicano: Revistas y cine clubes; la experiencia mexicana.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

CARLOS GABRIEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

ASESOR:

Dr. Aurelio de los Reyes

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



Ciudad Universitaria,

mayo 2002.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A Mercedes Álvarez Béjar y a Carlos Rodríguez Ajenjo, mis padres.

A Cecilia Loria

A Ylenia Escogido Clausen

A Mauricio, María del Cucuy, Jesús y Carlos. A Juanita González.

A los Estudios Erreconerre, al Studiomexique y al Estudio Chololo.

A la Casa Entrópika y a la Casa del Bosque. A la Casa Ventura.

A la memoria de Papá Román.

A Mamá Ana, a los tíos Rogelio, Alejandro, Román y las tías Carmen y Cecilia.

A toda la parentela Álvarez del DF y del Bajío.

A Francisco Gama.

A Dulce, Julita, Tona y Carlos.

A los Rodríguez Ajenjo, Mejicanos en suma, a todos ellos. También a los españoles.

A la memoria de *Quela* y *Momo*.

A todos mis otros padres y mis otras madres.

A los Jinetes Sampleadores de Im@genes

Contemporáneos y el Cineclub Mexicano: Revistas y cine clubes; la experiencia mexicana

Índice	V
Prefacio	IX
Justificación	11
Introducción general: Los <i>Contemporáneos</i> y el cine revisitados	25
Capítulo Uno. Antecedentes	36
1.1.- El Cinematógrafo Cine-Club (1909-1911)	41
1.1.1.- El <i>Film d'art</i> en el Cinematógrafo Cine-Club	45
1.1.2.- Desarrollo y secuelas	49
1.1.3.- Concluyendo	55
1.2.- Acerca del "primer Ciné-club"	57
1.2.1.- Entre el espíritu vanguardista: manifiestos, películas, sociedad y revistas	61
1.2.2.- Ricciotto Canudo: las artes y los otros	65
1.2.3.- Louis Delluc: el <i>shock</i> y sus revistas	79
1.2.3.-1 <i>Le Journal du Ciné-club</i> y sus exhibiciones (1920-1921)	84
1.2.4.- La C.A.S.A (1921-1922)	91
1.2.5.- La C.A.S.A (1922-1923)	99
1.2.6.- <i>Cinéa</i> y sus exhibiciones cinematográficas (1921-1923)	103
1.3.- Conclusiones del capítulo	129
Capítulo dos. Influencias europeas	139
2.1.- Cine clubes en París: amigos del cine francés	141
2.1.1.- Los Amis du Film Français en Perpignan	152
2.2.- La London Film Society (1925-1930)	157
2.2.1.- El Encuentro en La Sarraz, 1929	160
2.2.2.- Las conferencias de Sergei Eisenstein en la London Film Society	168
2.3.- El Cineclub Español (1927-1931)	172
2.3.1. El papel de Luis Buñuel	173
2.3.2.- El Cineclub Español y <i>La Gaceta Literaria</i>	175
2.3.3.- Las sesiones del Cineclub Español	178
2.3.4.- El Cineclub Español y sus extensiones	181
2.3.5.- Cine clubes hispanoamericanos y <i>La Gaceta Literaria</i>	188
2.4.- Conclusiones del capítulo	194

Capítulo Tres. Testigos en la Perla de Occidente	201
3.1.- <i>Bandera de Provincias</i> (1929-1930)	203
3.1.1.- Los amigos en <i>Contemporáneos</i>	209
3.1.2.- Los amigos en <i>La Gaceta Literaria</i>	212
3.1.3.- Atentos lectores	214
3.2.- Cine entre páginas	218
3.3.- Los convivios	227
3.4.- Cine club y vanguardia	230
3.5.- Conclusiones del capítulo	234
Capítulo Cuatro. Protagonistas en la Ciudad de México	241
4.1.- Los historiadores revisados	243
4.2.- El cine en <i>Contemporáneos</i>	243
4.2.1.- Los favoritos	253
4.3.- <i>El Espectador</i>	261
4.4.-El anuncio de mayo de 1931	263
4.4.1.-El "Comité Ejecutivo" del Cineclub Mexicano en <i>Contemporáneos</i>	267
4.5.-1931: Dos cine clubes en uno	279
4.5.1.-1932: el año del despegue	284
4.6.- Secuelas (1934-1936)	295
5.- Conclusiones del capítulo	309
Capítulo Cinco. Conclusiones finales	326
Bibliohemerografía	333
Agradecimientos	347
Acervos Consultados	348

*EN LA noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.*

*Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos que pasaron mucho antes.*

Xavier Villaurrutia

La certeza sin distancia no sería.

Carlos Rodríguez Ajenjo.

*Las manos no llegan hasta donde llegan los ojos:
pero sólo las manos cortan las estrellas.*

Luis Cardóza y Aragón

Había tanta luna aquella noche que la ciudad se había convertido en pueblo.

Ramón Gómez de la Serna

Prefacio

Digo lo que sé: Una tesis es también un pedazo de vida, un trozo de tiempo que se desgaja en el infinito de las ideas sembradas, regadas y florecidas. Es un túnel, un puente, un laberinto con salida. Es un desierto y también un abismo. Es una tormenta y un precipicio. Es una puerta, una mina de oro y un calabozo de sensaciones. Es una rendija, un trampolín, una cerradura.

Y como cualquier otra cosa depende de las vísceras que uno le ponga, de la batería que se recarga en la certeza y el dicho que reza: "el camino nos llevará a algún lado". De allá venimos, del atrás que salta y no siempre lo hace en línea recta. Pasado mañana nos seguiremos riendo de aquellas horas, de estos minutos donde hemos espiado a tanta gente, a través de una persiana de la Historia.

Samplear es ampliar y menos es más, también es cierto. Pero no es tan fácil delimitar un infinito.

Justificación

La razón de esta tesis se encuentra, en el desolado terreno de la historia del cineclubismo que fui descubriendo en la segunda mitad de los años noventa. Siendo estudiante de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM y con motivo de un reportaje escolar, me percaté de que ese campo de estudio había sido incluido de manera marginal entre las historias generales del cine. Al dirigirme a Marcelino Perelló, artífice del renacimiento del Cine Club Ciencias en los años noventa, me sorprendió con la noticia de que no había nada acerca del origen de los cine clubes en México. Carlos Monsiváis confirmó la suposición, la noche en que se presentó el libro *Un siglo de cine*, era el diciembre de 1995.

Conforme avancé en la árida bibliografía, fui comprobando que la historiografía mexicana poco había dado a conocer acerca de quienes implementaron en México las primeras sesiones de cine club, y algunos de sus autores reconocieron parcialmente el ánimo y el ambiente por actualizar a México en la arena internacional del cineclubismo.

Tomando como objeto de estudio al cine, dentro del campo de las ciencias de la comunicación, tuve que pasar por la historia inevitable y afortunadamente; como medio de comunicación, me interesó que el cine club reuniera en torno a las películas, un círculo asiduo que mediante la comunicación interpersonal, hizo evolucionar

su apreciación y comprensión del nuevo lenguaje de imágenes en movimiento.

Poco más tarde, me percaté de que había que añadir al cinematógrafo, los medios de comunicación a través de la imprenta que rodearon al cine club en sus primeros días, y que por sus características físicas son de más fácil acceso para su consulta. En diarios cotidianos y revistas semanales, la crítica de cine cobró una importancia mayúscula en el estudio, al ser junto con las carteleras el único medio para constatar el proceso que fue ocurriendo en diversas ciudades simultáneamente. En las páginas de algunas publicaciones, encontré las columnas y artículos que guardan la génesis de estos espacios de ciudadanos organizados en los barrios de París, Londres, Madrid y la Ciudad de México, por mencionar los principales para esta tesis.

En ese momento no había una metodología para estudiar a los cine clubes. Busqué a Manuel González Casanova y me dio a entender que era una tarea difícil —él dijo "imposible"— el realizar una caracterización de los modelos europeos a los que se adscribieron en México al comenzar la década de los treinta. Para mi fortuna me encontré con Aurelio de los Reyes y se interesó por el tema, al coincidir precisamente con el umbral que había delimitado para su trabajo histórico, es decir, el nacimiento del cine club en México tuvo como contexto la llegada del cine sonoro. Aurelio de los Reyes sabe más que nadie sobre el periodo mudo en México, pero aun así quedaban líneas de búsqueda acerca de la generación de *Contemporáneos* y el cine.

Juntos elaboramos una investigación basada en la hemerografía de la época y poco a poco fuimos atando los cabos, que indicaron que era necesario estudiar la historia de las revistas literarias modernas mexicanas e incorporar al análisis, los movimientos artísticos de la época. También fue indispensable, conocer las biografías y los epistolarios de los protagonistas y en esa

tarea, me encontré dialogando con diversos especialistas internacionales de todos estos temas.

Poco a poco me alejé de la historia general del cine y fui armando una historiografía de la comunicación, a través de las publicaciones hemerográficas de cada periodo. En el caso del cine club, era claro que estaba confundido en un panorama de directores y películas, y que por alguna razón no se había profundizado sobre su naturaleza, sus proyectos, ni acerca de sus procesos particulares.

Contando con una afortunada coincidencia, Román Gubern publicó su estudio sobre la generación del 27 y el cine. Eso sentó definitivamente un tipo de enfoque, que era a partir del análisis de las actividades del Cineclub Español de Madrid, colaborando integralmente con *La Gaceta Literaria*.

La liga entre cine club y revista literaria era absoluta. Entre ambos proyectos existió una simbiosis que trascendió su propio país y se conoció en las capitales del Nuevo Mundo. Vino de una mezcla entre el constituido modelo francés y una visión española del cineclubismo. Otra vez nos encontrábamos con la historia del cine y Luis Buñuel fue el puente que juntó los caminos.

Para estudiar al cine club tuvimos que observar con detenimiento los procesos de distribución de películas. Diferenciándolo de las empresas con fines de lucro, paulatinamente caracterizamos a los círculos cinéfilos independientes como organizaciones, cuya finalidad se alejaba del enriquecimiento material y más bien optaron por difundir bienes artísticos de manera paralela, y complementaron sus funciones con reflexiones públicas y ediciones impresas periódicamente.

El hecho de exhibir de manera independiente a las cadenas comerciales, fue ligado parcialmente al dar a conocer los contextos de algunas corrientes cinematográficas. Pero más allá de la mención y el reconocimiento a los padres fundadores del movimiento, sólo hasta hace algunos años se dieron a conocer estudios más complejos sobre

los críticos cinematográficos y los otros muchos protagonistas, características y perfiles de las comúnmente llamadas "capillas de vanguardia" en París.

Como pudimos comprobar, éstas echaron mano de recursos comunicativos como carteles, conferencias, proclamas y manifiestos, que combinaron la teoría con la práctica en torno a las realizaciones cinematográficas de algunos miembros de su propia generación, constituida en los casos del público y los autores, con buena parte del medio artístico del momento.

A eso sumaron una deliberada retroalimentación, que propiciaron con su trabajo. No sería lo mismo ir cualquier día de la semana a ver cualquier película que se proyectaba en varias salas a la vez, que ir especialmente a la sesión de una organización dedicada a ensanchar los panoramas del cine internacional, y leer los avances, crónicas y análisis sobre esas mismas cintas. Paralelamente a la prensa diaria comenzaron a aparecer suplementos y semanarios especializados en los quehaceres de la industria filmica. ¿Cómo se retroalimentaron los primeros cine clubes? ¿Qué tanto evolucionaron en la primera década de actividades? ¿Cuántas y qué tipo de publicaciones surgieron como apoyo a los primeros círculos cinéfilos europeos?

En esta tesis se explica por qué fueron éstos los ejemplos, y cómo se siguieron más de cerca en la Ciudad de México; se describen y analizan a través de fuentes recientemente publicadas y traducidas por primera vez del inglés y el francés al español. Debo agradecer a quienes colaboraron en esta tarea y reconocer que de antemano los posibles errores de traducción son responsabilidad mía.

También se abordan los perfiles de la crítica cinematográfica en diversas ciudades del mundo, que fueron inspirados en la pantalla simultáneamente. Poemas, reseñas, ensayos, cuentos, teorías, biografías y comentarios, forman parte del abanico de géneros

dedicado al cine. No obstante, el campo de la cinematografía entre las revistas literarias, es todavía un campo fértil para las indagaciones.

Utilizando un enfoque que respetó las cronologías, fuimos avanzando en el tejido de un relato que por momentos se detiene en descripciones de los personajes, y luego aborda el análisis de los medios impresos y parcialmente de las películas; reconstruyendo los procesos utilizando epistolarios y los documentos originales, también fundamentamos una crítica a la historiografía emprendida por algunos investigadores mexicanos.

Proponiendo como perspectiva la que se tuvo en México, se actualiza el panorama de los años veinte y treinta, estableciendo con claridad y certitud, vasos comunicantes entre distinguidos integrantes de las vanguardias culturales a través de las publicaciones periódicas editadas simultáneamente.

La búsqueda me hizo pasar por hemerotecas en la Ciudad de México, Guadalajara Jalisco, Madrid y París. Poco a poco fuimos incrementando el acervo concentrado en este estudio, lo que a la larga nos permitió sentar enfoques para caracterizar a los cine clubes de los años treinta en adelante.

¿Por qué la bibliografía que utilizamos aquí? En primer lugar por lo "raro" del tema y por ende lo escaso del material. Nos hemos servido también de anuarios y revistas para complementar lo que no hemos hallado en libros. Como ya lo he dicho, más allá de la historiografía mexicana editada por universidades principalmente, poco había en torno al análisis del cine club y si encontramos algo, fue como testimonio o correspondencia.

Las lenguas se diversificaron y en inglés, francés y español recorrimos de lo original a lo más actual hasta en este tipo de historiografías, algunas repetitivas y otras críticas. A la luz de estos documentos, muchos personajes cobraron una mayor importancia. Léon Moussinac, Germaine Dulac, Sergei Eisenstein, Luis Buñuel,

Ernesto Giménez Caballero. Mucho se habla aquí de los matices entre Louis Delluc y Ricciotto Canudo.

La investigación en el terreno de la historia de la literatura y las artes plásticas mexicanas, nos hizo revisar también la obra de los jóvenes que se convirtieron en artistas pródigos: Roberto Montenegro, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Luis Cardoza y Aragón, Emilio Amero, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, María Izquierdo, Lola Álvarez Bravo, Agustín Aragón Leiva.

La Revolución Mexicana y la consolidación del Estado Mexicano están presentes como contextos que determinaron los hechos. El primero como marco para entender el cambio que sufrió la programación del Cinematógrafo Cine-Club de Jorge Alcalde, al presentar primero el *film d'art* francés y posteriormente vistas de los primeros acontecimientos de la revolución encabezada por Francisco I. Madero. Luego Alcalde se fue a París y no supo que había inventado un vocablo que en esa ciudad, once años más tarde se pondría de moda para siempre.

Comenzando la década de los treinta y teniendo como telón de fondo los años de un nacionalismo exacerbado, es que ocurrió el tránsito del cine club apoyado por una revista literaria, al cine club ligado a una revista de agitación política. Esta liga entre círculo cinéfilo y revista, cobró a su vez distintos matices al revalorar la evolución del periodismo literario, que penetró en los terrenos de la crítica y las nacientes teorías cinematográficas.

El paso entre una publicación periódica especializada a una revista literaria, es algo que se percibe al conocer con más detalle las actividades y huellas de los primeros cine clubes en Francia, Inglaterra, España y Argentina. La variedad de experiencias, constituyó una rica gama de particularidades prestadas y modificadas por otros.

En Europa, la evolución que se dio entre 1920 y 1929, tuvo su clímax en el Encuentro de la Sarraz, Suiza, en el que algunos de los representantes más avezados de las artes plásticas, el cine y literatura desembocaron en la fundación virtual del método y fines del cineclubismo. Lo que exhibió por primera vez a nivel internacional, fue lo múltiple de sus formas pero lo simple de sus esencias.

Para entonces existieron ligas internacionales que prosperaron desigualmente, pero cabe la certeza, de que actualmente los movimientos continúan activos en todos esos países.

Cine y política fueron de la mano y uno apoyado en el otro, hicieron patente que el cinematógrafo nació para ser público, y que sus debates estéticos en poco servían, si no eran capaces de conmover a las grandes masas de espectadores. Cine y minorías y que la sociología nos ayude a explicar el snobismo de masas o los ghettos para iniciados y las capillas de culto al film de vanguardia. Cine en la ecuación de la Educación, y que las metas de estos centros de realizadores y teóricos en gestación, midan si calaron o no en la tradición europea.

Cine e historia que ¡vaya que se atraen y repelen a la vez!. Uno como medio o soporte de la otra, y ésta como tema y destino del cine. En sus primeros días, el asunto de las películas de anteguerra es algo frecuente entre las salas parisinas y el cine club en Madrid. Si hubo una preocupación por la actualidad, al consagrar sus funciones especiales a los experimentos visuales, pero ante todo existió una conciencia de que el cine documental era un medio que permitía la transmisión del conocimiento y amplificó la conciencia de pertenecer a una comunidad internacional.

Cine y Censura y como se podrá leer en este trabajo, ésta última estuvo presente siempre. El desafío a la burocracia de la censura y su complicidad y parcialidad es algo que sin duda constituye un campo fértil aún hoy en día. Cine como espejo de las

identidades, como la metáfora infinita de la proyección de los deseos, carencias, caprichos y voluntades humanas.

Luego de haber recorrido librerías y salas de lectura, me había quedado claro que los documentos hablaban por sí solos. No bastaba leer la historia en los libros, era posible tener acceso a los documentos que generaron las explicaciones que más tarde, constituyeron cánones de la historia del cine mundial. Afortunadamente, hubo filtros que facilitaron el camino a una visión más moderna de la propia historia; a través de las siguientes páginas, el lector conocerá cuáles trabajos y en qué medida han colaborado en este proceso.

En carne propia

Mi participación directa en algunos cine clubes universitarios dentro y fuera de la UNAM propició un acercamiento muy intenso con la materia. Los proyectos con distintos integrantes y la práctica en diversas instituciones me dieron diferentes enfoques, para valorar la pertinencia actual y la urgencia de una historiografía crítica, que explicara los rasgos y metas del cine club como asociación civil sin fines de lucro, dedicada a la difusión y el análisis de la cultura por medios audiovisuales e impresos.

Celebramos en agosto de 1999 el primer Seminario Internacional "A 40 años del Cineclub de la Universidad; los Cine Clubes hacia el siglo XXI" y la presencia de Virgilio Tosi, Silvia Oroz y Román Gubern enriqueció por mucho el panorama de los primeros cine clubes en Europa y América del Sur. Allí se reconoció que el primer cine club mexicano era un tema valioso para estudiarse específicamente. El evento permitió un intercambio jugoso entre universitarios de distintas generaciones y también dio lugar a que Aurelio de los Reyes examinara sus apuntes sobre el periodo mudo

en México, brindándonos su método para caracterizar a los proto cine clubes de la Ciudad de México.

En resumen, el seminario dio a entender que las publicaciones (carteles, boletines, anuarios) caracterizaron a los cine clubes universitarios a partir de los años cincuenta. Entre todos ellos quedaron claras las afinidades y diferencias; las anécdotas y las cuentas pendientes fueron dadas a nuevas generaciones de universitarios, no menos diversos y sumamente motivados política y culturalmente. Recordaré también que el evento tuvo como contexto a la huelga estudiantil en la universidad y de que existió la coincidencia general de que el cine club tenía una misión como espacio de diálogo. Era sin duda, un vértice del movimiento de cine clubes de los años noventa, un triunfo opacado por las circunstancias.

Al realizar la tesis sumando todos estos elementos, enfocamos la investigación tomando al cine club como objeto de estudio y entre sus partes, identificamos rápidamente que a la proyección de películas correspondió una publicación editorial paralela que anunció, justificó y promovió sus propias actividades. Se trataba de una comunión editorial que se plasmó en las páginas y las pantallas al mismo tiempo.

Al momento de comenzar propiamente con esta investigación, había terminado mi colaboración con mis compañeros en el cine club de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS). El primer paso estaba dado, luego de la reconstrucción institucional del círculo -reconocido por la Filmoteca de la UNAM y la propia FCPyS-, conocí el cine mexicano en sus versiones de 16 mm y viví en carne propia la experiencia del trabajo en equipo, en sus versiones: página y pantalla. Tras la invitación que me hizo Eduardo Rodríguez para integrar la mesa directiva del círculo cinéfilo en la facultad, desde un principio me dediqué al aspecto gráfico y conceptual de nuestros ciclos, no sin acumular anécdotas de funcionarios resentidos y de

mal viajes producidos por la relación amor-odio que existe en las instituciones y en los grupos estudiantiles. También de todo aquello que queda en las relaciones fundadas en la palabra.

Ininterrumpidamente desarrollé junto a Orlando Jiménez Ruiz y Fernanda Fuentes entre otros, las actividades editoriales del círculo a través del boletín periódico *Zoom Politikon* y la serie de *Cinestudios*, hojas volantes de edición semanal donde combinamos las fichas técnicas de las películas con opiniones editoriales del equipo. *Sin querer queriendo*, comencé a profundizar en la historiografía, lo que me llevó a la Alianza Francesa para aprender francés y poder entrar a los documentos originales sobre Louis Delluc, Ricciotto Canudo y Germaine Dulac, entre otros.

Trabajando en el Ciné Club de la Alianza Francesa San Angel, practiqué los debates en la lengua *de la maison* y me familiaricé con una parte de la nueva ola francesa. Edité junto a Orlando Jiménez el boletín *Cinétudiant*, la nueva colección periódica sobre las funciones de cine que celebramos. La pasión por la composición de imágenes, antes dio lugar a los Jinetes Sampleadores de Im@genes, un colectivo de diseño audiovisual y en ese momento, los límites de la Ciudad Universitaria desaparecieron en nuestra visión del cineclubismo. Participamos como coordinadores de video en diversos conciertos masivos, así como responsables de logística en el Primer Festival Internacional de cine de la Ciudad de México.

Poco después, se llevó a cabo en diversas sedes el ciclo de conferencias "Los Contemporáneos Hoy", organizado por la Alianza Francesa de México; la diversidad de participantes y la profundidad de los enfoques me permitió constatar el rumbo de muchas hipótesis y obtener nuevos elementos para las pesquisas.

Un curso de la historia del cine experimental, impartido por Jesse Lerner, contribuyó a la caracterización de los artistas plásticos que en los años treinta, pasaron al cine informalmente. Además de la beca que me dio el Centro de la Imagen para asistir, conseguí la

dirección de una investigadora estadounidense, interesada en el arte moderno mexicano pero sobre todo, en Emilio Amero. Con ella sostuve una cordial correspondencia que incluyó el envío de fotocopias de enorme valor documental.

En la Ciudad de México, Guillermo Sheridan y Miguel Capsitrán se mantuvieron generosos e interesados por reconocer mucho de lo que ambos entre otros, habían investigado acerca de la generación de *Contemporáneos*. A ellos y a Olivier Deborise debo el haberme proporcionado documentos inéditos sobre Manuel Álvarez Bravo, Bernardo Ortiz de Montellano, Agustín Aragón Leiva, Seymour Stern y Sergei Eisenstein. Debroise aportó una selección del epistolario de Agustín Aragón Leiva que permitió afinar muchas de las hipótesis. Aurelio de los Reyes también contribuyó con pequeñas joyas que me acercaron también a Ricciotto Canudo, su vida y sus manifiestos. Los extraños caminos telefónicos me acercaron al Centro Nacional de Investigación y Documentación de las Artes Plásticas y el eco me llevó con Llygani Lomelí quien no ha dejado de entusiasmarse con las pesquisas. Pocos meses después fui seleccionado como asistente extranjero de lenguas por el Ministerio de Educación Nacional de Francia y designado a laborar en un liceo correspondiente a la Academia de Versalles.

Vivir cerca de París me permitió consultar regularmente la Bibliothèque du Film y seleccionar una antología personal de las revistas de Louis Delluc. Pude revisar en vivo *Le Journal du Ciné-club* y *Cinéa*. Asistí al Studio des Ursulines y al Studio 28 por mencionar las salas de vanguardia que estudié en esta tesis y que actualmente ofrecen sus servicios al público.

Mis frecuentes viajes a Madrid me permitieron pasar varias tardes y mañanas en las bibliotecas del Consejo Superior de Investigación Científica y allí encontré valiosa documentación sobre los cine clubes españoles y las revistas literarias. Visité la legendaria Residencia de Estudiantes y la Fundación Ortega y Gasset y hallé en

el Instituto de Investigaciones Históricas documentos originales firmados por el mexicano Agustín Aragón Leiva y en la Biblioteca central una conferencia de Ernesto Giménez Caballero.

En Madrid y Valencia encontré también otros libros de reciente publicación, que rápidamente se sumaron a la caracterización del modelo español y que ampliaron en suma el papel de las vanguardias plásticas mexicanas. Además de sus enormes museos, el centro de Madrid me aportó los escenarios donde ocurrieron las funciones del Cineclub Español: la Residencia de Estudiantes, el Hotel Ritz, la Gran Vía; las colecciones y exposiciones temporales del Centro Cultural Reina Sofía me llevaron a confirmar los vasos comunicantes entre las generaciones de vanguardias. No me cabe la menor duda, de que las revistas literarias están todavía presentes como testigos que encierran en sus páginas y correspondencias toda una época.

En Barcelona me encontré dos veces con Román Gubern, quien no sólo me indicó la bibliografía más reciente sobre el tema en Francia, además me dirigió a la Filmoteca Española en Madrid donde luego pude ver de Giménez Caballero *Esencia de verbena* y *El orador*, protagonizado estelarmente por Ramón Gómez de la Serna; también conocí *Noticiero del cine club*, con miembros del Cineclub Español y *La Gaceta Literaria*, entre los que figuraron el diplomático mexicano Joaquín Rodríguez de Gortázar, colaborador de *Bandera de Provincias* y *La Gaceta Literaria* simultáneamente.

Finalmente debo reconocer los comentarios de mis sinodales Irene Herner, Federico Dávalos, Francisco Peredo y Serafín Ramírez, así como sus observaciones para mejorar este trabajo. También debo agradecer al personal administrativo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales su diligencia para concluir este proceso de titulación.

Consideraciones de entrada

Llena de lugares comunes y no pocas confusiones, poco se había reflexionado a profundidad sobre las características de estos espacios que sintetizan distintos aspectos de la comunicación.

Considerando que existen diversas disciplinas para estudiar un fenómeno infinito como lo es el de las interacciones comunicativas, fue la historia la que permitió aterrizar en sucesos y procesos concretos, las tantas abstracciones que constituyen la evolución de las ideas en torno al medio y lenguaje específico del cine, y que constan a través de las publicaciones de la época.

Comenzando con la historia, entramos en la historiografía y sus métodos de análisis. Concentradas las historias generales del cine a su vez, en las filmografías y biografías internacionales, descuidaron inconscientemente el semillero de ideas renovadoras sobre la plástica y los valores sociales de la cinematografía, donde paradójicamente fueron formados muchos de esos autores, en las escuelas informales de cine.

El cineclubismo se nutrió en sus rasgos más básicos y originales, del intercambio en palabras entre notables intelectuales, la reflexión impresa periódicamente y la asistencia a una sesión de cine. Como club de cinéfilos, un círculo de asiduos asistentes y entusiastas espectadores que escribieron sobre el cine y lo dotaron de puntos de vista acerca de sus nacientes teorías, sus impresionantes estrellas y sus asombrosos intérpretes. En las revistas profundizaron lúcida y lúdicamente acerca de su naciente condición de lenguaje artístico y medio de comunicación adolescente.

Habría que enmarcar al cine club, dentro del campo de la crítica y la exhibición en la industria del cine. Es en ese espacio donde el cine club resumió el debate interpersonal y la publicación de distintas ideas por medios impresos que sirvieron de contexto a las sesiones de películas.

A grosso modo, los primeros pasos del cine club fueron eclipsados por las películas que exhibieron y la historia general del cine no percibió sino en sus anécdotas más célebres. También pesó la nacionalidad de los estudios y los enfoques, que no se enteraron que el proceso tuvo secuelas en América Latina y que dentro de este campo, España fue la que jugó una mayor influencia hacia estos países de habla hispana.

Hasta hace poco, México había estado prácticamente fuera del cuadro general de la historia del cineclubismo en los años treinta, y esta tarea me ha confirmado su pertinencia y vigencia actual, como proyecto historiográfico internacional multidisciplinario, y como legítima empresa de difusión cultural en los albores de la globalización.

Sólo me queda agradecer la atención a este texto y el interés por conocer con más profundidad este trabajo colectivo.

Gabriel Rodríguez Álvarez.

Ciudad de México, 22 de mayo de 2002.

Introducción general:

Los *Contemporáneos* y el cine club revisitados

En esta tesis se explican los antecedentes, influencias, testigos y protagonistas del nacimiento del cine club en México. El primer apartado consigna un análisis en torno al salón cinematográfico llamado *Cinematógrafo Cine Club* que operó entre 1909 y 1911 en la Ciudad de México, basado fundamentalmente en la obra de Aurelio de los Reyes acerca de la época del cine mudo en México.

Enseguida entramos a explorar la relación entre revistas especializadas y cine clubes en París a partir de Ricciotto Canudo y Louis Delluc, retomando artículos, manifiestos y funciones de cine ofrecidas en el marco inaugural del cineclubismo parisino entre 1920 y 1923¹.

La obra crítica de Noureddine Ghali acerca de la vanguardia cinematográfica en los años veinte en Francia y el jugoso estudio de Christophe Gautier sobre los cine clubes y las salas especializadas en París, nos permitieron acceder a una revisión publicada recientemente, del proceso que se contagió por todo el mundo.

Como veremos, el cine club de los años veinte se diversificó hasta fundar su propia tradición en el nombre de Louis Delluc o Jean Tedesco y el magnetismo de Ricciotto Canudo, Charles Léger o Germaine Dulac, pero coincidió (para fortuna o desgracia) con el advenimiento del cine sonoro; fue justo en el umbral de dos épocas,

se vivió el cambio entre décadas y ello dio lugar a un violento encuentro de viejas y nuevas maneras de mirar y comprender el mundo; el cine también participó de ello.

En el segundo capítulo analizamos los diversos grupos de salas especializadas en París que surgieron en la segunda mitad de los años veinte; también estudiamos la versión de lo que ocurrió en Londres tras el membrete de la London Film Society y en Madrid con las actividades del Cineclub Español, recapitulando sobre sus publicaciones periódicas y poniendo énfasis en sus relaciones con América Latina².

Ya entrados los años veinte, en la capital mexicana la madurez de los comentaristas hacia el género periodístico que persiguieron permitió establecer con claridad, vasos comunicantes entre las preocupaciones y motivaciones de cada uno de los autores que se desempeñaron entre los años del cine mudo industrial. También fue apreciable el grado de influencia del cinematógrafo en la vida cotidiana de los poetas y periodistas al observar la obra inspirada y dedicada al espacio cinematográfico, entre las páginas de los diarios y revistas capitalinas.

En muchos casos, la familiaridad que empezaron a tomar los géneros periodísticos informativos, los ensayos poéticos y de crítica sobre las bellas artes, se hallaron como protagonistas del quehacer cultural de informar, advertir y seleccionar obras artísticas del dominio público. Seudónimos y nombres propios no faltaron y detrás de ellos se asomó una nómina de autores que a pesar de las adversidades dieron parte de su época.

En el tercer apartado abordamos a la revista literaria *Bandera de Provincias* editada en Guadalajara, Jalisco entre 1929 y 1930. La situamos en el contexto de las revistas literarias modernas en México y al mismo tiempo en el campo de influencia de *La Gaceta Literaria* editada en Madrid. En aquella estudiamos los artículos y poemas que publicaron sobre cine y especulamos sobre el interés de los

integrantes de la revista en fundar un círculo cinéfilo en la Perla de Occidente.

Finalmente abordamos en el capítulo cuatro el cine en *Contemporáneos*, revista literaria editada en la Ciudad de México y profundizamos en las relaciones entre los distintos autores que publicaron artículos sobre cine en la publicación mensual. También explicamos el rumbo y las secuelas que se dieron entre los integrantes a partir del intento de fundación de aquel círculo cinéfilo, cuya sede se pretendió que fuera la revista literaria que años más tarde nombró a toda una generación de artistas en México.

En ese apartado conoceremos a los actores que le dieron vida y obra en México al "primer cine club". Es pertinente admitir que lo llamaremos "moderno" para distinguirlo de las tentativas y experiencias de exhibición privada previas a la constitución formal de un Comité Ejecutivo para llevar a cabo tal encargo, pospuesto por muchos motivos pero compartido entre los periodistas cinematográficos más avezados como Marco Aurelio Galindo (hermano del realizador Alejandro Galindo) y Jaime Torres Bodet en 1926, o Carlos Noriega Hope y Juan Bustillo Oro en 1930. Aunque éstos no necesariamente se vieron envueltos en un círculo afin, si compartieron las noticias y publicaciones en las que al mismo tiempo plantearon ellos mismos la "necesidad" de inaugurar un espacio de cinéfilos entusiastas en México.

A ello habría que añadir la vocación internacionalista del grupo, y sus ansias por romper el encierro nacionalista que se cernió sobre todas las expresiones sociales. Y aunque no son tema de este estudio los alcances específicos que tuvo la "Campaña Nacionalista" y más tarde las políticas cardenistas hacia los gremios de artistas, mencionaremos de paso que la coyuntura de los años treinta es un campo amplísimo para establecer relaciones entre autores entre sí. Recordemos que precisamente en 1931, el diputado y general Rafael

E. Melgar puso a consideración de los diputados el siguiente propósito:

VIII.- Que se hagan excitativas a la prensa nacional y a los empresarios de teatro y de cine, al igual que a los directores de estaciones de radio, a efecto de obtener su valiosa ayuda en el programa trazado de antemano para asegurar el eficaz desenvolvimiento de la Campaña Nacionalista³.

Otros estudios han abordado anteriormente la relación de los *Contemporáneos* y el cine. De este grupo de autores tan heterogéneos mucha tinta ha corrido desde la polémica edición de la *Antología de poesía moderna en México* en 1928. Su confrontación con los grupos nacionalistas fue la noticia durante los primeros años de la década de los treinta. Carlos Monsiváis reconoció que

Esta controversia de "moral pública" se convierte después en una campaña contra los Contemporáneos y gente afín a quienes despiden de sus empleos en el gobierno. La campaña es furiosamente puritana y machista. La pródiga actividad pública de los integrantes de Contemporáneos [sic] trae consigo la batalla de las leyendas literarias, los mitos personales, el arte como voluntad y representación⁴.

El eclipse de su influencia en la cultura estatal se percibió durante el cardenismo, mientras otros grupos – de los cuales algunos participaron individualmente junto a ellos mientras duró *Contemporáneos*- cobraron auge tras las siglas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). No pocos se vieron en medio de los membretes destacando con su propia obra dentro de las tendencias que dominaron cada época⁵.

A continuación abordaremos aquellas referencias que por su especificidad –tanto en los sucesos como en la forma de analizarlos- han sentado una variedad de enfoques para explicar el proceso que nos ocupa: la inauguración del cine club moderno en México.

Por otra parte, reconoceremos el hilo conductor de la "evolución en la idea del cine club en México durante la época del cine mudo", para comprender el caldo de cultivo y sus respectivos intentos por instaurarlo en la Ciudad de México a través de Carlos Noriega Hope⁶, en torno al prestigiado diario *El Universal Ilustrado* y pocos años antes del intento a través de la revista *Contemporáneos*.

Fue importante partir de lo reseñado y documentado previamente acerca de las características y contextos que rodearon a este "grupo sin grupo" -como Villaurrutia les llamó alguna vez- para reconocer las condiciones en que se dieron estos procesos entre sí; también refutaremos algunos datos que a la luz de otros resultan imprecisos en un análisis matizado sobre el Cineclub Mexicano como objeto de estudio.

Como veremos, simultáneamente en distintos países los periodistas cobraron conciencia de que la evolución del cine como arte, en algo dependía de sus esfuerzos personales. Casi paralelamente comenzaron a manifestarse distintos personajes que desde suplementos importantes en las páginas de los diarios de gran tiraje⁷ persiguieron una revaloración de la cinematografía criticando sus aspectos negativos en la industria o en las raíces teatrales o pictóricas de las películas. Al mismo tiempo aplauden a Cecil B. DeMille, Chaplin y Griffith, por ejemplo.

Una estética del cine se produjo tras las observaciones de varios autores, que más tarde se contagiaron y reprodujeron internacionalmente. Traeremos aquí el ejemplo de Carlos Noriega Hope y Louis Delluc, quienes -con el Océano Pacífico de por medio- en los mismos años dirigieron semanarios especializados en cine y promovieron sesiones de películas hoy emblemáticas de esa época⁸.

Con los impresos de por medio nos enteramos de la historia escrita al calor del periodismo literario que absorbió la cuestiones del cine (*La Gaceta Literaria* es la mejor prueba de ello) o especializándose mediante suplementos de críticas y carteleras

cinematográficas como en el caso francés⁹. Habría que añadir aquel que dentro de los grandes periódicos dio lugar al comentario y la reseña sobre cine (en México fue el predominante).

Las publicaciones dedicadas a las películas –ya como gacetas promocionales del *star system*, ya siendo semanarios o revistas semanales y mensuales concentrados en la industria– fueron madurando al irse relacionando con las películas en tanto que fueron vistas (además del cotilleo, chisme, insulto o aplauso) como un precioso documento histórico y psicológico, un negocio artístico, o por lo menos una técnica capaz de producir bellas imágenes en movimiento.

Como sabemos, el cine desde sus orígenes en México, contó – para bien y para mal – de los críticos y de acuerdo con Angel Miquel¹⁰, fue hasta la segunda mitad de los años veinte cuando las columnas de comentario y crítica tuvieron su primer gran auge, coincidiendo con dos hechos fundamentales: la llegada del cine soviético –principalmente con películas de Sergei Eisenstein– y el arribo del cine sonoro a México.

En 1931 no fueron muchas las publicaciones en la Ciudad de México que independientemente de los grandes diarios capitalinos, sostuvieron al cine entre su mira. Desde los periódicos la crítica mexicana especializada atinó en subrayar –positiva o negativamente– particularidades de la forma filmica en una evolución paralela, que tuvo desde 1925 en adelante, la sensibilidad para explicar y explainarse, valorar y lamentarse de los hechos en el todavía naciente “mundo del cine”¹¹.

Es sobresaliente que tanto el nombre como las influencias del Cineclub Mexicano hubieran estado identificados con un movimiento internacional que incluyó a Europa y a América Latina. A su vez, las distintas expresiones que constituyeron al cineclubismo europeo entre 1920 y 1931, no establecieron en todos los casos correspondencias hacia sus contemporáneos americanos. No

obstante, las actividades realizadas por el Cineclub Español tuvieron una enorme acogida entre los intelectuales mexicanos, al ser las más conocidas entre las realizadas por el abanico cineclubista en el Viejo Mundo.

En términos de revistas literarias abordaremos principalmente las ligas con *La Gaceta Literaria* y el Cineclub Español, y en relación a personajes influyentes para el contexto nacional revisaremos la presencia en México de Sergei Eisenstein y la relación con el cine en algunas de las revistas literarias mexicanas de aquella época. El primer punto debido a que esa publicación fue el medio a través del cual se promovió al centro de exhibición madrileño, y con la cual se tuvo una relación muy estrecha en nuestro país (tomando en cuenta desde lo familiar de la lengua, la publicación simultánea de algunos autores, hasta afinidades o filiaciones estéticas y políticas).

En materia del cine club propiamente hablando, sí marcó un punto de referencia para quienes se afanaron en instituirle y practicarle en México. A su vez, la figura de Ernesto Giménez Caballero, autor y director de aquella revista española, realizador de algunos cortometrajes documentales y promotor del círculo cinéfilo madrileño, también llamó claramente la atención de quienes siguieron las novedades culturales con el Océano Atlántico de por medio.

Como vimos, entre los protagonistas latinoamericanos no se llegó a constituir algún frente regional como los que se desarrollaron en Francia, los Países Bajos, Gran Bretaña y España por ejemplo. De cualquier modo compartieron las mismas películas (los mismo libros, las mismas revistas) y en muchos casos las mismas ideas de renovación cultural ligada al cine. En el mundo hispanoparlante, mucho se debió a la difusión ininterrumpida que acompañó al círculo madrileño mediante la reseña y promoción constante del Cineclub Español, entre la sección de cine en *La Gaceta Literaria* entre 1928 y 1931.

Entre las capitales culturales regionales de Iberoamérica¹² existieron lazos fraternales a través de las revistas literarias escritas en la misma lengua en Madrid, Buenos Aires, la Ciudad de México y Guadalajara, Jalisco por mencionar algunas de las que aquí trabajamos. Más adelante explicaremos algunos de los grados de evolución que tomaron los núcleos cinéfilos hacia adentro de sus filas y también caracterizaremos el desarrollo que se motivó a partir de las actividades desplegadas en el frente de las exhibiciones —vinculadas de modo directo a la producción y distribución cinematográfica— simultáneamente al desarrollo de ciertas publicaciones.

No podemos dejar de insistir en el papel crucial de estas revistas como tribuna, foro y correo de activistas del cine club, admitiendo también que en éstas se hallan las pruebas de los proyectos inconclusos y también de los realizados, de las intenciones y la confrontación en la vida real; detrás de las firmas estuvieron las mujeres y los hombres de carne, hueso y sexo, los embajadores de una renovación estética ligada a la cinematografía.

Recordaremos que luego de haber conocido y apreciado a las divas italianas, los incipientes géneros noticiosos y científicos, las excepcionales comedias norteamericanas y los primeros signos del expresionismo alemán, los poetas y escritores mexicanos se asombraron frente a las cintas de sello socialista¹³; también advirtieron la crisis por la que atravesaba el teatro y entre las diversas fusiones de la dramaturgia, la poesía y la pintura con el cine, identificaron las fuentes y corrientes de las vanguardias europeas.

En México se vivieron contradicciones que coincidieron en parte con el ánimo europeo pero que no dejaban de ser la resonancia del complejo momento postrevolucionario; afianzando una conciencia nacional se debatieron sobre los bienes y valores culturales que deberían permanecer o desecharse de la Historia.

El cine, al ser una representación del mundo, pudo ser otra forma de poética histórica y complementariamente a los movimientos literarios que calaron entre los jóvenes —diremos vanguardistas— mexicanos, las películas fueron otro alimento espiritual que informó a los pueblos y a los poetas acerca de la renovación artística que se vivía más allá de las orillas atlánticas.

Entre las razones del porqué no prosperaron en México estas iniciativas de exhibición privada (que sabemos no fueron las únicas ni las primeras) se encuentra el hecho de que las carteleras mexicanas no padecieron de embargos o censura generalizada durante este periodo —como sí ocurrió en Europa—¹⁴.

Poco después, entre nombres que se cruzaron, enlazaron y separaron más de una vez con sus contemporáneos, el interés que despertó el cine club entre algunos intelectuales mexicanos coincidió con el descubrimiento del cineasta ruso Eisenstein, el advenimiento de la tecnología que dotó a las películas de una simultánea pista sonora y la realización de la primera película sonora mexicana.

Cuando se dio a conocer el proyecto del Cineclub Mexicano en mayo de 1931, quedaron muy claras las filiaciones internacionales que lo inspiraron. Aquí trabajaremos sobre la descripción y relación de cada una de ellas partiendo de las diferencias y semejanzas que los emparentaron con el cine club inaugurado por intelectuales y artistas mexicanos y mexicanas en activo. Como se verá más adelante, estas redes grupales y virtuales, estuvieron llenas de afinidades y tensiones interpersonales que lo mismo contribuyeron o interfirieron en el desarrollo de cada empresa.

Al cerrarse esta etapa con el nacimiento del cine sonoro o “hablado”, algunos creadores artísticos advirtieron la urgencia de participar en la tarea de conseguir y proyectar las piezas mejor logradas dentro de la cinematografía muda internacional. Mediante artículos publicados en diarios y revistas de aquel momento y epistolarios que llegan en forma de libros y facsimilares a nuestros

días, es que hoy podemos percatarnos de las raíces y florecimientos del cine club en México.

Resumido: esta tesis ha sido dividida en cuatro partes. La primera estudia el nacimiento y contexto de la palabra "cine club" en la Ciudad de México y París. Luego conoceremos algunos de los modelos europeos que influyeron en la concepción de lo que se conoció en México como círculo cinéfilo. En el contexto nacional de publicaciones pasamos revista a *Bandera de Provincias* para terminar con el *Cineclub de Contemporáneos* y la revista *Frente a Frente* editada por la LEAR, cerrando el círculo de los cine clubes y las revistas, pero diversificando el panorama con la caracterización de publicaciones especializadas en cine, las revistas literarias y una revista de arte, propaganda y política.

Además de la documentación relacionada con las revistas literarias mexicanas, las recientes publicaciones editadas en Francia sobre los críticos, los cinéfilos y las salas especializadas en París, fue necesario partir de los documentos publicados por la Filmoteca de la UNAM¹⁵ sobre cine en México que abrió el tema para profundizar en la historiografía del cine club en México.

La participación y la documentación extraída del seminario internacional "A 40 años del Cine-club de la Universidad" nos puso en contacto con una actualización de los panoramas europeos y sudamericanos abundantes en conexiones y contextos, y afortunado en la coincidencia por tratarse en los casos de Virgilio Tosi y Román Gubern, de sus recientes investigaciones sobre la historia del cineclubismo en Europa a través de las publicaciones que generaron tales círculos cinéfilos.

Las nociones de Silvia Oroz acerca del caso brasileño confirmaron la diversidad americana en los años veinte y treinta; la repetición del doctor Manuel González Casanova acerca de los orígenes del cine club en México, fue una elocuente muestra de lo paralizado que quedó su "estudio" en cuanto a aquel periodo,

insistiendo en la vaguedad de sus nociones antes publicadas, pero reconociendo categóricamente la importancia del anuncio de mayo de mil novecientos treinta y uno en *Contemporáneos*, que contiene una especie de decálogo del cineclubismo en México.

Sumado al testimonio que representa el trabajo de Manuel González Casanova en la historia mexicana del cineclubismo de los años cincuenta a nuestros días, hay que añadir especialmente el análisis del cine club en la época muda que realizó Aurelio de los Reyes como apéndice del seminario, que sin asomo de duda contribuyó ampliamente al develar y analizar una cronología del proceso en el que se fue gestado "la idea del cine club en México en la época muda", justo antes del asunto que en esta tesis hemos abordado.

Hoy contamos pues, con suficientes elementos para diagnosticar el proceso americano en relación a lo que aconteció en Europa de tal modo, que nos permita reconocer la originalidad, preocupación y las influencias que actuaron en los primeros treinta años del siglo veinte sobre los círculos cinéfilos.

No fue sencilla la tarea de conocer y recorrer la obra y el pensamiento de tantos autores. Sin la ayuda directa de José Rogelio Álvarez, Esperanza Balderas, Miguel Capistrán, Olivier Debroise, Gabriel Enríquez Hernández, Gustavo García, Manuel González Casanova, Román Gubern, Orlando Jiménez Ruiz, Jesse Lerner, Lligany Lomeli, Alejandro Márquez Aguayo, Julieta Ortiz, Charmaine Picard, Aurelio de los Reyes, Sofía Rosales, Antonio Saborit, Fernando Serrano, Guillermo Sheridan, Virgilio Tosi, Leticia Torres y Eduardo de la Vega entre otros, hubiera sido imposible. Su reunión me regocija. También estoy en deuda con cada uno de ustedes.

El cine me parece comparable a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre, es decir, por las necesidades inferiores de vivir, y separados por el corazón, es decir, por las emociones. El primero de estos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un cirujano que separase a estos hermanos sin matarlos, o un psicólogo que allanase las incompatibilidades entre los dos corazones.

Jean Epstein

Capítulo uno. Antecedentes

Para fines de este estudio fueron tomados como antecedentes indirectos del Cineclub Mexicano, dos casos en que por primera vez — en México y Francia respectivamente— se conocieron espacios de explotación y exhibición cinematográfica urbana llamados indistintamente "Cine-club".

Aunque éstos son —a la luz de un detallado análisis— francamente distintos, es posible rastrear en ellos algunos de los hilos comunes que los emparentan y también alejan entre unos y otros. Su existencia en las historias del cine como entidades completamente ajenas confirma el hecho, de que nunca antes se hizo una caracterización como la que ahora nos ocupa.

Tomando en cuenta solamente el nombre, el "cine club" más remoto del que hoy tenemos noticia fue aquél que encauzó el señor

Jorge Alcalde (comerciante de cine por tradición materna) entre 1909 y 1911 en la Ciudad de México. Su paso por la evolución de las salas cinematográficas está presente en distintas crónicas de la época, que aportan elementos sobre su régimen de propiedad y las innovaciones arquitectónicas, aplicadas a un salón cinematográfico y que explican por sí solos los gustos y aficiones de Alcalde para la programación del "film d'art francés", al inicio de sus actividades como exhibidor independiente, y más tarde con la proyección de escenas de la Revolución Mexicana poco antes de cerrar el establecimiento.

Esta tarea ha pasado por la reconstrucción de los eventos aquí enumerados, partiendo de las crónicas y los programas de cine mudo en la Ciudad de México realizadas por Luis Reyes de la Maza y profundizando en la época y sus actores a través de los rigurosos estudios sobre cine y sociedad dados a conocer por Aurelio de los Reyes.

Hoy matizamos juntos, un aspecto que incluyó en sus indagaciones sobre la filmografía mexicana muda y las películas de la Revolución exhibidas en este salón. En esta novedosa reflexión sobre los perfiles y gustos del señor Alcalde, contamos con apreciaciones nunca antes expuestas por el autor sobre la naturaleza de aquél empresario, así como de algunas de las secuelas y características de la idea del cine club en México durante el periodo comprendido entre 1909 y 1930.

Lo publicado por Manuel González Casanova nos sirvió para retomar algunos de sus puntos de vista acerca de la importancia de los oficios de Alcalde, y atender que, aunque este autor le adjudicó otro nombre al personaje y no reparó en las peculiaridades de la programación francesa, sí lo hizo sobre algunos incidentes de la exhibición de películas mexicanas en el Cinematógrafo Cine-Club. Por ello, debemos a este autor, un tímido -primer- intento por colocar al Cinematógrafo Cine-Club en la historia del cineclubismo internacional.

Los trabajos de Angel Miquel sobre los y las periodistas mexicanas de la época del cine mudo —en este apartado— nos permitieron conocer a un importante columnista que dejó una reseña muy valiosa para reconstruir lo ocurrido en el salón del edificio *París*: Rafael Bermúdez Zataráin.

Muy jugosos fueron los diálogos sostenidos con José Rogelio Álvarez quien entusiasta, colaboró en lo referente a fuentes de este inmueble ubicado en el Centro Histórico de la ciudad; el archivo de Aurelio de los Reyes facilitó enormemente este acercamiento¹⁶.

Al establecer una crónica de los hechos, hemos caracterizado al Cinematógrafo Cine-Club en la coyuntura nacional del final del porfiriato, incluyendo consideraciones estéticas y sociales hacia los géneros de películas proyectados en dicho establecimiento, del cual también fueron analizadas sus redes comerciales.

Por distintas fuentes comprobamos que era posible emparentarlo con el siguiente caso (por mucho más famoso), y haciendo una analogía con los orígenes del cineclubismo francés, obtuvimos un perfil propio para el caso mexicano que asimismo, facilitó con el contrapunto la identificación de similitudes y divergencias en la forma de conceptualizar al círculo cinéfilo, que más tarde alimentó en México a través de diversas publicaciones el interés por fundar un círculo de amantes y críticos del cine.

Para entender la evolución que se desató en Francia tras la Primera Guerra Mundial, fue preciso acudir a sus más lúcidos activistas, residentes en aquel entonces en París y ligados en suma a la generación bohemia de intelectuales, periodistas, escritores, artistas, poetas, pintores, actrices, actores y otros que despertaron del simbolismo y el impresionismo para entrar de lleno al contexto de vanguardismos entre 1917 y 1931.

Y aunque el estudio sobre el cine club de Jorge Alcalde se simplificó al conocer su régimen de propiedad privada y las programaciones sobre las que trata la primera parte del capítulo,

encontramos en el segundo caso -mucho más rico en propuestas conceptuales y no menos difícil el acceso a los documentos originales-, un panorama que se diversificó a lo largo de la investigación, pero que finalmente confirmó el papel central de dos de sus exponentes más célebres: Ricciotto Canudo y Louis Delluc.

Ambos con raíces y obras distintas pero ligados en común a la generación que vio en el cine un medio particular de expresión. Se dedicaron a criticarlo y lanzaron propuestas que buscaron elevar su mediocridad artística reconociendo a los más notables realizadores de su momento.

Los dos -otra importante coincidencia-, utilizaron la prensa (a través de sus respectivas columnas e intervenciones públicas) y los manifiestos para dar a conocer los puntos de vista que paralelamente sentaron la justificación sobre la necesidad de procurar exhibiciones cinematográficas privadas, en pos de un análisis que enriqueciera un lenguaje en muchos aspectos experimental, contando en los dos casos, con publicaciones periódicas donde se explicaron, fundamentaron y promovieron sus actividades de difusión de cierto tipo de cine.

Tanto uno como otro (casi al mismo tiempo) fundaron dos círculos cinéfilos con características diversas, pero con el mismo fin: acercar al público y los cineastas en una comunidad mediante publicaciones editoriales especializadas y reuniones selectas al ser los primeros "amigos del cine" reunidos en un Ciné-club. Al final comprobamos que se trató del mismo círculo de amistades comunes y revistas.

No obstante, los géneros que presentaron distan mucho entre sí: de los fragmentos que expuso Canudo en el marco del Salón de Otoño de 1921 y 1923 a la exhibición de *El gabinete del doctor Caligari* que promovió Delluc en 1921 hay una enorme diferencia aunque, también es cierto, sus actividades en el corto plazo se vieron complementadas y a la camaradería que convocó a la tertulia en

torno a Canudo, se sumó la apertura a películas censuradas y la puntual cobertura periodística que promovió Delluc desde *Cinéa*, como corolario a su presentación de la cinta de Robert Weine.

Estos elementos, sumados a la efervescencia que cobró el cine ya entrados en los años veinte en París, devino en un periodo intenso donde numerosos cine clubes y salas especializadas en películas de vanguardia celebraron sesiones, siempre, bajo el signo de sus más lúcidos promotores, extintos —otra coincidencia— a temprana edad y con muy poco tiempo entre sus decesos.

Muerto Canudo en noviembre de 1923 y Delluc en marzo de 1924, la comunidad de espectadores entusiastas, artistas, bohemios, noveles realizadores, personalidades en suma de la vida cultural de París, se vieron con la tarea de profundizar en la herencia de sus inmediatos antecesores.

Nuevos nombres le dieron forma al cine club, perfeccionando sus estilos, implementando atractivos que los justificaron dentro de cierta comunidad, generando un eco internacional sin precedentes. Un "modelo francés" se confeccionó entre esos años y aquí explicaremos los matices y secuelas de aquel proceso que estuvo presente en México en vísperas del nacimiento del cineclubismo europeo¹⁷.

1.1. El Cinematógrafo Cine-Club (1909-1911)

En 1909 fue abierto al público de la *Ciudad de México*, un salón cinematográfico ubicado en la esquina de Cinco de Mayo y Santa Clara, que ocupó la planta baja del *Edificio Paris*; ese espacio tuvo el nombre de Cinematógrafo Cine-Club durante los dos años que duraron sus actividades. Su propietario fue uno de los socios que habían fundado un poco antes la *Sala Pathé*¹⁸ y algunos otros salones dedicados a la explotación cinematográfica en México. El inmueble donde fue inaugurado, "construido en 1906 por el ingeniero Francisco Serrano"¹⁹, alojó a la Compañía Bancaria de Fomento y Bienes Raíces de México S. A., también llamada *Société Financière du Mexique*²⁰.

Poco antes de su inauguración por Jorge Alcalde, "en marzo de 1907, [Enrique] Echániz Brust y Jorge Alcalde se asociaron para distribuir, exhibir y producir películas. Inicialmente la compañía contó con la *Sala Pathé*, el *Teatro Rivapalacio* y el *Salón Variedades*"²¹.

Como observó Aurelio de los Reyes al estudiar a los "distribuidores-exhibidores-productores" de la Ciudad de México durante el periodo del cine mudo²², podemos apreciar que rápidamente se expandieron hacia otros espacios en las inmediaciones de la ciudad, pero también en otras regiones del país. También en poco tiempo sufrieron las tragedias que en esos días azotaban a los espacios improvisados para ofrecer películas. Fue Echániz quien más pérdidas sufrió, puesto que

[...]la prosperidad de su negocio duró poco tiempo. A principios de enero de 1908 cerró el parque Luna; en seguida la compañía cigarrera le pidió el Riva Palacio; se mudó al teatro Lírico, pero el público no acudió y lo obligó a cerrar. A continuación se le incendió el teatro Zaragoza de Monterrey, tres semanas después se incendió el salón de Variedades de Santa Isabel y Puente de San Francisco, del que solo

'quedaron las sillas, el piano y demás objetos pertenecientes al cine' que los empleados lograron sacar a la calle²³.

Al año siguiente Jorge Alcalde echó a andar su nuevo negocio en los mismos bajos del edificio donde tenía una tienda de fonógrafos, que para entonces se anunció así en un directorio de la ciudad: "Alcalde, Jorge²⁴, San José el Real 10, agencia de fonógrafos, domicilio Avenida 5 de mayo 32"²⁵. Esa edición del Directorio *Rubland* incluyó más adelante a Marcos Echániz, "empresario cinematográfico"²⁶, y a la Unión Cinematográfica asociada en el rubro de "aparatos cinematográficos"²⁷.

Pero quizás como pocos, Jorge Alcalde tenía entre sus antecedentes familiares el negocio del cine.

Entre 1899 y 1900 Brígida González viuda de Alcalde parece haber iniciado la importación y compraventa de películas de segunda mano. Esta señora y su hijo se movilizaron, entraron en contacto con Lubin de Filadelfia y fabricantes europeos, y para 1906 vendían películas norteamericanas, francesas e inglesas²⁸.

Algunos años antes de que Alcalde inaugurara su nuevo salón, la relación entre el distribuidor Pathé y otros distribuidores mexicanos, había entrado en una fase de incertidumbres comerciales debido a los derechos de explotación de las películas importadas y realizadas en México. Al nombrar Pathé al señor Chissium como su nuevo apoderado en México tras la muerte de su primer representante, se suscitaron las primeras muestras de este pleito. Siguiendo a Aurelio de los Reyes, se advierte que

Las causas del enfrentamiento parecen ser dos: A la muerte de Cabassut, Pathé nombró nuevo "depositario" exclusivo sin avisar a Alcalde, que había tomado ventaja del importante consumo mexicano y se había autonombrado representante.[...]También podía ser que el proveedor de Alcalde fuera Lubin y que cuando la casa Pathé se

enteró, decidiera crear una agencia exclusiva, para defender su material, el consumo bien valía la pena. Esta suposición parece confirmarla el hecho de registrar la marca en la oficina de marcas y patentes. De no haber un comercio ilegal no había necesidad de ampararse en legislación comercial. [...] Lo cierto es que se iniciaba la sistematización de la distribución de películas y el pleito entre Alcalde y el agente Pathé era la expresión de un acomodo de diferentes intereses. Los beneficiados con el pleito fueron los exhibidores, que recibieron novedades con más frecuencia. Chissium y Alcalde publicaban regularmente en la prensa la lista de las películas que recibían, con su metraje y precio²⁹.

De cualquier modo, Alcalde exhibiría en México a Pathé, quien distribuiría el film artístico que se comenzaba a realizar en Francia. Sobre lo que ocurrió en 1907,

[...] creemos que otro motivo del pleito entre Jorge Alcalde y el distribuidor Pathé fue por la imprecisión de señalar quien era el poseedor de los derechos de explotación. Es obvio que Pathé daba como un hecho que él era el propietario de las películas que producía, pero tampoco aclaraba a quien cedía los derechos, si al agente o a los clientes³⁰.

Ya en 1909 la nueva empresa del mexicano se caracterizó por las innovaciones en el plano comercial al adaptar nuevos servicios al salón de cine y —como atrás se dijo— utilizar la publicidad en los medios impresos para dar a conocer las particularidades de entretenimiento de su oferta; y se sabe que después de los empresarios P. Aveline y A. Delalande (concesionario de Pathé Frères), Navascués, Camus y Granat (Salón Rojo),

[...] poco a poco se dio mayor importancia a las cintas 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 longitud³¹.

Incluso sabemos por Luis Reyes de la Maza que,

Don José Alcalde [sic], dueño del Cine club, y don Jacobo Granat, del Salón Rojo, presionaban en ese año de 1909 a los diversos [distribuidores] como Navascués, Aveline y Delalande, Unión Cinematográfica Rosas, y hasta a los modestos hermanos Stahl, quienes comenzaban su carrera de cineastas en Guadalajara, a que les proporcionasen cuantas películas de interés les llegasen con el fin de variar su programación lo más frecuentemente que se pudiera y así ganar mayor número de concurrentes³².

Ante esto, y siguiendo a De los Reyes, nos enteramos de que

Pathé incrementó las "novedades" y los exhibidores prefirieron su material. Otros distribuidores temieron la creación del monopolio de la distribución y exhibición, y alarmados se agruparon en la Unión Cinematográfica S. A., a la que se afiliaron 203 sociedades de diversos lugares de la República. Esta asociación iba más allá que Pathé al pretender controlar los cines del país. El exhibidor debía comprar determinados números de acciones a cambio de nuevas películas.³³

No fueron la única asociación productora, ya que en esos años aparecieron a la par que su Empresa Cinematográfica Mexicana, la Compañía Explotadora de Cinematógrafos, The American Amusement Co.; además, Pathé

inició un cambio en su política mundial de distribución al alquilar películas, suprimir la venta de rollos y contratar cines para crear circuitos que exhibieran sus películas. En México el fabricante francés se limitó a cambiar de personal, a convertir la agencia en sucursal y a firmar contrato con camarógrafos y exhibidores mexicanos (los hermanos Alva), para la toma de actualidades y la explotación en

"primicias" de sus películas. En México se continuó con la venta de rollos.³⁴

Esto permitió que se desarrollase el oficio precariamente en México, produciéndose un cine de "vistas" con aspectos sobresalientes de la vida cotidiana. Como más adelante veremos, la relación de Jorge Alcalde y la Unión Cinematográfica tuvo mayor importancia, al ser éste el principal exhibidor de las actualidades que aquéllos realizaban.

Para 1909 Alcalde introdujo un nuevo *status* en México gracias a la programación –primero francesa, luego mexicana– y al tipo de acondicionamiento de su sala. Ésta, según una crónica publicada 16 años después de haber cerrado³⁵ sus puertas, se caracterizó porque

[...] el principal aliciente del salón de 5 de Mayo era su patio con su servicio de café y refrescos, cuya parte superior estaba literalmente cubierta por una parra frondosa en donde brillaban racimos de uvas doradas, que desprendían luz suficiente para alumbrar el cuadro andaluz. En un templete, pegado al salón de proyecciones cuádruples, el salón tenía dos pantallas y las graderías se elevaban en sentido inverso, para que todo mundo viera cómodamente; la proyección por transparencia hacía que todos los títulos se vieran a veces al revés, se había combinado que los títulos fueran dobles y pegados unos al derecho y otros al revés, para que ambos "públicos" pudieran enterarse de las leyendas de las cintas; en el templete de que hablamos antes, se instalaba la orquesta típica de Miguel Lerdo de Tejada; fue su agrupación musical, la primera de verdadera significación artística que se prestó a colaborar en el espectáculo serio de cine³⁶.

Para ello, se contó con las novedades cinematográficas francesas, muy *ad hoc* con las sociedades presas entre dos siglos.

1.1.1. El *Film d'art* en el Cinematógrafo Cine-Club

A la saga de lo que sucedió en Europa, en nuestro país se vivieron nuevas sensaciones que aparentemente eran fruto de una modernización creativa y financiera del mundo del cine. No lo eran tanto. Se asistía a una época de adaptaciones históricas y literarias que practicaron en el cine un "nuevo" estilo de producción. Por su parte, la industria francesa experimentaba simultáneamente los últimos días de la producción de "vistas" cinematográficas. Georges Sadoul así lo explicó:

Este movimiento que se esboza después de 1906, es estimulado por el triunfo de *La Passion* de Pathé. En Italia se filman *Gli ultimi giorni de Pompeii*, en los Estados Unidos Shakespeare y *Nerón quemando Roma*, en Dinamarca *La dama de las camelias*. Pathé funda la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL).

Pero la tentativa más característica fue la de la Film d'art, pequeña sociedad de producción fundada por los hermanos Lafitte y asociada a una gran combinación de explotación, la de los Cinema Halls, que fracasó rápidamente³⁷.

Esta era que comenzó con el llamado film de arte o *Film d'art*, a su vez venía de una peculiar historia que así fue descrita por Román Gubern:

El cine francés era ya una industria, y como toda industria iba a conocer sus momentos de prosperidad y crisis. La primera crisis apareció súbitamente en 1907, como una crisis de crecimiento cuyo diagnóstico no era difícil: el público estaba cansado de aquel juguete óptico que ofrecía siempre los mismos asuntos, idénticos melodramas o payasadas, incapaz de una evolución madura, de un progreso dramático³⁸.

De este tipo de realizaciones, en el Cinematógrafo Cine-Club se proyectaron las principales: *El asesinato del Duque de Guisa* y *El regreso de Ulises*³⁹. En ese sentido, la adecuación y sofisticación de

los salones sumados a las "producciones de arte" buscaron allegarse a los estratos altos de las sociedades; para ello echaron mano del teatro y sus nombres célebres, ya que, siguiendo a Sadoul, "el anonimato había sido la regla del cine primitivo. Con la Film d'art comenzó el reinado de las *vedettes*, indispensables para conquistar al público de los teatros elegantes"⁴⁰.

El Cinematógrafo Cine-Club ofreció las películas de la "Comedia Francesa", en un ambiente "distinguido" que de algún modo coadyuvó a reivindicar el espectáculo cinematográfico. "Diversión plebeya, como la máquina tragaperras, el ti vivo o la casa encantada, el cinematógrafo era despreciado por los intelectuales. Su público no era el que frecuentaba los teatros, museos o salas de conciertos"⁴¹. Por ello Jorge Alcalde se esforzó —no siendo el único— en mejorar el servicio y practicar cierto elitismo, ya que

Club implica elite, selección social y Alcalde intentaba atraer a su club a la elite social porfiriana, a la que asistía al Jockey Club, a la que escuchaba el vals *Club Verde* de Rodolfo Campodómico; a la que añorará a don Porfirio después de su partida para París. Alcalde le ofrecía comodidades y le decoró el interior del cine con "emparrados *art nouveau*"; trataba de atraer a la *crème de la crème* porfiriana⁴².

De cualquier modo, su programación incluyó también otro tipo de realizaciones ya que en 1909, entre las pantallas capitalinas se mostraban sucesos relevantes.

La primera película que mostraba un hecho tan importante para la historia se exhibió en el Cine Club: *El aeroplano de los hermanos Wright* y en ella el público conoció a los famosos hermanos aviadores. (...) Más adelante, el público llenó los salones que exhibieron títulos como estos: *El aviador Santos Dumont*, *El aviador Lathan*, *El aviador Blerioth*, *Globo alemán en Francia*, *Gran semana de aviación*, en la que los más famosos aviadores realizaban sus proezas sobre la ciudad de París⁴³.

Otros acontecimientos retratados y proyectados en 1909 fueron: *La entrada del Señor Mora*⁴⁴, y el *Incendio del teatro Guerrero de Puebla*, ambas de Enrique Rosas; sobre esta última se reseñó en la sección de *Teatros y Cines* en un diario editado en la *Ciudad de México* y Puebla del siguiente modo:

El Cine-club ha presentado, justificando el título que en pocos días se ha ganado de ser el primer salón de cinematografía por su arte, belleza y lujo, una preciosa colección de vistas, cuyas escenas han sido representadas por los principales artistas de la Comedia Francesa. Entre las vistas locales, ha exhibido el Incendio del Teatro Guerrero de Puebla hecha por el artista constructor de películas⁴⁵.

Mientras tanto, lo que ocurrió con las películas en Francia tuvo que ver también con una sofisticación –para muchos autores demasiado pretenciosa– de salvar al cine asfixiándolo en adaptaciones teatrales que no obstante, en un inicio satisficieron al público.

Para salvar aquella difícil situación, los hermanos Lafitte, banqueros franceses, fundaron en 1908 la sociedad productora *Film d'art*, poniendo a su cabeza a dos hombres del teatro francés: Charles Le Bargy y André Calmette. Pensaron los Lafitte que si el cine atravesaba una crisis de argumentos, ésta podría salvarse recurriendo a los grandes temas del teatro clásico o haciendo que los escritores famosos creasen argumentos para el cine. Al mismo tiempo utilizarían a grandes actores de la *Comédie Française* para prestigiar y enaltecer aquel espectáculo populachero⁴⁶.

A pesar del revuelo que causó *El asesinato del Duque de Guisa*,

[...] ese primer éxito de la *Film d'art* no tuvo futuro. *Le retour d'Ulysse*, según Jules Lemaitre, fue pomposo. El guión de Edmond Rostand,

escrito en versos alejandrinos, fue grotesco, y el nuevo Lavedan, *Le remords de Judas*, fracasó.

Pathé había aceptado la exclusiva de la Film d'art para asfixiarla mejor. Seis meses después de la fundación de la sociedad, las cajas estaban vacías. "El negocio no tuvo ya de 'Film d'art' más que el nombre y se convirtió en un negocio comercial ordinario, con una marca conocida (Janssen)"⁴⁷.

No todo era vano en estos esfuerzos, sobre los *balbuces* de lenguaje cinematográfico, Sadoul observó que:

Le Bargy, comediante inteligente, había reflexionado sobre los problemas del arte mudo. Quería sustituir la palabra por la mímica, sin caer en los convencionalismos de la pantomima ni la gesticulación. Impuso a su compañía gestos lentos, meditados, expresivos. Y la semiinmovilidad que adoptó en algunos momentos contrasta con la agitación de los personajes de Méliès.⁴⁸

Como en el caso del *film d'art*, las actividades del Cinematógrafo Cine-Club poco duraron. Aunque, como reconoció Manuel Villegas en su momento,

[...] la gran aportación del *Film d'art* es, en 1908, el dar al cine el título de arte y el hacer realidad esta calificación. Fue un redescubrimiento del cine, del carácter universal; se empiezan a hacer "películas de arte" en todos los países, aunque no sea más que con el propósito⁴⁹.

Algo similar podríamos decir del "cine club" de Alcalde de 1909, dándole —quizás exagerando en parte— por buenos, sus intentos por hacer evolucionar al espectáculo del cine, ya que instintivamente forjó un vocablo que era fiel espejo de su época (hasta hoy excluido de la historia mundial del cineclubismo).

1.1.2. Desarrollo y secuelas

Como el Cinematógrafo Cine-Club y aquellas salas comerciales que buscaron cierto tipo de público más "selecto", el *film d'art* tuvo secuelas internacionalmente y también su fórmula de artistas famosos conoció nuevas épocas y otros casos posteriormente,

Pathé, Gaumont, Éclair, Italla, Dinamarca emprendieron sus *series de arte*. Norteamérica tardó en seguir este camino, hasta que en 1912 Zukor, tomando en París la fórmula de actores famosos en obras famosas, echó las bases de la supremacía hollywoodense⁵⁰.

Ese mismo año, Jorge Alcalde ya residía en París. Una noche, quince años más tarde, se encontró con el periodista capitalino Rafael Bermúdez Zatarain (1896-1934), quien se ocupó de escribir entre sus memorias aquel pasaje en donde, además de publicar fotografías cedidas por Alcalde y describir el entorno y el tipo de actividades, hizo recordar que

[...] el simpático veterano del cine nos decía el otro día que, en mil novecientos doce, viviendo ya en la Ciudad Luz, no vio nunca un local tan admirablemente preparado como su querido saloncito de la avenida 5 de mayo y Santa Clara⁵¹.

Y si bien contamos con que él utilizó la publicidad impresa para allegarse un gran público, lo cierto es que tampoco se fundió en ese momento algo que vendría más adelante y que se conoció como *star system*, basado como el "film de arte" en los nombres y apellidos famosos; Angel Miquel, señaló que en la Ciudad de México este tipo de publicidad —derivado de catálogos para los exhibidores, que contenía información detallada sobre las cintas— no fue tan frecuente como para que el público lector empatara los nombres de los artistas con sus figuras de la pantalla. "El fenómeno del estrellato de hecho comenzaría con la exhibición de largometrajes en 1913"⁵².

Así, lo que en 1909 aparentemente fue otro espacio de entretenimiento a la francesa presentando a los comediantes del teatro francés, devino al año siguiente en un escaparate capitalino donde se conoció, a través del trabajo elaborado por los camarógrafos y realizadores de la Unión Cinematográfica S. A., vistas de actualidades nacionales donde la protagonista central, la acaparadora de atención general era la Revolución que había empezado a sacudir a México, y a través de un club de actualidades *sui generis* permitió estar al tanto del proceso iniciado en noviembre de 1910 por Francisco I. Madero, ya que

por ejemplo, el 21 de mayo de 1911, Madero firmó el acuerdo mediante el cual Porfirio Díaz se comprometía a renunciar al mando en una conferencia en Ciudad Juárez; y el 2 de junio de 1911, el Cine club, en la Ciudad de México, presentaba en pantalla la misma conferencia en *Conferencias de paz a orillas del Río Bravo*⁵³.

En 1910 se pudieron ver: *De México a Chilpancingo*⁵⁴ y *El suplicio de Cuauhtémoc*⁵⁵, producidas por la Unión Cinematográfica. En 1911 se exhibió por lo menos *Los acontecimientos de Ciudad Juárez* de la Unión Cinematográfica, pero poco sabemos si esta función fue la última que se ofreció. Como el lector atento recordará, en 1912 el señor Jorge Alcalde ya había partido a París.

Adelante se verá que esta empresa caló hondo en el gusto de una clase aficionada a las películas que percibió con la aparición del Cinematógrafo Cine-Club, la manifestación de un estilo comercial novedoso y atractivo. Seguro encontró la manera de influir y obtener buenas respuestas entre algún sector de la población de la clase alta capitalina que asistiría a alguno de los 20 clubes que se anunciaron ese mismo año⁵⁶, a la cual sorprendió con la elevación del espectáculo cinematográfico que para entonces, había tenido tiempo para reorganizarse y ahora, convocaba a *degustar* las películas en un

ambiente *ad hoc* a su estrato social, dando con ello un nuevo *status* a la sala de cine⁵⁷, de las que hubo de distinguirse entre otras porque

[...] la apertura del "Cine Club" tuvo una importancia colosal, y no precisamente porque las obras fueran obras maestras, aunque a decir verdad fue en el "Cine Club" donde mayor número de exhibiciones de "El asesinato del Duque de Guisa", por los artistas de la Comedia Française [sic], Albert Lambert, Gabriela Robbiny y Le Bargy; y "La Tosca" por Le Bargy, René Alexander y Mlle. Cecil Sorel. Ahí también se dio a conocer el vodevil cinematográfico con la ayuda de M. Prince (llamado más tarde Salustiano) y la encantadora estrella parisiense Mlle. Monna Delza. La película de referencia tenía por título "El Armario Normando", y era una verdadera serie de quid-pro-quos estupendamente cómicos. La película histórica sobre la vida de Carlota Corday, también fue aplaudida en el Cine Club⁵⁸.

Y como efusivamente recordó el periodista Bermúdez Zataráin años después,

[...] no sólo el espectáculo de cine fue lo que atrajo el éxito más lisonjero a la sala del Cine-club, sino muy particularmente la manera de presentar el espectáculo.

Todos entraban al "emparrado del Cine-club" admiradísimo y no había uno solo que saliera no sólo agradado, sino perfectamente invitado para volver a saborear el grato ambiente del gran cine, porque gran cine era para su época; contaba con espacio suficiente para ochocientos espectadores, y además, hizo una reforma radical en el sistema de explotación: estableció la permanencia voluntaria en el cine mexicano y por la módica suma de treinta y cinco centavos, el visitante tenía oportunidad de ver buenas películas bien proyectadas, escuchar excelentes audiciones, sobre todo las de Miguel Lerdo, ya que su orquesta típica en aquel tiempo estaba en gran apogeo; podía oír, si quería, grandes cantantes, notables pianistas; contaba el local con un buen servicio de café y refrescos y si el espectador no quería gastar, igualmente tenía el derecho de disfrutar del bello patio del emparrado, sin que nadie fuera a reclamarle porque no gastara. Las damas tenían un espacioso local, en donde podían reunirse a

conversar, a charlar de esto o aquello, mientras se arreglaban los desperfectos de sus tualetas⁵⁹.

De sus peculiaridades con respecto a los demás salones de cine en México, —siguiendo a Bermúdez Zatarain— podríamos añadir que el Cinematógrafo Cine-Club contó con una sala de luto “para familias en duelo que no querían ser vistas en sociedad”.

La relación entre filmes de arte y salas de cine nos permite establecer puntos de comparación que fueron compartidos —sin saberlo— por los personajes aquí reunidos. Este mismo refinamiento lo pedía para las salas francesas Louis Delluc en la revista *Le Film* en 1918, al comentar que:

La construcción o reparación de todas las salas necesitadas por el gusto del público del cine, puede crear interesantes manifestaciones de nuestro arte decorativo. No es demasiado. Se necesita indemnizar a los extranjeros, nuestros huéspedes, de la mediocridad marchita de nuestros teatros, que les hacen sonreír. Su preferencia por el music-hall es un poco explicada por el confort, el lujo, eso y el gusto de aquellas grandes salas inteligentemente construidas⁶⁰.

La de Alcalde sería una de aquellas, pero es muy probable que Delluc nada haya sabido de ésta, ni de los gustos de su programador, y menos de la cinefilia aristocrática del empresario mexicano. De acuerdo con fuentes francesas — que aseguran que Louis Delluc acuñó el vocablo Ciné-club— podemos aventurar que noticias sobre este salón cinematográfico situado en México, nunca las han tenido en Francia⁶¹.

En nuestro país se conoce por distintas publicaciones, que el establecimiento proyectó varios programas de “vistas” entre 1909 y 1911. Además contamos hoy con registros de sus anuncios en la prensa y reproducciones de algunos de ellos publicadas nuevamente⁶². Su aparición en el panorama nacional es un elocuente

**indicador de las relaciones entre distribuidores, exhibidores, público
y publicaciones capitalinas en los albores de la Revolución Mexicana.**

1.1.3. Concluyendo

A más de noventa años de distancia, nos encontramos con un proto cine club que merecía un estudio en especial, con la salvedad de un matiz que permita apreciar que si bien no se puede tomar a este centro como los que aparecieron años más tarde en Europa (dedicados a los filmes científicos, de vanguardia y retrospectiva) vinculados con revistas de cine especializadas y conferencias, hay que considerar que para 1909-11 el lenguaje filmico apenas estaba siendo esbozado por sus primeros autores europeos y norteamericanos, y de que sus innovaciones trataban de asegurar una asistencia regular al primitivo círculo cinéfilo.

Eso lo apoyó modificando el régimen de tandas que acostumbraban las proyecciones en ese momento, y una primera provocación a la "permanencia voluntaria" se desprendió de la modalidad de exhibición del Cinematógrafo Cine-Club. Dirigido a una clase pudiente, también se permitió el derecho al no consumo en la barra que dispuso con cafetería y refrescos. Su diseño con distintos espacios dedicados a las "damas" o a los "caballeros", ofreció un entorno sociable para los asistentes a su "club".

Participando del proceso internacional en el cual se organizaba en ese momento el mercado euroamericano de materiales y materias primas para el desarrollo de la industria filmica, Jorge Alcalde se apartó en cierta medida de la empresa Pathé, buscando su lugar entre los exhibidores mexicanos; de entre todos ellos diseñó cierto tipo de exhibición —como inspiración personal o idea afrancesada— que le garantizó la explotación de sus productos en su propio espacio, en este caso el Cinematógrafo Cine-Club.

Lo que sucedió en esos años, puede tomarse como otra expresión del grado de evolución alcanzado por las fuerzas productivas y comerciales de la "industria" del cine en México, que padeció la estrechez y límites del monopolio francés, con la sombra

estadounidense que apenas aparecía en el horizonte⁶³, al tiempo en que asistió al nacimiento de una escasa y vaga producción nacional.

En la pantalla del Cinematógrafo Cine-Club pudieron verse regularmente y a lo largo de dos años películas que fueron del *film d'art* de la Comedia Francesa a las vistas de actualidad internacionales. Del teatro cinematografiado francés y las recreaciones históricas mexicanas, a las noticias sobre algunos eventos de la Revolución Mexicana.

Como hemos visto, en este proceso intervinieron por lo menos cuatro factores que fueron tomando una forma a la vez que moldearon a la sociedad donde se manifestaron. A través de la producción de películas, su distribución, publicación y posterior exhibición al público, es que el *Cinematógrafo Cine Club* se puede ubicar hoy en día en la sinuosa historia del cineclubismo.

Su evidencia muestra un círculo cinéfilo (para el caso) prehistórico pero no por ello desechable dentro de la evolución de esta actividad internacional. Tenemos en su caso un antecedente valioso que no se reconoce en las historias europeas y que carecía también de una matizada ubicación en el caso nacional; en su reflejo observamos que las mismas tensiones que animaron a las salas mexicanas y francesas a emperifollarse, eran las preocupaciones del "cine de arte" y sus emprendedores por adecuarse —fatalmente— a un público amante del teatro sobre la cinematografía.

En ese recorrido entre sociedades similares llenas de procesos afines, por lo menos habremos descrito aquí un claro ejemplo de la polimorfa actividad mexicana. Ésta, como veremos, se dio en un intermitente proceso con momentos de reflujos y afortunadas coincidencias donde el azar y la fortuna, no siempre jugaron a su favor.

1.2. Acerca del "primer Ciné-club".

Como cualquier historia, el desarrollo de los cine clubes contó con eventos aislados que bien forman parte de su "prehistoria", así como de momentos claves a partir desde los cuales se comenzó a escribir propiamente la "historia" de este proceso.

El año de 1920 fue tomado por los historiadores como aquél en que se inauguró el cineclubismo en el mundo. Las razones para explicarlo han sido la necesidad de precisar los orígenes de esta actividad presente en las sociedades occidentales en los albores del siglo XX.

Aunque las primeras sesiones de exhibición tras algún membrete del cine club se dieron hasta 1921, es verdad que desde poco antes se manifestaron iniciativas tendientes a congregarse en un círculo cinéfilo al público con especialistas y realizadores de cine, en un proceso que involucró a los periodistas con los activistas; en reconocidas publicaciones con sede en París, fueron publicados distintos artículos, opiniones y conferencias junto a las sucesivas editoriales, críticas, publicidades y manifiestos⁶⁴.

Sabemos que los fines de estas sesiones evolucionaron al utilizar al cine como complemento didáctico favorable para la apreciación estética o meramente histórica y llevarlo más tarde a ser objeto de estudio, culto y retrospectiva con las primeras películas de vanguardia.

El cine club dio sus primeros pasos fundado en una relación editorial que tuvo como mediador una publicación que hizo eco y dio el avance de sus propias actividades. En torno a los círculos cinéfilos se publicaron revistas que dieron pautas para el paulatino cultivo de un público, que abrevó la vanguardia en pantalla y sobre todo en las páginas impresas. La revista fue un medio de comunicación entre los

promotores y los críticos en sus oficinas, y los espectadores en las ciudades y el espacio físico de las exhibiciones: la sala.

Así nos enteramos de los proyectos en los que participaron Louis Delluc y Ricciotto Canudo en un activismo similar, aunque con numerosos matices semejantes entre sí. Ambos fundaron una revista para apoyar a sus grupos de amantes del cine y coincidieron a lo largo de 1921 y 1923 en dar luz fugaz a las experiencias germinales del cine club en la capital francesa, con la proyección de películas y fragmentos de éstas; acompañados de intervenciones y conferencias preparadas ex profeso.

En tales sesiones vale la pena distinguir sus elementos fundamentales, que permiten explorar las formas tras las cuales se manifestó el cineclubismo en sus primeros días, es decir, aquí describiremos algunas de las actividades encaminadas a la proyección pública o privada de películas expresamente seleccionadas bajo criterios de goce e investigación estética, o en el ejercicio libertario contra la censura ideológica, política y comercial.

Lo haremos siempre basados en la publicación de manifiestos, editoriales y artículos en los que las críticas y propuestas publicadas a lo largo de unos años, se fundieron en un movimiento internacional susceptible de múltiples lecturas. Aunque más adelante abordamos la cronología puntualmente, reconoceremos aquí con Román Gubern que

El movimiento cineclubista nació en Francia al término de la Primera Guerra Mundial. En 1920 Ricciotto Canudo, afincado en París, creó el Club des Amis du Septième Art (CASA) al tiempo en que Louis Delluc efectuaba presentaciones de películas que consideraba interesantes y le daba vida en enero de 1920 a la publicación *Le Journal du Ciné-club*, por lo que se considera inventor de este neologismo cinéfilo⁶⁵.

Hoy sabemos con certeza que en algunos casos, la evolución editorial especializada en cine estuvo ligada íntimamente al de estos

círculos de amigos del cine. Para leer las opiniones que el cine provocó y conocer las películas ofrecidas tomamos en cuenta que ambos ámbitos -cine y revistas- también se complementaron a la vez. Recordemos que

Fue el 14 de enero de 1920 cuando lanzó la publicación *Le Journal du Ciné-club*, de la cual Delluc era Redactor -Jefe [sic]. Una revista que se propuso facilitar el diálogo entre cineasta y espectador, organizando manifestaciones en favor de la cinematografía francesa. El desarrollo de los cine clubs está estrechamente unido al nacimiento de una prensa especializada, consciente del papel estético y social del fenómeno filmico⁶⁶.

En ese proceso se le dio a Delluc o a Canudo el título del "primer crítico" o el "primer teórico". Hoy podemos constatar a la luz de lo expuesto por Nouredinne Ghali que es desproporcionado plantear una relación que sea equivalente entre uno y otro, sin reparar en distintos ángulos de las actividades que persiguieron simultáneamente, sí como en otros autores que al mismo tiempo que aquéllos, se entregaron a la crítica cinematográfica destacando cuestiones de suma importancia para la evolución del lenguaje filmico.

Trenzando un relato simultáneo abordaremos a continuación las dos trayectorias cronológicamente. De Canudo rastreamos su biografía, sus influencias, publicaciones y manifiestos, hasta llegar a la realización de su círculo cinéfilo. Sobre Delluc estudiamos su evolución periodística hasta concluir en sus sesiones de cine club. De sus películas hablaremos marginalmente y lo recorreremos a partir de sus artículos y revistas.

Reconocemos que ambos son la piedra angular de lo que más tarde se constituyó en la práctica, como un modelo francés. En esta aproximación planteamos sus actividades y en el siguiente capítulo trabajamos sobre la resonancia que obtuvieron entre sus

contemporáneos, rastreando el movimiento que se consolidó entre las generaciones sucesivas en París y los otros puntos centrales de Francia. Aquí los abordamos a sabiendas de que el cruce entre estos autores es actualmente, un campo fértil para la investigación cultural, histórica, social y estética.

1.2.1. Entre el espíritu vanguardista: manifiestos, películas, sociedad y revistas

El cine club para llevarse a cabo implica una enorme actividad colectiva. Justificarlo, anunciarlo, reseñarlo, presentar las películas y dictar conferencias sólo es posible con un trabajo de grupo. No obstante, cada círculo gira en un eje, o en varios al mismo tiempo. Esto multiplica o resta eficacia al proyecto y toca terrenos de la psicología o la antropología.

Hablemos de la historia; sirve hacer aquí un breve paréntesis que nos sitúe en el parteaguas que significó la inauguración del cineclubismo y que rápidamente se instauró entre diversos estratos sociales. Siempre en París, donde se generó y se retroalimentó, el cine club puede servirnos para identificar a sus promotores principales y entenderlo también como una identidad colectiva que manifiesta las ideas centrales que justificaron su nacimiento.

Para comprender el movimiento periódico que desató el interés por las películas entre algunos grupos civiles y reconociendo los diversos periodos que se pueden identificar en el transcurso de la década 1920-1930, debemos remontarnos y excedernos del límite estrictamente numérico para estudiar el surgimiento de los cine clubes.

Añadiremos que en esta época se vivió un proceso que implicó tanto la producción de películas como la exhibición de éstas, fuera de los canales predominantes de la industria francesa. El emergente medio artístico alimentó con su interés las realizaciones que paulatinamente se consolidaron como emblemas de su momento histórico y paralelamente a estas actividades se vivió el surgimiento de la prensa especializada en el cine.

En Francia se desarrolló un gran grupo de artistas internacionales que le dieron una fama mundial a París y Ricciotto Canudo y Louis Delluc compartieron no sólo amistades comunes que

se interesaron en el cineclubismo de su primera época (como Léon Moussinac, Abel Gance o Germaine Dulac, por dar un ejemplo). También se preocuparon por los conceptos que apuntalaron una evolución dentro del cine francés, lo que llevó a sus posteriores protagonistas a rebasar las fronteras nacionales y conseguir en colaboración con muchos otros entusiastas, instaurar un bastión contra-cultural con todas las de la ley.

En el plano de las revistas que antecedieron al movimiento que se vivió en la década de los veinte, sabemos que

es el 15 de junio de 1919 que aparece el primer número de *Ciné pour tous*, revista bimensual dirigida por Pierre Henry, consagrada al cine en tanto que arte y defendiendo a las películas de calidad. La revista juega un rol considerable en la formación de jóvenes espíritus y los primeros cinéfilos exigentes.⁶⁷.

A través de las columnas y las revistas que paulatinamente se interesaron en la cinematografía, también se manifestó entre los periodistas una vocación de servicio a la causa del cine, que implicó a sus promotores y motivó a muchos de sus contemporáneos.

Todos ellos de alguna forma o de otra se manifestaron por la creación de un espacio alternativo para la exhibición de películas. Émile Vuillermoz lo hizo en 1916 al demandar a los empresarios la creación de "salas especializadas" que fueron una de las "particularidades" de los años veinte en Francia. Como Nouredine Ghali justificó,

la primera "vanguardia" va del año 1919 al año 1924. En esta tajada cronológica, incluimos a los cineastas y a los teóricos en tanto la mayor actividad se sitúa en esos años, incluso si continuaron siendo activos posteriormente⁶⁸.

Antes de entrar a los apartados donde se detallan las actividades de Canudo y Delluc respectivamente, nos serviremos aquí de las diferencias que entrañan entre sí, para destacar dos aspectos complementarios en el campo de la cinematografía que son: la teoría y la realización.

El punto que los une es el periodismo y en ese lugar común se hallaron tanto Canudo como Delluc, reconocidos promotores del cine club, pero también Émile Vuillermoz, un periodista hasta hace poco desconocido por los historiadores entre esa camada de críticos. Siguiendo a Ghali,

El año de partida corresponde a una situación política, aquella del fin de una guerra que puso a Europa a fuego y sangre. Una nueva era se abría así con la promoción de una nueva generación. Mientras tanto, los teóricos y los cineastas de este periodo comenzaron a realizar películas muy seguido, y a elaborar teorías desde antes del fin de la guerra. El año del ocaso, 1924, es aquél de la muerte de Louis Delluc, ocurrida el 22 de marzo, precedida de la de Ricciotto Canudo, extinto el 10 de noviembre de 1923⁶⁹.

Estos matices que sólo se pueden dar con el paso del tiempo, llevó a este autor a reformular dos cronologías⁷⁰ que ensayaron enmarcar a diversos autores bajo la justificación del cine o el periodismo realizado.

Notemos que Canudo es un teórico puro, por así decirlo, abstracto, pero que conoce débilmente las condiciones económicas y la historia del cine en tanto industria, mientras que Delluc y Vuillermoz dominan las condiciones de producción de filmes y manejan la cosa con destreza, todo para encararlo en relación estricta con "el arte del cine"⁷¹.

La colaboración, fundación y dirección editorial de Louis Delluc fue más allá de la concepción de revistas, al escribir guiones y

realizar filmes enmarcados posteriormente en la cuenta del comúnmente llamado "Impresionismo cinematográfico francés".

Esta *escuela* se distinguió de sus contemporáneos al retomar y apartarse de aspectos del *Expresionismo alemán*, mezclándolos con argumentos que exploraron el lado psicológico de sus personajes. Mediante la utilización de locaciones exteriores, la iluminación y el paisaje se sumaron deliberadamente al relato cinematográfico.

Otros autores tomaron parte de esta corriente entre varias películas: Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance y René Clair principalmente. Una gama de conceptos y postulados dados a conocer como periodistas o cineastas, los llevó a ser considerados como la "primera vanguardia cinematográfica francesa", diferenciándolos y acercándolos a sus contemporáneos europeos⁷². Georges Sadoul publicó en 1972 que

[...] el término *impresionismo* designando a la escuela francesa de los años veinte, aquella de Delluc y sus amigos, fue propuesta en primer lugar por Henri Langlois por sus analogías y oposiciones con el *expresionismo alemán*. Nosotros adoptamos el término tras haberlo encontrado utilizado frecuentemente por Delluc en sus primeros escritos sobre el cine. Preferimos en todo caso a *vanguardia* que le reservamos a la escuela francesa posterior a 1925⁷³.

No obstante, al estudiar la cronología y temáticas de diversos artículos y manifiestos en torno al cine, Noureddine Ghali los situó dentro de una segunda vanguardia francesa. A la luz de lo expuesto por este autor, se aprecia claramente que la primera fue aquella en la que participaron Ricciotto Canudo, Émile Vuillermoz y Louis Delluc.

La segunda "vanguardia, se extiende de 1924, tras la muerte de Canudo y Delluc, hasta 1930. En estos años verán nacer grupos y pequeñas capillas sus teorías radicales sobre la analogía del cine y la música, la cinegrafía integral, el film abstracto. Es durante este periodo que nacieron las ideas del film surrealista del cual, los tres

más bellos filmes serán realizados en 1928 y 1930. Germaine Dulac constituye uno de los grandes pilares de esta época que será llamada propiamente a hablar de "vanguardia"⁷⁴.

Es verdad que entre películas y salas se vivió una comunión inédita que facilitó la circulación de las cintas por los nacientes circuitos y que éstos se convirtieron poco tiempo después en los "santuarios" del cine mudo. Pero en el umbral de la aparición de estos círculos, se conocieron puntos de vista vertidos por los periodistas que hemos señalado.

Otra coincidencia importante fue que algunos de ellos impulsaron las funciones de un cine club de acuerdo a lo que ellos entendieron que hacía falta entre la comunidad de realizadores y espectadores de películas. Como veremos Louis Delluc emprendió entre 1920 y 1923 la operación de un intermitente cine club apoyado en ambos casos por sus revistas. Caso parecido a las experiencias anuales de exhibición de fragmentos de películas que Canudo llevó a cabo en el salón de otoño en esos años y al apoyo que le dio a estos encuentros mediante su revista literaria *La Gazette des Sept Arts*.

En muchas ocasiones lo hicieron apoyados unos con otros y eso lo prueba la cantidad de proyectos en que se vieron inmiscuidos. Sus amistades comunes permitieron que su obra tuviera secuelas, pero para llegar a eso pasaron por la valoración de las disciplinas artísticas clásicas y una dura crítica a la cinematografía. De un desinterés por el cine, pasaron a considerarlo una promesa expresiva con una enorme potencia como lenguaje.

1.2.2. Ricciotto Canudo: las artes y los otros

Ricciotto Canudo participó enérgicamente en el proceso por elevar la concepción artística de la cinematografía, y para hacer de ésta un arte equiparable a las artes del espacio y el tiempo. Su actividad

como promotor cultural sumada a su propia producción artística y teórica en forma de poemas, novelas, análisis, artículos, conferencias y memorias, estuvo en el centro de la ebullición cultural que se vivió en París antes y después de la Primera Guerra Mundial.

De muerte prematura y con una influencia notable entre los artistas de su tiempo, la figura de Canudo y la trascendencia de su obra derivó en considerarlo el primer crítico de cine por numerosos autores, aunque —como observó Nouredine Ghali— la producción crítica y periodística que había emprendido en 1909 se interrumpió en 1911 y es hasta 1919 cuando la retomó de modo incesante en su tarea por conceptualizar y popularizar al cine como el Séptimo Arte, para lo cual escribió un ensayo que fue reformulado diez años después, y en el cual situó en el mismo plano a la arquitectura y la escultura, con la música, la pintura, la danza, la poesía y el cine.

La fundación de cine clubes fue algo que persiguieron tanto Canudo como Delluc paralelamente y por muchos motivos está reconocida la deuda del cine francés con Canudo y uno de ellos, es precisamente la fundación del *Club des Amis du Septième Art*.

El autor del Manifiesto de las Siete Artes conmovió a sus contemporáneos y a partir de este momento nos dedicaremos a describir el proceso que condujo a una revolución conceptual en el cine durante los años diez y veinte. Repasemos sus biografías, haciendo hincapié en algunos momentos claves de sus vidas y sus obras.

Ricciotto Colombo Canudo nació en Gioia del Colle, Italia el 2 de enero de 1879 y murió en París, el 10 de noviembre de 1923. Su historia personal estuvo llena de búsquedas estéticas y éticas que le permitieron sensibilizarse hacia diversas actividades artísticas, eso llevó a Manuel Villegas López a afirmar que "Canudo es un hombre del Renacimiento que sobrevive cuatro siglos después". Sus inclinaciones musicales siendo niño, los estudios sobre religiones y lenguas, sumados a una "mala vida" lo llevaron más tarde a ser parte

de la bohemia artística de París. Entre las publicaciones de su obra destacan los ensayos sobre estética filmica, además de sus novelas, poemas, epistolarios, libros de historia y memorias personales; como recordaron Romaguera y Alsina, Ricciotto Canudo

[...] frecuentó ambientes intelectuales, se conectó con artistas de diversas tendencias y se sintió influido en particular por las obras y las teorías de Wagner, de Marinetti, de D'Annunzio.⁷⁵

No obstante, las correspondencias entre Canudo y sus antecesores familiares directos tuvieron muchas coincidencias.

Sus antepasados fueron españoles, aragoneses; uno de ellos formó parte de las tropas de Carlos III de Borbón, cuando era rey de Nápoles, y se radica en esta ciudad en el siglo XVIII. En el ejército napoleónico, con soldados de toda procedencia, figuraron el coronel Raimundo y el capitán Atlante Canudo, que tomaron parte en la campaña de Rusia y fueron heridos en Alemania, durante la famosa retirada. El abuelo fue poeta y filósofo hegeliano, y el padre poeta y sociólogo economista; su madre era francesa, de Provenza. Estaba enferma habitualmente, lo que le daba a la casa familiar un permanente aire melancólico y marchito. Vivían en una finca rústica, en las cercanías de Palermo, junto a los inmensos parques del duque de Aumale, y todo cobraba allí un acento romántico, ensoñador e irreal. Antepasados, clima intelectual, ambiente familiar, influirían poderosamente en el niño, para hacer de él un ser extraño, exaltado y visionario⁷⁶.

Un traumático suceso durante la infancia lo llevó a alejarse de su melomanía, que más tarde recuperó intelectualmente. Siguiendo a Manuel Villegas

Su vocación y pasión era la música. Desde sus primeros años tocaba el piano y llevaba camino de ser un niño prodigio. Con un amigo y una muchacha, se reunían en la casa y daban conciertos durante horas. Pero la joven murió en unos días, y el niño quedó tan afectado que no

podía tocar. Tuvo ataques de nervios y los médicos le prohibieron la música, como si fuera una droga. Cuando, tiempo después, ya recuperado, intentó volver a tocar, se encontró con que lo había olvidado por completo⁷⁷.

El paso por la poesía publicando sus libros *Pequeña alma sin cuerpo* y *La quimera del alba* se encontró con una vocación militar que rápidamente encauzó en el sacerdocio. Con la oposición familiar ingresó en un seminario luterano que lo llevó - tras haber aprendido el griego, el latín, el hebreo, y algunas lenguas orientales-, a desarrollar sus estudios de filosofía comparada o de religión y la interpretación de la historia. Tras abandonar el seminario practicó otras religiones hasta declararse apóstol de la teosofía, predicando a los transeúntes en el muelle de Livorno.

En 1902 decide partir a la conquista de París, en compañía de un pintor francés y un músico español. Pero al modo medieval, a caballo, por extraviados caminos; el intento fracasa por la falta de dinero y de fuerzas para tan larga expedición. La conquista de París es durísima, una de las más lóbregas de su vida. Su padre le ha suprimido toda ayuda para obligarlo a volver, y Canudo cae en la baja y misera bohemia del Barrio Latino. Pero sigue estudiando, y en el Colegio de Francia merece la atención del sociólogo Grabiell Tarde [sic], protección intelectual que le permite emerger de su pobreza y anonimato. Pronto se convierte en una de las celebridades literarias y personaje representativo de aquel París de la primera década del siglo, quizás el París más extraordinario de los tiempos modernos⁷⁸.

La personalidad de Canudo sintetizó por mucho el carácter polifacético de los integrantes de las vanguardias y París pudo conocer a través de su obra un ramillete de recursos artísticos que calaron hondo en su generación.

Poeta, novelista, ensayista, filósofo, crítico de arte, crítico literario, musicólogo, organizador cultural, se inserta fácilmente en el mundo

parisino, donde publicará contando apenas más de veinte años, mostrando la riqueza de su abanico, cinco novelas (llamadas "novelas de locuras nuevas") una compilación de poemas (S.P 503), tres tragedias (la *Trilogía Mediterránea*), un ballet (*Skating-Ring*), tres ensayos sobre la música, cuatro volúmenes de impresiones de guerra, un libro de estética sobre el arte, la literatura, al cual se suma la recopilación póstuma de sus escritos sobre el cine y más de setecientos artículos⁷⁹.

En el otoño de mil novecientos once, Ricciotto Canudo expresó su punto de vista sobre el momento que se vivía Europa, mediante un artículo titulado "El nacimiento de una sexta arte; ensayo sobre el cinematógrafo" que marcó el comienzo de su tarea teórica sobre el cine.

Vivimos entre dos crepúsculos, aquél de la noche de un mundo y éste del amanecer de otro. Y la luz del crepúsculo es imprecisa, y los contornos de todos los aspectos son confusos, y solo aquéllos de ojos aguzados por la voluntad de descubrir los gestos invisibles y originales de los seres y de las cosas, pueden orientarse en medio de la visión intrincada del *anima mundi*⁸⁰.

En ese texto —publicado en *Les Entretiens Idéalistes* en el 25 de octubre de 1911—, reconoció los vasos comunicantes entre distintas sociedades del mundo, a la vez que repasó las disciplinas artísticas que desde su perspectiva apuntaron a crear un arte nuevo.

Es sorprendente constatar que todos los pueblos de la tierra, por fatalidad universal o por telepatía espiritual, han tenido la misma concepción estética de la naturaleza ambiental. Entre todos los pueblos, desde el más antiguo de Oriente hasta el más recientemente descubierto por nuestros héroes geógrafos, podemos subrayar las mismas expresiones del fantasma estético: la Música, con su complemento, la Poesía; y la Arquitectura, con sus dos complementos, la Escultura y la Pintura. En estas cinco expresiones del Arte se desarrolla toda la vida estética del mundo⁸¹.

Como fusión de todas aquéllas, a ojos de Canudo apareció la posibilidad de reunir las en un lenguaje y en una ambición positiva para la evolución del cinematógrafo.

Pero el sexto arte se impone al espíritu inquieto y escrutador. Éste será la suprema conciliación de los Ritmos del Espacio (las Artes plásticas) y los Ritmos del Tiempo (Música y Poesía)⁸².

Según este autor, el teatro había iniciado la reconciliación de las disciplinas, pero seguía siendo efímera debido a la interpretación de los actores que condicionaba la identificación del conjunto de la obra. Quedaba la tarea de realizar "una pintura y una escultura desenvolviéndose en el tiempo, a la manera de la música y la poesía". Canudo se reservó el derecho a apreciar esa obra, dejando para "un genio" la realización de lo que nombró el "Arte plástico en movimiento".

Ésta no era la primera vez que explicaba alguna teoría. En 1908 publicó *Psicología musical de las generaciones* y años más tarde retomó estas nociones para fundamentar el vocablo que lo llevó a la posteridad: "el séptimo arte", pero eso fue mucho después.

En 1911 Canudo reconoció al cine dos características fundamentales. La primera era la diversidad de gestos y escenarios que caben en una película. La segunda fue detectar que el cine para entonces, simbolizaba la "instrucción" que caracterizaba a la "vida moderna". Fue el cinematógrafo un escaparate moderno de lo que antes se conoció en la exhibición de "fenómenos" en las antiguas ferias ambulantes. Integrando elementos de psicología con la crítica hacia el estado en que se encontraba el espectáculo en general en ese momento, Canudo no dudó en afirmar que

Inesperado, resumiendo inmediatamente todos los valores de una época todavía eminentemente científica, entregada al Cálculo [sic] y no

más al Sueño [sic], el cinematógrafo se impone y se extiende singularmente, como un nuevo teatro, una suerte de teatro científico, hecho de cálculos precisos, de expresión mecánica. Nuestra humanidad inquieta la acoge con alegría⁸³.

El elemento psicológico que destacó Canudo fue el hecho de que tanto lo que llamó "teatro cinematográfico", como en las fiestas foráneas, la humanidad regresaba a su infancia.

Los espectáculos se desarrollan entre los dos extremos patéticos de la emotividad general: lo *muy conmovedor* y lo *muy cómico*. Los carteles contienen estas promesas de emoción, las reconcilian. Los ánimos pasan violentamente de una a otra, como en la vida. Y la humanidad - infantil - se olvida, se deja arrastrar en el movimiento de representaciones ultra-rápidas, con un abandono que recuperaríamos difícilmente en las salas de espectáculo de nuestra escena de prosa⁸⁴.

Sentando las bases de la arqueología de las imágenes en movimiento, citó dos ejemplos del instinto humano por representar el movimiento en diferentes estadios de su historia.

Los dibujantes y los grabadores oscuros de las cavernas prehistóricas, que reproduciendo sobre los huesos del reno los movimientos convulsos del caballo a galope, o los artistas que esculpiendo las cabalgatas en los frisos del Partenón, quizás tuvieron el deseo de estilizar ciertos aspectos de la vida en un movimiento extremo. Pero el cinematógrafo no reproduce solamente un aspecto de la vida: éste representa toda la vida en acción, y en una acción que, incluso cuando se desarrolla lentamente la cadena de sus aspectos típicos, es el desarrollo más rápido posible⁸⁵.

También fueron de su atención las diferencias entre las sociedades al Este y el Oeste del planeta, y las coincidencias que justificaron al cinematógrafo entre el bagaje tecnológico occidental.

Es así que el Cinematógrafo exaspera el carácter fundamental de la vida psicológica occidental, aquélla que se manifiesta en la acción, en tanto que la vida oriental se manifiesta en la contemplación. Todos los siglos de la vida occidental florecen en el movimiento característico de nuestro tiempo [...] Todo el esfuerzo de su pensamiento científico, resumiendo millares de descubrimientos e invenciones, compuso para sí este espectáculo supremo. Y los fantasmas cinematográficos pasan delante de sus ojos con todas las vibraciones de la luz, y todas las manifestaciones interiores de su vida íntima⁸⁶.

Emparentándolo con la fotografía y la pintura en ese artículo, Ricciotto Canudo describió el estadio en que se halló el cine como técnica representativa. Reconociendo el grado de subjetividad que implica una representación pictórica de cualquier forma, también indicó la complejidad que encarnaba la representación de las formas en movimiento.

Ahora es necesario preguntarse si el Cinematógrafo alcanza los dominios del arte. No es todavía un arte, pero, le falta la posibilidad de elección típica de la *interpretación plástica*, y éste se sirve de la *copia* de un sujeto, eso a la fotografía le impide ser un arte. Componiendo la forma de un árbol sobre una tela, un pintor compone sin duda, e inconscientemente, en una forma determinada y evidente, toda su interpretación del alma vegetal (...) el pintor malo es aquél que se contenta con copiar las líneas de un sujeto y de imitar los colores; el gran artista extiende una parcela del alma cósmica en el aspecto de una forma plástica⁸⁷.

Sin otorgarle a la fotografía la posibilidad de convertirse en un arte⁸⁸, el cine para Canudo tuvo esa oportunidad, pero para el momento en que escribió este texto él supo que faltaba camino por recorrer. No obstante, enlistó diversos elementos que contribuirían a un mejoramiento del cinematógrafo en relación con el teatro

principalmente. Sin dejar de lado las preguntas, Canudo llamó a la sofisticación del teatro filmado.

Por muchas razones, el teatro cinematográfico es la primera casa del arte nuevo, de un arte que se nos ha dado la pena de concebir. ¿Puede esta "casa", convertirse en un templo para la estética?⁸⁹.

Enumerando las coincidencias entre el teatro y el teatro cinematográfico, también advirtió sobre el movimiento que generó el cine entre los diversos gremios artísticos.

Los constructores de espectáculos ensayan hacer otra cosa. Se esfuerzan simplemente hacia la afirmación siempre más fuerte de la nueva mímica representativa de la "vida total". Gabriel D'Annunzio soñó una gran pantomima heroica italiana para el cinematógrafo. En París, se sabe, existen sociedades que organizan entre los escritores, una suerte de "trust" de espectáculos para el cinematógrafo. El Teatro ofrece hasta aquí a los escritores las más inmediatas posibilidades de riqueza; pero el Cinematógrafo pide menos trabajo y puede representar una ventaja. Centenares de cabezas de poetas se doblegan actualmente sobre los papeles destinados a un drama cinematográfico⁹⁰.

Con un profundo conocimiento del teatro griego y las innovaciones que aportó Shakespeare entre otros, Canudo estudió la naturaleza de la comedia y reflexionó acerca de la aceptación entre el público de todas las épocas, encontrando en el cinematógrafo su manifestación más actual. Teatro, Pintura y Poesía. Todas llevaban al cine.

En resumen, la representación inmóvil de un gesto, de una actitud, de una composición de gestos, de actitudes, de algunas figuraciones significativas de seres y de cosas, es toda la pintura. Pero ¿quién pudo soñar con fijar la representación encadenada *de una serie sucesiva de cuadros*? Una serie sucesiva de cuadros, es decir, de

varios estados de ánimo de seres y cosas agrupados en una acción, y sin duda la vida. Cada minuto que pasa compone, descompone, transforma, delante nuestros ojos, un número incalculable de cuadros. El triunfo del cinematógrafo las detiene, puede reproducirlas infinitamente⁹¹.

Visionario y con la capacidad de anunciar sus profecías, Canudo tuvo además la facultad de entrever que dos componentes de la civilización chocaban en el cine y generaban una metáfora sobre la condición humana de su época.

Podemos cantar a la creación de un Arte plástico en movimiento, del sexto arte. ¿Quién pudo haberlo hecho antes que nosotros? Alguno, pero la evolución espiritual de los hombres todavía no ha llegado al florecimiento de un deseo violento de reconciliación entre la Ciencia y el Arte para la compleja representación de la vida total. El Cinematógrafo renueva cada día, cada día, un poco más fuerte, la promesa de esta gran reconciliación, no solamente entre la Ciencia y el Arte, sino entre los Ritmos del Tiempo y los Ritmos del Espacio⁹².

Su buhardilla en la Chaussée D'Antin en 1913 se convirtió en el cenáculo de la revista *Montjoie!*, donde concurrieron numerosos artistas⁹³. En esta publicación subtitulada *Organe de l'imperialisme française* dio a conocer su *Manifeste de l'art cérébriste*, publicado también en *Le Figaro*⁹⁴ y el poema *Paris-tango*, además de fungir como editor de la publicación en su segundo año entre enero y febrero de 1914⁹⁵.

Canudo llama a escritores, pintores, escultores, músicos, arquitectos, *metteurs en scène* al grito de "Montjoie!" para crear el nuevo mundo de la modernidad. En sus exposiciones, lecturas, conferencias, reencuentros, cenas, se cruza la crema de eso que, bajo el signo de la vanguardia, están en tránsito de hacer el siglo XX: Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Erik Satie, Fernand Léger, Marc Chagall, Albert Gleizes, André Lhote, Natalia Gontcharova, Mikhaïl Larionov, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Abel Gance, André Salmon,

Brancusi, Stefan Zweig, Hermann Walden, Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Robert Delaunay... [...] Abierto a todas las tendencias, Canudo tiene el don de la previsión, si no es que de la profecía. De la música a las letras, las artes visuales y el cine, él se les adelanta y previene las modas⁹⁶.

Pero el horizonte bélico estaba encima.

Cuando estalla la guerra de 1914-18, Canudo se lanza a la gran aventura bélica con el mismo fervor que a sus empresas intelectuales. Hace un llamamiento a los extranjeros de Francia para que luchen por ella, el ministro de guerra le encarga la reorganización de aquel reclutamiento, pero Canudo quiere combatir y se enrola en la Legión extranjera primero, y en un regimiento de zuavos después. Herido en Argonne, conoce en el hospital la entrada de Italia en la guerra, pide —en un telegrama famoso— que le permitan seguir en el ejército francés, y el Gobierno italiano le autoriza como especial distinción. Pelea en los Dardanelos y en Servia, es herido gravemente de nuevo, su valor le vale numerosas condecoraciones francesas, italianas, griegas, y uno de los montes serbios donde combatió lleva el nombre de Pico Canudo⁹⁷.

Y era el lenguaje del ejército precisamente, de donde había surgido e incorporado una palabra difícil de asimilar pero que de entrada caracterizó a buena parte de las numerosas búsquedas artísticas.

La palabra vanguardia procedió del léxico militar y fue extrapolado al campo del arte en Francia del siglo XIX, como una prolongación y extensión de la querrela de los "antiguos" y los "modernos". A principios del siglo siguiente esta palabra ya servía para designar la subversión antiacadémica y la transgresión radical de los códigos estéticos de representación dominantes⁹⁸.

Canudo, fue a pelear a la guerra y regresó a pelear también en los terrenos del arte teniendo como su causa a la cinematografía.

Durante la Primera Guerra, le vemos luchar por el Ideal[sic], por la modernidad en la vanguardia, por las nuevas obras, bien convencido de estar a la víspera de un nuevo Renacimiento, con la necesidad de una re-fundación total del arte y una redefinición de su papel⁹⁹.

En esa tarea, fue preciso invitar a los otros y otras en una empresa colectiva, que no perdiera los rasgos individuales de sus integrantes; siguiendo a Dotoli y Morel, compiladores de la obra canadiana donde se encuentran sus críticas y propuestas para el cine ,

A su llegada a París, Canudo fijaba el papel del intelectual en una época donde la velocidad devenía una divinidad. Él debe "respirar al ritmo de la evolución moderna, participar de la vida". En su "Manifiesto cerebrista", publicado por *Le Figaro* el 9 de febrero de 1914, proclama "En nuestra época de individualismo a ultranza, todo artista debe forjarse su mundo interior y su representación exterior. Él tiene el deber de concretizar su visión particular de la vida, y el derecho de expresión"¹⁰⁰.

Canudo, el "poeta y primerísimo ensayista del cine"¹⁰¹ llegó en junio de 1916 a Barcelona junto a Valentine de Saint-Pont¹⁰². Poco después fue enviado a Oriente encargado de agrupar a la armada italiana y francesa. Los siguientes años estuvieron llenos de campañas y medallas militares al valeroso Canudo, quien no dejó de viajar y pelear hasta mil novecientos diez y nueve.

De regreso a París, retomó entre otras cosas su columna *La tribune des écrivains combattants* donde escribió "La lección de cine" en el periódico *L'Information*. Regresó llevando encima algunas heridas de guerra, pero también una conciencia renovada del carácter promisorio del cine. Romaguera y Alsina entre otros, reconocieron que

A Canudo se debe el difundido término "Séptimo Arte", como corolario de un postulado suyo, porque creyó ver en el cine un epicentro y una posible culminación de pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música. También se le deben otros escritos en los que propone o intuye el concepto de "fotogenia", el porvenir del cine hablado y del cine en color, la enseñanza del cine. Fundó el primer cine-club conocido (el Club des Amis du Septième Art) y las revistas *Montjoie* y *La Gazette des Sept Arts*¹⁰³.

Como se ha insistido, Canudo conjugó su teoría con la experiencia de mostrar películas seleccionadas de acuerdo a su interés por retroalimentar a la cinematografía. Un dato peregrino estableció que

En diversos locales presenta películas con conferencias y polémicas; en el Salón de Otoño de 1912, realiza la primera antología cinematográfica para mostrar escuelas y estilos. Reúne a estudiantes y artistas para formar un Comité de Salud Pública en defensa del buen cine, como grupo de presión sobre los poderes públicos¹⁰⁴; coronando todas sus iniciativas, Canudo logró persuadir a Frantz Jourdain para hacer entrar el novel Arte [sic] al, para la época ya prestigiado, *Salon d'Automne* [inaugurado en 1903]¹⁰⁵.

Fue Manuel Villegas quien dio a conocer algunos indicios sobre las actividades de exhibición emprendidas por Canudo en el año mil novecientos doce. Hay que decir también que ese año precisamente está ausente en la cronología más reciente que acompaña la antología de textos sobre cine del italiano, por lo que con reservas nos quedamos con esta referencia, que anuncia el interés de Canudo por promover funciones de cine acompañadas de pláticas o viceversa, en charlas y tertulias que echaron mano de ciertos filmes para ser ilustradas. Insistiremos en que se dio en todo caso tras haber escrito el texto "El nacimiento de un sexto arte" en 1911 y que hemos descrito atrás. Siguiendo a Villegas,

[...] en la "Bourse du Travail", en la "Grange-aux-belles" y principalmente en el "Salon d'Automne", presenta películas o fragmentos de las mismas que le sirven no tanto para ilustrar cualidades estilísticas, estilos o "detalles fotogénicos", sino más bien como muestras representativas del estilo general: la "fotogenia".¹⁰⁶

1.2.3.- Louis Delluc: el *shock* y sus revistas

Louis Delluc (1890-1924) nació en una población llamada Cadouin y murió en París. En su corta vida se ocupó de la crítica de espectáculos, la edición y concepción de revistas y la realización de películas. Con el impacto de haber vivido su infancia en París y de haber pasado sus días escolares aderezados con la regular asistencia al teatro rápidamente afloraron en él sus primeros trabajos escritos, ganando un concurso a los quince años de edad.

Primero fue comentarista en la revista especializada en teatro *Comœdia Illustré* dirigida por Maurice de Brunoff, abordando el teatro, el music-hall, el café-concert y el circo; bajo distintas columnas, en distintos momentos¹⁰⁷ participó con aquella publicación en la crítica de los espectáculos de moda. Su contacto con los intérpretes y autores de la Comedia Francesa lo hizo entrar a ese mundillo; ahí conoció a la actriz Eve Francis, quien fue su mujer, compañera, inspiración e intérprete de sus propias películas¹⁰⁸.

Con la Guerra de por medio la situación para ambos cambió radicalmente y los hizo viajar a Bélgica, de donde provenía ella. Un poco más tarde, a su regreso a su país, Delluc se ocupó de labores periodísticas que sumados al acercamiento que la actriz le inspiró, lo llevaron también a los derroteros del cine; en el terreno de la crítica hacia las películas, la puerta se abrió y diversificó en *Comœdia Illustré*¹⁰⁹. Su intermitente presencia en esta revista, dio muestras de la evolución que sufrió durante la guerra en el sentido crítico hacia la cinematografía.

Tras describir los primeros pasos de este proceso en el tono y la escritura de Delluc sobre el cine y la ópera, Pierre Lherminier advirtió que

estos elementos de prueba no son demasiados, se debe reconocer, para tomar conciencia de la pasmosa conversión que se operará en Louis Delluc, en 1916, en favor del cine. Cuando en noviembre de

1919 él retoma su lugar en *Comœdia Illustré*, es el mismo Delluc quien regresa, pero es totalmente otro hombre. Nada más, entonces, de teatro, de danza, ni de music-hall. [...] Es el mismo, al contrario, que convertido a su regreso en la revista, en el momento alérgico al evento cinematográfico, quien introduce por la fuerza el "nuevo arte"¹¹⁰.

A su vez, un contrato de actuación propició el regreso de Eve Francis a París y de nuevo juntos los sorprendió especialmente la película de Cecil B. De Mille *The Cheat/Forfaiture* en 1915; a través de su pluma y recapitulando sobre el hecho Delluc escribió:

El cine, yo lo odié. Ah, ¡cómo detesté al cine! Antes de la guerra yo no iba jamás, sino obligado y a la fuerza. Y como en aquellos tiempos, no admitíamos apenas ser obligados y forzados... (...) Uno comprende que esas muestras de nuestro cine no me hayan atraído. Mi indiferencia venía del odio *después* de que se precisaba la idea, la palabra, el enunciado del cine. Recuerdo que una o dos visiones de *cowboys* me encantaron pero vi demasiados horrores para ser indulgente con esa triste mecánica. Los asaltos de *catch as catch can*, los pasos de tango, las excentricidades de la Alhambra, las danzas de la Cigale, los Ballets Rusos, "Parsifal" e Ida Rubinstein, todas maravillas diversas que París reunía, eran suficientes para mi placer de la belleza. [...]Y como todo el mundo, yo tuve al cine en menosprecio. A pesar de ello no soñé ganar con él¹¹¹. Diversos guiones me obsesionaban. Luego los abandoné. Uno u otro, desarrollado en tres páginas, fallaban en sobrevivir¹¹².

En ese texto Delluc reconoció el contexto favorable a la asistencia a las salas de cine. También se refirió a la película que los marcó profundamente.

Luego de varios meses regresé al cine. La ausencia de buenos espectáculos y la falta total de música, durante los primeros meses de guerra, tuvieron sin duda la responsabilidad. Charlie Chaplin, bautizado Charlot por los explotadores franceses, forzó mi

admiración. Mayor indiferencia, un odio ecléctico, un empujón de curiosidad, con yo no sé que entusiasmo no visto, se hacía un hecho. Durante más semanas, no dejé la sala rosa y azul del cine Max Linder, donde Max y Charlot fraternizaron con brio. [...] Las resistencias lucharon contra mí. Faltó *Forfaiture* para demolerlo todo¹¹³.

Como apuntó Georges Charensol sobre el caso francés, "*Forfaiture* inaugura la larga serie de films americanos que reemplazaron sobre nuestras pantallas aquello que los estudios franceses no produjeron salvo en pequeño número"¹¹⁴.

Forfaiture tenía sobre ellos dos triunfos suplementarios: el rigor dramático de un guión que, a ojos de un público admirador de Henry Bernstein, aportaba al cine sus letras de nobleza, y la interpretación de Sessue Hayakawa [...] Delluc notó todos estos matices y reconoció el papel que jugó en esta conversión: "Las resistencias todavía luchan en mí. Faltaba *Forfaiture* para demolerlo todo". [...] Sin embargo él no ignora que *Forfaiture* es un filme sin genio, que escapa a la banalidad gracias a su admirable composición, perfectamente equilibrada. Pero su mérito esencial, para los ojos atentos, es revelar las riquezas visuales del nuevo arte. Allá donde el público admira un guión o a un actor, los cinematografistas una técnica, Delluc vio de entrada una promesa¹¹⁵.

Así pasó muy pronto de la fobia que sentía hacia las películas (mientras se desarrollaba como crítico y dramaturgo) a una "devoción" inspirada por las imágenes en movimiento que compusieron en Norteamérica David Wark Griffith, Thomas Ince y Charles Chaplin principalmente.

Este proceso fue observado por quienes siguiendo la evolución periodística en Francia, dieron con un autor prolífico que entre su obra editorial y cinematográfica, estableció vasos comunicantes que permiten distinguir sus filiaciones y posturas estético-políticas.

Delluc no es el único que recibió, durante la guerra, el shock del cine estadounidense, de *Forfaiture*, de William Hart y de Charlot. Pero de todos los nuevos conversos, él es el primero en convertirse en apóstol. Es con justa razón, que hoy se le considera como el creador de la crítica cinematográfica. [...] Antes de él se habían manifestado tentativas esporádicas que nos apuntaban a crear un género: el penetrante artículo de Adolphe Brisson de *Le Temps*, en 1908, después de la presentación de *El asesinato del Duque de Guisa*¹¹⁶, prueba de la perspicacia de Brisson pero sin dejar de ser un artículo de un hombre de teatro, escrito porque el guión del film era obra de Henri-Lavedan y porque los intérpretes eran célebres actores de la Comedia Francesa.[...] Más tarde, en vísperas de la guerra, las encuestas de *Le Figaro* y del *Excelsior* llaman la atención sobre el cine, pero en relación al teatro. Imitando a *Le Journal* que en 1913 había abierto una página semanal consagrada al cine [Delluc la dirigiría tras un seudónimo, según Tariol], varios diarios abren un espacio al nuevo arte, bajo la forma de gacetas, de noticias, pero siempre de acuerdo a una óptica teatral¹¹⁷.

No obstante, una nueva visión crítica se fue formando entre quienes consideraron al cine como un arte autónomo (Tariol los llamó "francotiradores"), y entre quienes le desearon una mejor suerte estuvieron Colette en *Excelsior* y Émile Vuillermoz en *Filma* y en *Le Temps* donde abrió a finales de 1916 una crónica "tímida y más o menos bimensual" siguiendo a Tariol .

En las revistas no especializadas, notaremos que los numerosos artículos de fondo sobre las tendencias cinematográficas de "vanguardia" en la *Gazette des sept arts* de Ricciotto Canudo, el número 16/17 de los *Cahiers du mois* exclusivamente consagrado al cine con numerosos artículos debidos a Germaine Dulac, René Clair, Marcel L'Herbier, Loinel Landry, y muchos otros, el número especial de *Le Rouge et le Noir* consagrado en julio de 1928 al cine. [...] En el caso de los periódicos cotidianos, notaremos que algunos tenían una columna semanal a cargo de un eminente crítico. Por ejemplo *Le Temps* se beneficiaba de la crítica de Émile Vuillermoz y *Paris-Midi*

tenía, desde enero de 1919 y durante más de un año, una crítica cotidiana firmada por Louis Delluc¹¹⁸.

Cine y revistas de cine, dos caras de una misma moneda. Ambas fueron las debilidades del joven, bohemio, entusiasta Delluc y de otros miembros de su generación. Como él mismo dio a entender la frontera entre uno y otras, era muy frágil y elocuente.

Quedan las noches donde hay el *programa* y no el *film*, y, si nosotros estamos contentos esas noches, es por haber creído hojear la pantalla como se hojea la diversidad sutil y brutal de una revista contemporánea. [...] Vimos que vinieron las revistas de Nueva York, que después de haber sido magníficos ramilletes de esa poesía *quesque* moderna, farfullan ahora los más oscuros ecos de Londres, París o Berlín. *Shadowland*, que luchaba, no tiene más por qué luchar. Adiós *Shadowland*; habrá, hay todavía, atravesando el mundo, buenos *cocktails* de fotografías en ciento veintiocho páginas. Incluso en París donde el desorden y la improvisación tienen siempre yo no sé qué encanto¹¹⁹.

Estando al tanto del panorama editorial que se abría al cine, Delluc no perdió de vista la posibilidad y el peligro de una novedosa publicación especializada identificando en el cine un medio más complejo.

Y luego nosotros revisamos esas importantes revistas prusianas, llenas de inteligencia, de fuerza, de lo inesperado, a pesar de esos bosquejos de Berlínesas montmartresianas por un-peor-que-Domerge, a pesar de las páginas cubistas en colores inenarrables que bien darían remordimientos para Gris y para Léger, si ellos tenían la debilidad de creerse los padrinos de aquello. [...] Todo eso no está tan mal del todo, pero la revista de la pantalla es más rica y más audaz, y no será así porque rebasa a su director en páginas. [...] Son encantadoras, con todos los peligros de tal encanto. Pues dejar vivir al azar a esa flor la hace espléndida, pero muy seguido, también confuso¹²⁰.

Entre 1910 y 1922, Louis Delluc participó en las siguientes revistas, como colaborador en las primeras cuatro y en la última; como fundador y redactor en jefe en la tercera y el penúltimo par; entre 1920 y 1921 dirigió y escribió cuatro guiones de filmes.

1910/ *Comœdia Illustré*.

1917/ *Illutions*.

1917-18/ *Film*.

1918-1922/ *Paris-Match*.

1918-19/ *Paris-Midi y Bonsoir*.

1920/ *Le Journal du Ciné-club*. (films: *Fumée noir, Le silence, La fête espagnole*)

1921/ *Cinéa y Bonsoir* (films: *Fièvre*)

Los más cercanos a Louis Delluc en el aspecto editorial fueron aquellos que intervinieron en sus publicaciones periódicas, como Léon Moussinac -viejo amigo y compañero de escuela-, Lionel Handry y Henriette Janne; ya simultáneamente a él, ya como herederos de las empresas que abandonó el polifacético periodista.

También su vida estuvo llena de amistades prolíficas que mezclaron el aspecto personal con el lado profesional. Eve Francis actuó en *Ames de fous*¹²¹ de Germaine Dulac y ésta realizó el guión de Delluc *Le chemin d'Ernoa* que terminó titulado *La fête espagnole* en 1920, rodada en el País Vasco.

1.2.3.1.- *Le Journal du Ciné-club* y sus exhibiciones (1920-1921)

Como se habrá leído, hasta ahora quizás hemos escrito más sobre revistas, artículos y películas pero poco acerca de funciones "cineclubistas" de cine, es decir sobre la presentación y exhibición de cintas propiamente hablando.

Regresemos al año 1920, cuando en enero se dio a conocer la más reciente publicación que concebía Louis Delluc, en asociación con

Charles de Vesme, y en la que igual que en otras de sus cercanas predecesoras la palabra film o *cinéma* fue ligada al título mismo de ésta¹²²; sólo que ahora un "nuevo" vocablo¹²³ anunciaba aparentemente ser portavoz de un círculo cinéfilo que se anunció; el primero de su especie se propuso ser.

Como Marcel Tariol advirtió en un estudio biográfico sobre su compatriota,

No hay que confundirse; el *Journal du Ciné-club* no es el órgano interior de una asociación importante con actividades regulares. Sin duda los estatutos del Ciné-club son publicados en el número uno del periódico, sin duda el manifiesto de C. de Vesme propone múltiples proyectos para el Club; sin embargo hay que constatar que todos estos proyectos no parecen muy maduros. El único que se llevará a cabo es el de "conferencias acompañadas de proyecciones ambulantes"; pero habrá que esperar seis meses para la primera de estas sesiones el 12 de junio de 1920, en el cine de la Pépinière: una conferencia de Antoine sobre "el cine de ayer, de hoy y mañana", demostraciones de Emile Cohl sobre "los dibujos animados y las películas con trucos y una presentación "de las asociaciones" por Georges Denola¹²⁴.

Se trata de un matiz que permite distinguir por un lado a la revista y por otro al círculo de exhibiciones cinematográficas, siguiendo a Tariol,

en realidad, al hojear los primeros números del *Journal [du Ciné-club]*, uno aprecia que los promotores se interesan ante todo por el *Journal [du Ciné-club]*, y que el Ciné-club constituye, para ellos, el medio para crear y ampliar un público para esta publicación. Idea, sin duda, bastante alejada de las que guían los cine clubs de nuestra época, sin embargo, es una idea nueva en 1920: entre el gran público popular, para quien el cine no es más que una diversión, y los pequeños grupos de estetas reunidos en pequeños círculos, los promotores del *Journal [du Ciné-club]* estiman que es posible cristalizar un gran público de cinéfilos, crear lo que nosotros

podríamos llamar un "esnobismo de masas". C. de Vesme precisaba, con mucha claridad, el objetivo a lograr: *Agrupar, alrededor de la élite y profesionales -que funcionarían como cuadros- toda una armada constituida por el gran público apasionado por el cine, en una época en donde las masas juegan un papel tan importante y ejercen, sobre todas las cosas una enorme influencia. Y más adelante: El Journal [du Ciné-club] debe presentar una élite de escritores que se dirija a una élite de lectores*¹²⁵.

La empresa editorial buscó la adhesión de lectores mediante la creación de un círculo aficionado al cine.

El ciné-club fue creado en alguna medida, por necesidad, a fin de establecer el éxito de este nuevo tipo de revista cinematográfica, no solo dirigida exclusivamente hacia los profesionales, sino también hacia los espectadores¹²⁶.

Este diseño participó de una visión comercial en su conjunto,

Así, el correo de lectores anuncia ruidosamente que propone "las notas biográficas y anécdotas sobre los autores y los artistas favoritos, la formación de nuevas sociedades, los detalles pintorescos sobre la manera en que algunos filmes han sido concebidos y rodados", participando de la misma estrategia comercial¹²⁷.

Es así que se buscó profundizar en el campo de la cinematografía,

Críticas, crónicas, información, ecos, tal es la materia de este periódico, con una innovación importante: el programa de todas las salas de París y los alrededores. La publicación de estos programas nos parece hoy una empresa fácil, pero no lo era en 1920: obtener en el tiempo deseado, los programas de la semana, representaba para el *Journal [du Ciné-club]*, una meta muy arriesgada¹²⁸.

Acercar al público y los cineastas a través de la publicación.

Su meta era establecer una liga entre el público y los "cinematografistas", apoyar a los jóvenes realizadores y ayudar, por medio de conferencias y la proyección de fragmentos de filmes, a hacer conocer la naturaleza artística del cine¹²⁹.

Como se sabe, ese signo caracterizó a la publicación desde su aparición, dando parte de la programación urbana de los barrios parisinos, pero extendiendo también una convocatoria para acercar al público y los creadores de cine entre sí.

En primer lugar, la publicación de los programas de las salas parisinas debe "llevar al público a frecuentar el cine más veces por semana", esa estaba anunciada ya en el proyecto dirigido por Delluc, y creando una posibilidad real de elección para el público (la experiencia no había sido intentada previamente) permite ir al cine según sus gustos. Por otro lado, la organización de "conferencias acompañadas de proyecciones móviles, tratando lo histórico del cinematógrafo, de sus perfeccionamientos, de su lado artístico, de sus fines sociales y educativos" hace jugar a los lectores un nuevo rol, más allá de su sola participación¹³⁰.

En el primer número de *Le Journal du Ciné-club* aparecieron los estatutos del Ciné-club de France:

"aprobados por la Asamblea del 3 de enero de 1920" este Club fue fundado, indica el artículo primero, "con el fin de agrupar a los profesionales y los Amateurs de la Cinematografía, en la metrópoli y las Colonias, de manera que les permita reunirse para ocuparse de diferentes cuestiones artísticas, morales, cívicas, técnicas, etcétera, relacionadas a la Cinematografía. Al mismo tiempo, la Asociación se propone favorecer el desarrollo y la prosperidad de la industria cinematográfica francesa"¹³¹.

Agrupando y coordinando esfuerzos se buscó dar aliento a la industria del cine francés, no obstante

La perspectiva corporativa lo lleva a un momento donde no sería verdaderamente una cuestión de la defensa y promoción del arte cinematográfico fuera de la profesión misma; la cinefilia no ha nacido aún. Y podemos decir también que la presencia de los amateurs es un medio para reforzar la potencia de eso que no es sino un grupo de presión en favor de cierta idea del cine. Idea defendida por los críticos, no por el público¹³².

A los pocos meses, la empresa cobró un rumbo distinto.

Los números siguientes del periódico hicieron alusión a otras reposiciones de manifestaciones proyectadas (anotaciones explicando el retardo) pero solamente el 12 de junio de 1920 tuvo lugar efectivamente la primera "reunión cinegráfica" en el cine de *La Pepinière*, ilustrada por las proyecciones y las charlas de André Antoine y de Émile Cohl. Otra tuvo lugar el 3 de julio, y el periódico hizo también registro de "personalidades de la Cinematografía" (como Léon Gaumont, Prince Rigadin, Jean Hervé) que aceptaron prestar su concurso en futuras reuniones similares¹³³.

Y sumándose a los ajustes imprevistos de antemano, la sesión de inauguración no contó con la presencia de Delluc quien se encontraba rodando *Fumée noire*. Fue Georges Denola, desde abril de 1920 redactor en jefe del *Journal du Ciné-Club*, quien dirigió algunas palabras sobre "el funcionamiento actual y futuro del ciné-club" y presentar a los conferencistas¹³⁴.

Émile Cohl y André Antoine tuvieron un caluroso recibimiento. Aquella sesión mezcló a una parte de los *metteurs en scène* (Henri Andréani, Henri Pouctal, Georges Monca y Henri Krauss), un grupo de periodistas (Henri Coutant, de *Ciné-Journal*, Verhyllé, de *l'Ecran*, Guillaume-Danvers de *Ciné-tribune*, André Reusse de *Hebdo-film*, y Léon Moussinac del *Mercure de France*), los comediantes como Brunelle, Jeanne Brindeau, Ginette Darcourt, Grégoire Hervé, Simone Héli, Géo Tréville, operadores y guionistas con un numeroso

público que disfrutó ampliamente la sesión¹³⁵. No obstante, a pesar de su "fugacidad",

[la] primera realización del ciné-club, cristaliza una reflexión histórica sobre el cine comprometida desde los orígenes, participa de entrada con una voluntad de legitimación de eso que se le llama todavía en voz baja un arte. La presencia de miembros de la profesión, así como esta nueva categoría de periodistas, los críticos de cine, marca su preocupación por realzar el cine francés al nivel que hizo suyo antes de la Primera guerra mundial¹³⁶.

Para Christophe Gautier, estudioso de los cine clubes y las salas especializadas en París entre 1920 y 1929,

ésta concretiza finalmente el deseo de Delluc y el conjunto de la redacción del *Journal du Ciné-club* de acercar al público de la pantalla, de atraer a nuevos espectadores y de "agrupar, alrededor de la elite y los profesionales sirviendo de cuadros, toda una armada constituida por el gran público apasionado por el cine, en una época donde las masas juegan un gran papel y ejercen sobre cualquier cosa una gran influencia"¹³⁷.

Como ya hemos dicho, semanas más tarde se llevó a cabo la segunda sesión organizada por *Le Journal du Ciné-club*; el 3 de julio en el Cinéma de la Pépinière, cuya presentación corrió a cargo de Georges Denola; Berthe Bovy tituló su intervención "Ameiz-vous les Américains?" y Marcel Nadaud por su parte se refirió a "Las aventuras de un autor de cine (¡film dramático!)". El 30 de octubre de 1920, en el mismo cine, Valentin Tarault conferenció "De la escena a la pantalla" y M. Ulysse presentó un nuevo aparato de toma de vistas a colores¹³⁸.

No obstante, Delluc abandonó el *Journal du Ciné-club* para emprender posteriormente *Cinéa*. Como Marcel Tariol observó sobre el paso entre una y otra,

muy rápido la firma de Louis Delluc se vuelve incidental. Desde el número 7 su nombre desaparece de la portada y deja el periódico silenciosamente. La mayoría de sus amigos se quedaron y hablan de sus actividades con benevolencia, pero para el número 16 no es más que un "distinguido hermano". [...] Delluc parece haberse desinteresado rápidamente del *Journal [du Ciné-club]*, tal vez porque el Ciné-club no mantuvo todas sus promesas. Y cuando, en enero de 1921 da una conferencia en el [Cinéma] Colisée no se dirigirá al Ciné-club sino a *Idéal et Réalité*¹³⁹.

Como Gauthier apuntó, "el Groupement Idéal et Réalité [tuvo] una sola sesión como prolongación inmediata de las funciones del ciné-club en 1920, bajo la responsabilidad directa de Delluc"¹⁴⁰.

En aquella sesión tuvo lugar un "comentario musical de Michel Maurice-Lévy, la conferencia "Cinéma, art populaire" de Louis Delluc, la puesta en escena y proyección inmediata de *Prométhé déchaîne* a cargo de Marcel L'Herbier y la "lectura de algunas confidencias de Charle Chaplin sobre los filmes más conocidos" en voz de Robert Pizani de la Comédie Française¹⁴¹. Los planes de Delluc parecían haberse realizado, pero como reconoció Pierre Lherminier al establecer la cronología en la obra de aquél,

Estos proyectos estuvieron lejos de concretarse, hubo que esperar varios años antes de que el movimiento de cine clubes tome su arranque verdadero del cual Louis Delluc contribuiría después de todo, junto a otras banderas, pero también Canudo, Léon Moussinac, Léon Poirier, René Blum y algunos otros. No queda nada menos que el impulso inicial que ha sido dado en enero de 1920, por el equipo de *Journal du Ciné-club*¹⁴².

1.2.4.-La C.A.S.A (1921-1922)

Tras la guerra y ya instalado de nueva cuenta en su buhardilla parisina,

la actividad de Canudo toca la totalidad de los dominios del arte. Los círculos culturales, los salones, todos los lugares para discutir de estética, lo acogen. Los "Lunes" que éste organiza alrededor de sus revistas con un fervor dionisiaco, son anunciadas como eventos¹⁴³.

Canudo, Delluc. Los dos en París, siempre en París. Entre las páginas de algunas revistas estos entusiastas espectadores se aplaudieron y debatieron entre sí. Viene al caso cuando Delluc escribió en febrero de 1921,

Canudo viene de dar una brillante conferencia sobre y por el cine. ¡Bravo! Tiene mucho mérito batallar por esa gran cosa nueva de los artistas, incluso del arte mudo o sus artesanos. Aquéllos constantemente atacados, bombardeados, traicionados por los saboteadores innumerables que están en tránsito de irse, en el estado perpetuo de tensión, incluso de cólera, pulcros a creer en sus convicciones. ¡Y eso no se acaba! Hay demasiadas tentativas de asesinato en ese dominio, para que no se defienda rudamente, duramente. Canudo, que no se deja llevar por tantas exasperaciones variadas pero que se rebeló por su flama de poeta clarividente, viene a la ayuda de esos artesanos de los cuales quizás será algún día. [...] Tales intervenciones contienen el ánimo de los pioneros, atizan la inercia o la hostilidad del Estado, del director de Bellas Artes, ¿No acaba de negar a Marcel L'Herbier para su film español, un apoyo que él prodiga a olas de *bussinessmen*? Cada grito arrojado por la defensa cinematográfica se añade a esa fuerza, ya irresistible. Gracias Canudo¹⁴⁴.

Nueve años más tarde de su regreso a París, el veterano italiano de la generación que sobrevivió a la guerra, participó en una

asociación de intelectuales que se reunió semanalmente para discutir de cine y una vez al mes organizó una cena de la casa, presidida por una personalidad atractiva. La cena era la ocasión adicional para hablar de cine y para autofinanciar la asociación¹⁴⁵.

Se trataba del *Club des Amis du Septième Art* (CASA), creado en abril de 1921, considerado innumerables veces por los historiadores como el "primer cine club del mundo" y franco antecedente del movimiento parisino de espectadores entusiastas en torno a círculos cinéfilos ligados a la industria, la banca y las artes. Jean-Paul Morel, editor de la más reciente antología de textos de Canudo (realizada en 1995) reconoció que

el 18 de abril de 1921, funda la C.A.S.A, Club des Amis du Septième Art, históricamente el segundo cine club de Francia, luego de aquel creado por Louis Delluc en junio de 1920, pero el primero por las personalidades movilizadas, por las actividades que lamentó y por la consistencia que aportó, sin disputas de capilla, a todos los creadores¹⁴⁶.

Así, rodeado de influyentes personalidades Ricciotto Canudo se dio a la tarea de dar a conocer lo que llevó por título en esa ocasión: "Le Cinéma (Le Séptième Art)" y se trató de las "Sesiones organizadas por el Club de Amigos del Séptimo Arte (C.A.S.A)". En su Comité figuraron:

MM. CANUDO presidente

Abel GANCE

Georges QUELLIEN vicepresidentes

J. DE BARONCELLI

René JEANNE

René BLUM

M. KAPLAN

BOISYVON

J.F LAGLENNE

BUREL

Roger LION

Pierre CHAPELLE

Léon MOUSSINAC

André COLOMER

Maurice RAVEL

J.L CROZE

Achille RICHARD

A. Dal MEDICO Henry ROUSSEL
F. de HOMEM-CHRISTO Louis SUE
Mlle. J. JANIN, secretaria general¹⁴⁷.

Observando los nombres se trató de una agrupación de cineastas noveles, periodistas, banqueros, músicos y escritores¹⁴⁸ que entre sus metas se pronunciaron por:

Afirmar por todos los medios el carácter artístico del cine.
Eleva el nivel intelectual de la producción cinematográfica francesa.
Hacer todo lo posible para atraer hacia el cine a los talentos creadores, los escritores y poetas así como a los pintores y los músicos de las nuevas generaciones¹⁴⁹.

Así que echaron mano de su repertorio y confeccionaron una primera sesión que incluyó el miércoles 16 de noviembre, a las 3 horas,

Breve arenga de M. CANUDO
Conferencia de M. J De BARONCELLI, pantallista, leída por M. MAXUDIAN
Charla de Mme. Emmy LYNN: "Teatro y cine: Impresiones de una artista"
Primera presentación pública del "Ciné-Bruisseur" DELACOMUNNE
Primera audición de música para acompañar una película marítima de HONEGGER
Proyección de fragmentos de los más bellos filmes artísticos franceses, suecos, americanos e italianos [sic]¹⁵⁰.

La intervención del 16 de noviembre de 1921 para inaugurar las funciones cinematográficas en el XIV *Salon d'Automne*, se tituló "El Séptimo Arte y su estética" [sobre una intención (b)] y fue publicada en: *L'Amour de l'Art*¹⁵¹. En ella, Ricciotto Canudo explicó:

Las funciones del Séptimo Arte, en el más nuevo de nuestros salones, no tiene otra meta que presentar un balance de esta fuerza novedosa

dada a los hombres para comunicar entre ellos un medio de la visión y la emoción a través de los espacios vencidos. Un balance simple para las charlas sobre la esencia artística de la obra en la Pantalla [sic], salpicado de ejemplos escogidos entre los mejores filmes realizados hasta ahora.

Un espectáculo como tal, puede hacer comprender al mundo intelectual que sus innumerables grabados hechos a la medida del hombre, animados por el aliento de la vida, ese triunfante "blanco y negro vivo" que prolonga la existencia más allá de los límites del espacio y el tiempo, de distancias y de la muerte, luego de haber captado el "movimiento", es una nueva potencia creada para manifestar la vida de los hombres y darles consuelo por la vida¹⁵².

El miércoles 7 de diciembre, a las 3 horas tuvo lugar

Breve arenga de M. Léon MOUSSINAC

Conferencia de M. André LEGRAND, pantallista, leída por Georges MELCHOR

Charla de Mme. Yvette ANDREYOR: "Teatro y cine: Impresiones de una artista"

Presentación de filmes "al ralenti", de filmes en "colores naturales" y de películas científicas.

Proyección de fragmentos de los más bellos filmes artísticos franceses, suecos, americanos e italianos¹⁵³.

De nueva cuenta fueron fragmentos de películas para partir de allí y analizar aspectos específicos relativos a cada sesión. Se trató de una identificación a cuenta gotas de un lenguaje del cine evolucionado. Ya lo había advertido Canudo en su intervención inaugural,

[...] los ejemplos escogidos, los fragmentos de películas proyectadas en este Salón [sic] están también lejos de lo que el artista moderno tiene derecho a esperar del genio contemporáneo. Escogidos entre los mejores, donde los más representativos de una tendencia en particular, tuvieron sin duda algún día la gracia violada de la torpeza y primitiva.

Es que el pantallista [sic] pinta, esculpe, compone con la luz, y ¡nunca antes una paleta de pintor fue más rica en tanto que más insaciable! Él aprehende cuando menos las líneas, y esos juegos de líneas que llamamos: las formas, y ese juego de formas que llamamos: movimiento. [...] El Salón de Otoño habrá tenido esta certera gloria de haber proclamado al universo de los artistas que el Cine [sic] es un arte, sintetizando a la vez ciencia y arte, y todas las artes. Los espíritus creadores, los cerebros en los que la misión de la vida está en recoger los aspectos y los ritmos, los artistas en fin, sabrán que, lejos de desviarse en el filme con desdén o de contentarse como con un divertimento sin consecuencias, ellos deben aportar su espíritu y su voluntad¹⁵⁴.

En aquel artículo, también había saludado a la revista en la que publicaron su intervención inaugural de las sesiones "cinemáticas" y

para inscribir más sólidamente estos intercambios, para abrirle paso a las tentativas, faltaba una revista: el 15 de diciembre de 1922, Canudo creador durante la preguerra de una revista abierta a todas las disciplinas artísticas, *Montjoie!*, lanza la *Gazette des Sept Arts*¹⁵⁵.

Allí dio a conocer también el *Manifeste des Sept Arts*, pero desde la orientación que requirió su círculo cinéfilo faltaba un programa claro, en vías de convencer a los otros. Éste fue publicado por Louis Delluc en el segundo número de *Cinéa*, del 13 de mayo de 1921, llevó el título de "L'Art pour le Septième Art"¹⁵⁶.

El *Manifeste des Sept Arts* de Ricciotto Canudo relacionó al cine con las bellas artes y sirvió de justificación para aquellos esfuerzos que buscaran elevar la calidad de las realizaciones y el grado de comprensión de los autores y el público. Con claras referencias al artículo "Hacia una sexta arte" de 1911, Canudo resumió:

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de

la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para *captar y fijar los ritmos de la luz*. Es el Cine. El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica. Ese es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección¹⁵⁷.

Como observaron Giovanni Dotoli y Jean-Paul Morel al elaborar la presentación general a la reedición de la antología con textos sobre cine escritos por Canudo,

"Canudo esteta" es sin duda la vertiente mejor conocida de su obra y aquella que ha suscitado la mayor parte de comentarios. Es en efecto, especialmente el *Manifeste des Sept Arts* (publicado la primera vez en Bélgica, en la revista *7 arts*, en noviembre de 1922) el más divulgado¹⁵⁸.

Partiendo de su *Psicología musical de las generaciones* (1908), en este manifiesto resumió sus teorías justificando una evolución cualitativa del lenguaje cinematográfico.

La arquitectura y la música —dice siguiendo a Shopenhauer— son los dos artes originarias porque cubren las necesidades del "hombre primitivo, que busca retener para sí todas las potencias plásticas y rítmicas de su existencia sentimental". De la arquitectura son complementarias la escultura y la pintura; de la música brotan la danza y la poesía (en Canudo los nombres de las artes están siempre escritos con mayúsculas) ¹⁵⁹.

La crítica a las "películas de arte" que echaban mano del término sin importar la calidad de los filmes y privilegiando el lado

del negocio sobre el artístico formó parte de algunas de sus consideraciones previas.

Si bien los muchos y nefastos tenderos del cine han creído poder apropiarse del término "Séptimo Arte" que da prestigio a su industria y a su comercio, no han aceptado, empero, la responsabilidad impuesta por la palabra "arte". Su industria sigue siendo la misma, más o menos bien organizada desde el punto de vista técnico, su comercio se mantiene floreciente o en decadencia, según los altibajos de la emotividad universal. Su "arte", salvo algún raro ejemplo en el que el cineasta es capaz de exigir e imponer su propia voluntad, sigue siendo prácticamente el mismo que inspiraba a Xavier de Montepín¹⁶⁰.

Pero este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará a la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pedimos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. *Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes* [sic]¹⁶¹.

Tiempo y espacio, Wagner y Shopenhauer; alrededor se edificaron explicaciones dentro de la tendencia de la época.

Con la música, la otra idea central de Canudo, es el resurgimiento de la raza latina como rectora del mundo; visión por la que combate con manifiestos y libros, y le lleva a luchar como soldado. Pero, por curiosa paradoja - más aparente que real- Canudo va a dar, por este camino del gran humanista renacentista y enciclopédico, en la idea germana de la época: el arte integral, resumen de todas las artes. Ricardo Wagner (1813-1883) es la gran figura que domina la época. Desde el estreno de *Parsifal*, pero sobre todo después de su muerte, tres generaciones de músicos estarán bajo su decidida influencia, y su ascendiente llega a todas las artes. En esta época wagneriana la música es el arte dominante, centro planetario de las demás. El drama lírico de Wagner pretende ser el arte integral, cúspide y

resumen de todas las artes, en función de la música, el arte supremo y puro. Todo un sistema, coronado por la filosofía de Shopenhauer, que considera la música como el arte metafísico por excelencia, porque sólo está vinculada al tiempo y no al espacio, a nada material; sugestión venida de lejanas concepciones¹⁶².

Aquel manifiesto fue publicado por *La Gazette des Sept Arts* en su número 2, del 25 de enero de 1923. Allí Canudo concluyó que

Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: nuestro nuevo espíritu moderno¹⁶³.

1.2.5.- La C.A.S.A (1922-1923)

Y fue precisamente ese mismo año, mil novecientos veintidós, cuando en el *Salon d'Automne*, el *Club des Amis du Septième Art* reanudó sus sesiones inauguradas el año anterior; dentro del Catálogo del salón de Otoño 1922, se publicaron "extractos de los estatutos de los 'Amigos del Séptimo Arte'" quienes "bajo la presidencia de M. Canudo", nuevamente se propusieron

- a) Afirmar por todos los medios el carácter artístico del cine.
- b) Elevar el nivel intelectual de la producción cinematográfica francesa.
- c) Hacer todo lo posible para atraer hacia el cine a los talentos creadores, los escritores y poetas así como a los pintores y los músicos de las nuevas generaciones¹⁶⁴.

Como el lector atento recordará, son prácticamente las mismas metas que anunciaron en el Salón de Otoño de 1921, ordenándolas con incisos en esta ocasión, cambiando de lugar el título de "Le Séptième Art" y colocando como subtítulo "Le Cinéma".

El cine es tomado muy seriamente, cosa que no puede entenderse si no es elevado a la dignidad de un arte mayor. Es por ello que el primer punto del manifiesto *L'art pour le septième art*, declaración de intenciones de la CASA publicada en *Cinéa*, es la afirmación "por todos los medios" del carácter artístico del cine, "y es para atraer al cine a los innumerables intelectuales que apartándose, se niegan a la nivelación por debajo de la emoción artística que demandan a un espectáculo, y que niegan en consecuencia el carácter artístico del cine".

Es una cuestión de "elevar el nivel intelectual de la producción cinematográfica francesa" y esto en un objetivo estético se acompaña, en el caso de la CASA como en casi todas las otras asociaciones de una exigencia de jerarquización de salas "tal como existe en el teatro" ¹⁶⁵.

En todo caso, ofrecieron el miércoles 15 de noviembre, a las 3 horas, su primera función, la cual incluyó en aquella ocasión "fragmentos de filmes presentados por géneros y por estilos", incluyendo "*Cabalgatas -Paisajes (nieve, sol, noche)-* y movimientos de muchedumbre". Además de las "Interpretaciones plásticas: visionarias, realistas, deformadas, caricaturescas".

Por supuesto el cine se exhibe en una fórmula cercana a la exposición pictorial, repartido por géneros (paisajes, pintura de historia, "estudios de movimientos" y de fisionomía, naturaleza muerta y objetos decorativos), en virtud de una clasificación que le es exógena, pero a fin del despliegue de una estética que le sea propia. Esta última intención no escapó a sus contemporáneos como testimonia Jean Epstein en *le Cinématographe vu de l'Etna*. " la idea de una antología cinematográfica era extremadamente útil porque atraía la atención , en esos fragmentos de filmes, sobre el estilo cinematográfico: ella aislaba el estilo de la anécdota"¹⁶⁶.

La segunda función tuvo lugar el miércoles 29 de noviembre, "a las 3 horas" como solían ser, e incluyó como intervención y charla,

"El Decorado y la construcción en el Cine"

Reconstrucción histórica

Construcción decorativa

Construcción dramática

Amueblado

Decorado natural¹⁶⁷

A pesar de la distancia entre las funciones anuales, las exhibiciones del Salón de Otoño conservaron rasgos que las caracterizaron claramente.

Las tres manifestaciones del cine en el Salon d'automne [sic], en 1921, 1922 y 1923 toman acto de esta declaración y se presentan bajo una forma análoga. Desde el 15 de diciembre de 1922, luego de las alocuciones inaugurales de Frantz-Jourdain y de Léon Moussinac

se presentó una "selección de los filmes más bellos del año". La función del 29 de noviembre se articula alrededor del decorado en el cine - uno reconoce aquí la importancia acordada por el Salón de artes decorativas -; los fragmentos de filmes proyectados ponen sucesivamente en valor una reconstrucción histórica, una construcción decorativa con amueblado, una construcción dramática, decorados naturales, estudios de movimientos, motivos de decoración artificial de elementos marinos y vegetales, con la participación de Antoine y de Mallet-Stevens¹⁶⁸.

Fue así que se complementó un programa dedicado a los "elementos decorativos del cine". Teniendo lugar el miércoles 13 de diciembre de 1922 la tercera función, que contó con la charla e intervención titulada "Elementos decorativos en el Cine", y entre los fragmentos de películas se presentaron: Deportes, danzas, alta-escuela (filmes al ralenti), Vidas de plantas (filmes acelerados), Oceanografía, "La Ciencia al servicio del Cine", Los cine-relieves, el visiófono, el cine en colores naturales, "El Cine al servicio de la Ciencia", y "El plan Biológico: demostraciones por el Cine"¹⁶⁹.

En la sala fue distribuido el programa detallado de conferencias y películas proyectadas y como hemos visto, en esta programación abordaron temas nuevos, bajo viejos esquemas de exposición.

El 13 de diciembre, una tercera sesión se dedica a la relación entre ciencia y cine, con participaciones de Paul Painlevé y de Pierre Humble sobre el cine educativo. La proyección sigue siempre a la conferencia y el film, a semejanza de aquello que pasaba en las funciones de cine educativo, parece a primera vista una "ilustración" del análisis teórico. Por tanto, la selección de fragmentos indica una ignorancia total de la narrativa cinematográfica, ¿una liga arcaica a los detalles sin verdadera consideración para el film-objeto en su integridad?¹⁷⁰

Y las observaciones que devinieron en teorías utilizaron sin cesar a las publicaciones ligadas a los círculos cinéfilos. No obstante,

el apoyo incondicional de las revistas especializadas tuvo algún punto de fractura

Independientemente de las sesiones excepcionales, múltiples fórmulas fueron adoptadas para la difusión de la cultura cinematográfica naciente. Vimos hasta qué punto los periódicos especializados habían jugado un papel predominante en el desarrollo de los cine clubes, el Club français du cinéma fue la excepción en la materia. Resta que la mayoría de los cine clubes se satisficieron ampliamente de este apoyo de la prensa y que la CASA vio sus reuniones fielmente evocadas por *Cinéa* hasta que Delluc rompe con Canudo y éste último lanza la *Gazette des Septs Arts*¹⁷¹

El distanciamiento entre Delluc y Canudo se produjo cuando el Club de Amigos del Séptimo Arte devino una organización esnob que a juicio de Delluc no aportaba nada al cine, sólo al cotilleo. Apoyado en la CASA y *La Gaceta de las Siete Artes* Canudo tuvo los vehículos

por medio de los cuales propaga el cine entre poetas, pintores, arquitectos y músicos, lo mismo que antes había reunido alrededor de *Montjoie!*, a los representantes de todas las artes y personas que podían ayudarle¹⁷².

Sin perder el centro magnético que lo caracterizó, Canudo recibió y alentó a los artistas, pronunciándose siempre a favor de lo que él había llamado incansablemente "el séptimo arte".

Cada semana, y hasta la muerte de su iniciador, se reunían *chez Canudo*, en el número 12 de la rue Quatre du Septembre, en un restaurante, generalmente el *Cardinal*, donde, a partir de mayo de 1822 [sic, debe decir 1922 ya que sin duda se trata de una errata de la edición, la acción se ha situado numerosas veces en 1922 y nunca en 1822] en la *Maison des Amis du Séptième Art*, sede del ciné-club en el 16 rue du Fauburg-Montmarte..

Allí concurren, especialmente: Henri Frescourt, Abel Gance, René Le Somptier, Eve Francis, Emmy Lynn, Raquel Meller, Max Linder, Jean Cocteau, Jean Epstein, Robert Mallet-Stevens, Jean Tedesco¹⁷³.

No faltaron quienes encabezaran sucesivamente las sesiones de la CASA.

Uno a uno, Maurice Ravel (el 4 de febrero de 1922), Robert Mallet-Stevens igualmente miembro de la redacción de la *Gazette des Sept Arts*, el 21 de noviembre de 1923), Jean Cocteau (el 23 de enero de 1923) y otro número de personalidades extra-cinematográficas pero asociadas a la vanguardia artística de la época, presidieron las cenas de la CASA ¹⁷⁴.

1.2.6.-Cinéa y sus exhibiciones cinematográficas (1921-1923)

La más importante tribuna de influencia para Delluc fue la última revista que fundó y dirigió al abandonar al célebre *Journal du Ciné-club*, para emprender en 1921 *Cinéa*, ésta fue el corolario que lo hizo pasar incuestionablemente a la posteridad del periodismo cinematográfico francés.

Delluc dejó atrás al *Journal du Ciné-club* pero no se detuvo en sus afanes por el cine club y por las revistas de cine. De acuerdo con Lherminier, la relación para establecerse entre *Le Journal du Ciné-club* y *Cinéa* "es a la vez evidente y discreta".

Evidente por la presencia de Delluc, pero más todavía por aquellos redactores que tienen con [*Le Journal du Ciné-club*] una colaboración más continua que la suya, tales como Léon Moussinac, Lionel Landry y Henriette Janne ya citados, que lo siguen a *Cinéa*; son también rúbricas que pasan de una publicación a la otra bajo el mismo título, o bajo uno muy parecido, y con una fórmula permanente: en un caso como en el otro el correo de lectores está firmado "L'Œil de chat" [El ojo de gato], "L'Envers du cinéma" [El reverso del cine], acogiendo

ecos y proyectos, la presentación de nuevos programas es idéntico, como aquella de reseñas críticas ("Films de la semaine" en [*Le Journal du Ciné Club*, "Film d'Aujourd'hui" en *Cinéa*). Pero discreta porque nada indica oficialmente a sus lectores (salvo quizás por correo, a los suscriptores) que había una conexión entre las dos publicaciones¹⁷⁵.

Como han constatado una gama de autores, *Cinéa* mejoró y superó las metas que se propusieron al lanzar *Le Journal du Ciné-club*. Siguiendo a Ghali,

es *Cinéa*, revista dirigida por Delluc, cuyo primer número aparece el 6 de mayo de 1921, que constituye el mejor defensor del cine en tanto arte. Delluc, además de su propia contribución, publica artículos de críticos tales como Lionel Landry y Léon Moussinac, de escritores y poetas como Ricciotto Canudo, Yvan Goll y Jean Epstein, de cineastas como Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Léon Poirier y Alberto Cavalcanti y de actores como Philippe Hériat. Las teorías expresadas en *Cinéa* hicieron de la revista un pilar de la crítica de "vanguardia"¹⁷⁶.

El naciente Expresionismo alemán estuvo presente entre sus páginas regularmente. En el primer número Ivan Goll dedicó un artículo titulado hacia lo que él llamó películas "cubistas", no obstante, reconoció que

Todo el arte moderno alemán que llamamos desde hace más de diez años *expresionista*, estaba predestinado a encajar en el cine, pero su esencia incluso era la evolución de la acción, el abandono de la frase (mientras es posible): es así que las piezas de teatro de los poetas expresionistas reducen al mínimo las palabras de los personajes, no los hacen decir —en palabras entrecortadas— sino lo necesario, no obstante, concentran todo el interés del drama en la acción de las figuras. Entonces: de allá al film, no hay sino un solo paso, inevitable¹⁷⁷.

Desde aquél primer número se anunció alguna producción que tuviera que ver con Louis Delluc y Eve Francis. En esa ocasión apareció el cartel del "drama cinegráfico" *La Boue* producido por Alhambra Film, donde participaron ambos, él como realizador y ella como intérprete principal¹⁷⁸.

Los rodajes de David. W. Griffith y Germaine Dulac llamaron la atención de la revista y lo incluyeron entre las noticias que inauguraron la sección que tras el seudónimo de *El ojo-de-gato* sostuvo Delluc.¹⁷⁹ Fue en esa columna donde contestó a Canudo acerca del mejor nombre para el realizador de películas. Allí Delluc enumeró:

Los Americanos dicen: *directeur*. Los Alemanes: *regisseurs* y los Franceses: *metteur en scène*. Nada bello, todo esto. Encontremos, encuentre otra cosa. Y todos diremos gracias, a [la] CASA. [sic]¹⁸⁰

"Derrière l'écran" fue otra de las secciones que procuraron entre sus páginas, incluyendo las noticias del panorama mundial que mantuvieron entre otros, A. F. Rose, éste incluso tras la salida de Louis Delluc de la revista. También *L'Œil de Chat* firmó las "Réponses a quelques lettres" y no dejan de ser útiles para entender el grado de responsabilidad del director con su revista, invitando a otras firmas con opiniones diversas, pero encargado directamente de las cuestiones públicas del semanario.

Tempranamente, Delluc colaboró también con artículos periodísticos que mezclaron la novedad de ciertas películas con las nociones del arte clásico y las intuiciones del arte de vanguardia que se acercaba. Paralelamente, los críticos debatieron no sólo de la estética sino de la nomenclatura. Como Marcel Tariol reconoció,

es, en efecto, en el *Cinéa* número 4 del 27 de mayo de 1921, que Louis Delluc propone el nuevo vocablo, en oposición al horrible

*pantallista*¹⁸¹ inventado por Canudo. Desde el segundo número de la revista, el 13 de mayo de 1921, *El-ojo-de-gato* alias de Delluc, había protestado en el correo de lectores: "No Canudo, todo lo que usted quiera pero no pantallista. Es horrible, busquemos otra cosa"¹⁸².

En otra parte de la revista, Delluc añadió:

Metteur en scène, si oso expresarme así, es una fea expresión. Pero Canudo se equivoca ofreciéndonos *écraniste*. No oso insistir para proponerle *cinéaste*, que me gusta¹⁸³.

Cinéa presentó al cine sueco y desde entonces fue un tema recurrente al hacer un balance de la situación del cine europeo. En ese primer momento, Louis Delluc se percató de que,

el estilo de pantalla de los Americanos [sic], queda por el momento la fórmula casi perfecta en su pureza de drama cinegráfico. Los filmes suecos no tienen esta chispa que nos gustó con Hart, Hayawaka, Chaplin, Norma Taldmage, Ince, Griffith, Mack Senet y sus pares. El estilo de pantalla de los Nórdicos [sic] participa sobre todo de la novela y no espera una desviación en sus virtudes propias. Pero contiene tanto cuidado, tanto gusto, tanta inteligencia, se sirve de tales talentos, tales espíritus, que su fuerza la impone¹⁸⁴.

También explico allí, que

la belleza imperiosa de estas películas no se debe a la fotografía, a los proyectores, a lo disimulado, a los fundidos y otros trucos del operador. Esos son accesorios de precio y de lujo, pero nada más. El gusto, el tacto, la mesura, la intensidad en profundidad, y sobre todo la humanidad, esta humanidad con la que los Americanos [sic] nos hicieron otras veces llorar, y que con los Suecos [sic], filtrada por una cultura y una delicadeza inaudita, nos toca lo más secreto del corazón. Sin humanidad, ustedes no serán más que fotografías y perros. Hay otra cosa, que reclamamos¹⁸⁵.

Por si fuera poco, ese número incluyó a Ricciotto Canudo firmando el texto "El Arte por el Séptimo Arte". Vehemente, el director del *Club des Amis du Septième Art* reconoció que

será inútil recordar aquí las razones por las cuáles hicimos bautizar de un nombre ordinario este arte en donde hemos puesto toda nuestra fe estética. El Séptimo Arte. Así se conoce en el lenguaje común, desde mi conferencia en el Barrio Latino. Pero está bien que ya nos hayamos acordado, que el "Séptimo Arte" representa, para quienes le llaman así, la poderosa síntesis moderna de todas las artes: *artes plásticas en movimiento rítmico, artes rítmicas en cuadros y esculturas de luces*. Es ésta nuestra definición del Cine; y claro que es el Cine-Arte como lo comprendemos, y hacia el cual nosotros nos esforzamos¹⁸⁶.

No obstante, repitió con otras palabras aquello de

Séptimo Arte, porque la Arquitectura y la Música, las dos Artes Supremas, con sus "complementarias": la Pintura, la Escultura, la Poesía y la Danza, formaron hasta hoy el coro hexa-rítmico del sueño estético de los siglos [sic]¹⁸⁷.

Además de reformular su teoría, hizo públicos los objetivos de su Club de Amigos del Séptimo Arte.

- A) Afirmar por todos los medios el carácter artístico del cine. El cine es ineludiblemente un Arte, el Séptimo.
- B) Reanimar el nivel intelectual de la producción cinematográfica francesa; y esto, con una meta lo mismo estética que comercial. Pero no hay que olvidar que la literatura francesa no se impuso al mundo entero sino por su calidad.
- C) Hacer todo lo posible para atraer hacia el cine a los talentos creadores, los escritores y poetas, así como a los pintores y los músicos de nuevas generaciones¹⁸⁸.

Para ellos la relación entre cine comercial y los nuevos creadores no estuvo reñida. Distinguieron también que si el cine club aspiraba a consolidar a su público, debía coexistir con las otras empresas de exhibición privada. Otras metas fueron:

D) Considerar como urgente el establecimiento de una "jerarquía de salas" tal como existe en el teatro: Salas populares y Salas de elite, a fin de poner un freno a la invasión total y avasallante de la producción folletinesca. Y esto, para atraer al cine a los innumerables intelectuales que se devuelven, se niegan al "nivel por debajo" de la emoción artística que le demandan a un espectáculo, y que niegan en consecuencia, el carácter de arte del Cine.

E) Organizar una propaganda de las más activas por un mejor conocimiento, de parte del público, de necesidades lo mismo que fallas de organización y de directivas de la producción cinematográfica francesa. Esto, con el fin de dotar a los realizadores de los medios que este arte nuevo reclama hoy más que nunca.

F) Actuar por todos los medios de propaganda cerca del Estado, con el fin de que sean atribuidas equitativamente leyes razonables para Arte de la Pantalla, al menos en la misma medida, que hacen falta para el Arte de la escena.¹⁸⁹

Tampoco el Estado estaba fuera del concurso. Sin todos esos sectores, la industria francesa no podría desarrollarse. Eso lo entrevistieron quienes se esforzaron por consolidar las expresiones intermitentes de un círculo cinéfilo. También se propusieron atraer la atención del público sobre el origen y la evolución del Cine en Francia, la organización oficial de un Primer Festival Cinemático Francés y contribuir a la organización del Primer Congreso de "Film Latino"¹⁹⁰.

Además del interés histórico, se asomó la necesidad de conceptualizar su coyuntura. Se repitieron nombres y consignas. Se añadieron denominaciones de aquellas actividades en busca del mejoramiento del cine.

Se sabe de nuestra acción, que se desarrolla, día a día, con nuestras "Lecturas Cinemáticas" ilustradas por Abel Gance, René Le Somptier, Germaine A. Dulac, Louis Nalpas. Conoceremos aquí las realizaciones que perseguimos, y que esperamos. Una sola divisa para todos: ¡*El Arte por el Séptimo Arte!*¹⁹¹

Enseguida se presentó Chaplin en París. Su visita conmovió a sus admiradores. *Cinéa* le dedicó su portada del 20 de mayo de 1921 y en ese número hicieron alusión a las actividades de la C.A.S.A.

El lunes pasado, las personalidades más vistas de la literatura, del arte, y lo mundano se hicieron presentes en el "Grenier du Montjoie" para escuchar a Mm. Germaine Albert-Dulac, la eminente pantallista [sic], dar la tercera Lectura Cinemática. El maestro J.H. Rosny primogénito honró con su presencia esta reunión extremadamente brillante¹⁹².

A pesar del ambiente elitista, entre los participantes se propusieron impulsar al cine francés a través de todos los estratos sociales. M. René Le Somptier, del Comité de la C.A.S.A, contó entre sus metas,

ir a los barrios populares de París, en provincia, en el extranjero, donde ya tenemos delegados, hablar de bellos filmes, explicar al gentío accesible, todas las posibilidades artísticas del cine. En nuestras reuniones, daremos prueba de un eclecticismo absoluto. La C.A.S.A no es una pequeña capilla. Quiere ser el animador y el defensor de todas las nuevas concepciones y de todo esfuerzo que intente precisamente afirmar y aumentar el prestigio del Arte Cinematográfico francés, que, también, es un gran mutilado de guerra.... [...] Nos interesamos particularmente, y de la manera más activa, al estado desastroso creado por las leyes en curso, de la sana explotación del cine francés¹⁹³.

En ese artículo también se mencionó que Canudo presentó

al compositor Carol-Bérard, cuya obra: *La Danza bajo la lluvia* les pareció un destacado ensayo de música cinematográfica. Para Canudo, en aquella partición, "extremadamente coloreada", Bérard creó una verdadera "atmósfera musical alrededor de la visión de la pantalla"¹⁹⁴.

Con el tema de la música y el cine, fue incluido un texto firmado por Émile Vuillermoz en el que anunció las exhibiciones del llamado "Visiófono". Abordando el problema de la sincronización entre imágenes y música, reconoció que

desde los principios del cinematógrafo, se ha buscado vanamente la solución elegante al problema del sincronismo: el interés por una concordancia perfecta entre la visión animada y el comentario musical que la acompaña. [...] Hace falta que en la sala oscura, la fantasmagoría luminosa que retiene la atención del ojo sea completada y equilibrada por el desarrollo paralelo de ondas armoniosas que arrullen la oreja, arribasen al espectador de sus realidades cotidianas sin defensa a las sugerencias de la pantalla. A esta fascinación puramente psíquica, la música añade la elocuencia precisa de un comentario que subraya y explica la acción y desarrolla el carácter punzante, tierno o alegre¹⁹⁵.

Encontrando los defectos para una contemplación más profunda, Vuillermoz enumeró las dificultades que entrañaba la sala de cine para la percepción de películas con música en vivo y entrevió –al menos teóricamente hablando– las posibilidades que entrañó el Visiófono.

El cine aporta tres graves elementos de deformación rítmica: Primero un cielo gris, una nube que pasa sobre el sol, una hora desfavorable pueden obligar algunas veces al operador, a desacelerar la película virgen para darle tiempo a que se impregne de una luz demasiado débil. [...] Enseguida el operador no es amo absoluto de sus reflejos musculares: sus vueltas de manivela no son rigurosamente iguales entre ellas. [...] Su motor, alimentado por una corriente eléctrica que

tiene repentinamente cambios y bruscas variaciones de velocidad y acaba por destruir el ritmo inicial que intentaban reproducir. [...] El inventor del Visiófono ha eliminado esta parte del problema. Su instrumento es un corrector instantáneo de las irregularidades de la visión animada. para reconstituir un movimiento correcto, hace falta poder modificar, en todo momento, la velocidad de proyección de la película, aumentar o disminuir el número de imágenes por segundo para restituir su agilidad a un ritmo entrecortado o a un movimiento debilitado¹⁹⁶.

Se adelantó y previó que con tal aparato se permitiría "la llegada a la pantalla de una realidad más profunda, más humana, más verdadera" que daría vida "a la más artificial de las marionetas". No obstante, no todo era preocupaciones sobre el acondicionamiento y las necesidades de un adecuado sistema de exhibición en la sala.

La revista se consagró a destacar realizaciones que produjeron un cambio no sólo en la valoración de los críticos hacia el cine, sino entre los cineastas y sus encuentros internacionales, publicando para el caso el artículo sobre la visita de Germaine Dulac a David W. Griffith en Nueva York. Siguiendo a Dulac,

[...] Griffith habla de la música, de la música que guía la medida de las imágenes en pantalla. Él siempre sabe poniendo en escena el canto de los instrumentos que corresponderá a la acción que establece. Tampoco nos sorprendemos algunos momentos más tarde, cuando visitamos las grandes salas de proyección de trabajo, al encontrar el lugar de la orquesta y al ver un piano y los pupitres de los músicos. Música del espíritu, música del ojo; el cine debe ser un ritmo, sin disonancia. También Griffith quiere imponer a los cines del mundo entero, las composiciones armónicas que deben acompañar a sus películas¹⁹⁷.

También es claro el tratamiento que la revista comenzó a darle a ciertos temas, cubriendo sucesivamente los tópicos que presentaron con cierta frecuencia. En un primer momento destaca el

cine sueco que Delluc presentó vehemente y del cual incluyeron fotos en portada¹⁹⁸ y en interiores¹⁹⁹, anuncios, comentarios, y en una ocasión una página doble con el cartel de la película²⁰⁰.

Nuevas cinematografías comenzaron a dar signos de calidad. Y entre la reconocida industria estadounidense les llamó la atención quien tuvo un papel de reparto en *The Cheat* de DeMille, el actor Sessue Hayakawa, a quien dedicaron la portada la segunda semana de agosto²⁰¹.

No obstante, los actores y las actrices francesas ocuparon un lugar fijo entre la publicación. Mediante semblanzas, retratos, caricaturas y fotografías de escenas de películas, se tuvo conocimiento de la generación de intérpretes teatrales que pasaron al cine con sede en París: Gabrielle Dorziat, Eve Francis²⁰² y Suzanne Desprès²⁰³ estuvieron presentes en la revista.

Otras publicaciones prestigiadas como *L'Esprit Nouveau*, fueron anunciadas junto a las ediciones²⁰⁴ ligadas a los directivos de *Cinéa* que incluyeron libros firmados por Louis Delluc y el propio autor publicó sus andanzas cinematográficas vividas en carne propia, al rodar *Fièvre* en esos días²⁰⁵.

Retomando el hilo genealógico de la camada de artistas detrás de la dirección de películas en Francia, la revista procuró los datos filmográficos y para el contacto con André Antoine, Germaine Dulac, Jacques de Baroncelli, Raymond Bernard, Henri-Diamant Berger, Du Fresnay, Léon Poirier, Henry Rousell, E. E. Violet y...Louis Delluc²⁰⁶, entre otros.

Dedicando la portada a Londres con un enorme retrato de la señorita Betty Balfour, del corresponsal en esa ciudad, A.F. Rose, se publicaron noticias acerca de la censura británica durante el año de 1919, donde sostuvo,

Entre las diversas razones que motivaron el rechazo definitivo o provisional del Board of censors, yo subrayaría las siguientes:

Puesta en relieve la inferioridad de razas de colores; escenas tendenciosas que tuvieran como meta hacer nacer o acentuar los odios raciales; escenas relativas al uso de drogas; crueldad con animales películas donde el crimen, o la muerte sea el atractivo dominante²⁰⁷.

Al diferenciar el mal cine de la arbitrariedad censuradora, este autor hizo un llamado a elevar la calidad de las películas sin importar fronteras.

No decimos que la censura sea ilegal, absurda, nefasta y que ésta impide filmar a lo grande. No la hacemos responsable de malos filmes, en los cuales un público avisado, se redime. Me basta saber, que en desprecio de los malos comerciantes, el cine -maravilloso instrumento de propaganda y de civilización- es un arte, y nada más que eso²⁰⁸.

Sin embargo, fue la llegada de un londinense afincado en California la que hizo perder los estribos al público francés, incluyendo periodistas e integrantes del mundo del cine. No era para menos, Charles Chaplin visitó por algunos días la Ciudad Luz y en la prensa de la época se guardan huellas del acontecimiento.

En *Cinéa* se publicó un agudo texto de Louis Delluc donde se mofó de las pretensiones de la anfitriona francesa y se repasó el itinerario del "hombre más conocido del mundo" entre los barrios parisinos. Junto a las noticias fue incluida una ilustración de Becam que recogió a Chaplin en el momento de agradecer desde su palco la ovación en el teatro²⁰⁹.

La función presentó de *The Kid*, filme con el cual *Charlot* se consolidó en el imaginario internacional de la época. Su recepción en Trocadero fue un verdadero acontecimiento incluso para él, quien no dejó de prodigar su agradecimiento a sus fieles en Francia, a pesar del aislamiento en que se le mantuvo.

No obstante, todos notaban ya su tristeza intrínseca. A Chaplin se le reconoció ser un maestro de las emociones, y un melancólico autor detrás de su entrañable personaje. La fidelidad colectiva era patente. Jean Epstein habló por tantos.

Vuestro pueblo, bello rey, no es de críticos que lo admiran. Somos, príncipe lastimoso de un cuento de celuloide, tres cientos millones que amamos vuestro corazón en nado de exigencias de la pasión²¹⁰.

En ese mismo número se anunció *Fièvre*, producida por Alhambra Film, y en los siguientes números aparecieron otros anuncios por el estilo. Lo que sin duda hizo destacar a la publicación, fue la aparición de un texto firmado por Charles Chaplin. Allí, el célebre mimo de la pantalla agradeció la calurosa acogida que le dieron los franceses, y acerca de las diferencias entre las industrias cinematográficas reconoció que,

En los Estados Unidos, pensamos que el arte cinematográfico es un ensamble de manifestaciones científicas de los tiempos actuales. Creemos que debe expresarse ante todo por la acción del movimiento, destinada a remplazar por los ojos, eso que es la palabra para el oído en el teatro. Lo vemos más visual que intelectual²¹¹.

Argumentó el por qué en el cine estadounidense se evitaba la adaptación de películas basadas en obras literarias y fue severo en su juicio hacia el cine europeo.

Para resumirme, yo creo poder decir que en Europa el cine sufre demasiado arte en el sentido más intelectual de la palabra y no de suficiente arte en su sentido técnico²¹².

Agradeciendo a los franceses los dejó con la tarea de meditar sus palabras y deseó su pronto regreso a París. También deslizó la esencia del negocio del cine en "América". Cuando comparó las

películas de gran presupuesto frente a otras con menores recursos, llegó al tema de los hombres del dinero.

Es sobre todo, porque ellos hicieron de su arte una gran industria, cuidadosamente estudiada y desarrollada incluso al mismo título que cualquier otra industria cuyo progreso depende esencialmente del grupo de los mejores ingenieros, de los mejores contra-maestros, de los hábiles obreros y de los mejores utensilios que el dinero puede comprar²¹³.

Al mismo tiempo, en el artículo que precedió aquel de Chaplin en las páginas de *Cinéa*, un autor francés describió el estado de ánimo del cine en su país mediante un diálogo imaginario entre un pintor y un *Cinéiste* como él llamó al director de cine. En ese texto se traslucen para la cinematografía como lenguaje moderno, sus raíces en la pintura y la necesidad plástica de preguntarse sobre la forma de retratar al mundo.

El Pintor.- El Corán prohibía la reproducción de la apariencia humana. Una defensa más estricta hoy en día nos detiene en el umbral de estos nuevos valores: la máquina de escribir, el *pushingball*, el radiador, el elevador, la rasuradora mecánica...

El *Cinéiste*.- Enredándose en historias de sucesos diversos, el Cine mismo desea, restituir la belleza virgen de tres necesidades modernas: las fábricas, las estaciones y las grandes tiendas: Continuamos como los pintores, a disponer tres manzanas sobre un plato y dos nalgas en un sofá²¹⁴.

Discutiendo diversos puntos de paralelismo y diferencia, el pintor de aquél texto terminó diciendo rotundamente.

La pantalla tiene sus leyes misteriosas como el lienzo del pintor. Hace falta sufrirlas para servirles mejor a sus fantasías, si queremos hacer una obra durable. Y sobre todo evitar envenenarse de literatura. La pintura es de la pintura. El cine del cine²¹⁵.

Era un llamado de atención que se hizo a los creadores de cine para mejorar sus realizaciones desde todos los ámbitos. Siguiendo a los personajes de Laglenne en ese escrito, el Pintor caracterizó a los estereotipos de su momento.

Evidentemente, Georges Braque, Juan Gris y el gran Picasso, con los mismos elementos simples realizan valores plásticos totalmente diferentes. Los *Cinéistes* de mañana se separarán poco a poco de las reglas del guión modelo sobre aquéllos encendieron los juegos de luces. No creo que haya que buscar muy lejos. El mal gusto creó tipos útiles para la pantalla: el vaquero, la mujer-vampiro, el japonés que todavía nos parece odioso porque no se ha hallado el ritmo de su transposición eterna como los personajes de la Comedia italiana²¹⁶.

En *Cinéa* también se percataron de las novedades en el terreno del cine de animación al destacar *Les Rêves d'Onésime*²¹⁷, pero en ese número se consagró otro evento relevante para nuestro estudio, y que fue la aparición al finalizar octubre de 1921, de noticias relacionadas con exhibiciones cinematográficas auspiciadas por la revista.

Efectivamente, en la sección "Derrière l'écran" y en el apartado concerniente a noticias en Francia, se incluyó una breve nota que anunció el programa de la sesión a realizarse a mediados de noviembre de ese año. Como se indicó,

Los cineastas celebrarán este ensayo de espectáculos cinegráficos cuya primera sesión -fijada para el lunes 14 de noviembre, a las 2:30 horas en el Cinéma du Colisée- incluirá como originales atracciones, la famosa *Le cabinet du docteur Caligari*, que viene de hacer correr a todo Nueva York y que no ha sido vista en Francia²¹⁸.

En víspera de la función de la esperada película de Wiene, en el siguiente número dedicaron su portada a Eve Francis en *Fièvre*,

quien se ocupó del papel principal y se adelantaron al estreno del film de Delluc; también se publicó firmado por la actriz un panorama de las actividades teatrales de esos días²¹⁹. Hasta ese mes, la ya revista había dado a conocer las biografías de una larga lista de actrices, actores, guionistas y cineastas²²⁰.

Una semana antes de la presentación de *El gabinete del doctor Caligari*, Ivan Goll calificó la película como "expresionista", siguiendo sus propios pasos en el comentario hacia el cine alemán con que abrió la publicación algunos meses antes, pero matizando la caracterización de la cinta.

Nuevamente se anunció la inmediata exhibición de la cinta de Robert Wiene acompañada por dos cortometrajes francoespañoles. Ivan Goll describió la trama ligando el tema a Edgar Allan Poe y Stevenson, y a través de la prensa especializada resumió el paso de la película en los Estados Unidos.

Los periódicos americanos nombrando esta manera de hacer cubista, futurista, dadaísta, no comprendieron ninguna de estas derivas, sin ver que lo extraño de los paisajes, el irrealismo de los personajes, es en realidad: el *expresionismo*. Exagerar las cosas es cortar lo inútil, falsear la perspectiva, devolverla cargada hacia un ángulo y sin equilibrio; suma de todo: deformación de cosas, para darles un aspecto más artístico y más conforme al sujeto que representan²²¹.

Los siguientes números incluyeron fotografías de la película que llamó claramente la atención de los críticos y los realizadores franceses. La exhibición de seguro prestigio a la revista, la cual a partir de ese momento se sumó a la comercialización de la cinta, incluyendo los datos de la distribuidora al publicar cualquier tipo de fotografías relacionadas con *Caligari*.

En ese sentido, la prolongación de las prometidas exhibiciones cinematográficas hechas por *Le Journal du Ciné-club* un año antes, se dio con el apoyo de esta nueva empresa al estrenar en el Teatro

Colisée de París el 14 de noviembre de 1921, *Des Kabinett des Doktor Caligari* de Robert Wiene, tan solo un año después de ser realizada, precedida por *La mort du Toréador (La vie et la mort d'El gallito)* y *Mi Juanita* (pequeña farsa dramática interpretada por Alcover y Jeanne Desclos).

Una semana después se publicaron cuatro fotografías cuyo pie sirvió para que la revista diera su balance de la función.

Este curioso y atractivo drama de arte cinegráfico, que *Cinéa* tuvo la buena fortuna de poder presentar el lunes pasado a los amateurs de la bella fotografía, produjo una fuerte impresión²²².

Apenas fue el comienzo de una larga secuencia de menciones a la influyente película. En el anuncio de la inauguración de proyecciones, la revista se dirigió a sus seguidores,

Cinéa agradece a sus lectores y amigos anónimos el haber aprobado con su presencia esta manifestación que, por otra parte, algunos profesionales no despreciarían. Añadamos que el programa se acaba brillantemente con las danzas de la apetitosa Siria y por *Mi Juanita*, drama breve e intrépido de Mm. Jeanne Desclos que el autor interpreta armoniosamente con Alcover, seguro cómico de las tablas y la pantalla²²³.

El cine norteamericano también estuvo en la mira de la publicación que reunió a fines de noviembre un texto sobre Douglas Fairbanks firmado por Delluc, y la entrevista a Chaplin que realizó James Smith para *Shadowland* y de la cual Lionel Landry firmó una selección de párrafos. Ahí Chaplin manifestó que

los esfuerzos de la Tierra para comunicarse con Marte no son nada al lado del intento de un ser humano por comunicarse con uno de sus semejantes. ¿Cuáles son las palabras, cuál es la pantomima para aquéllos a quienes yo puedo hacer sentir una porción fiable, de mi

real ser interior? La gente vive junta durante años y sólo se conocen vagamente. Consideren la basura inútil del hombre ignorante, los esfuerzos vanos del hombre inteligente. Es la cosa lamentable y trágica de la vida, este mutismo de la humanidad²²⁴.

La revista no cesó de comunicar sus puntos de vista acerca del momento que se vivía en la cultura cinematográfica. Como se habrá visto, diversos autores plantearon ideas acerca de la naturaleza de la crisis y las posibilidades de mejora para el cine francés. Canudo, Vuillermoz, Landry, Epstein, Delluc y otros, sentaron una abierta filiación hacia el cine norteamericano, el cine sueco y el cine alemán. Independientemente de las corrientes y teorías que se sucedieron a otras, hubo directores cuya elocuencia conmovió lo más hondo de la crítica parisina. Lucien Wahl habló a nombre de ésta.

La crítica no es infalible. Si se esfuerza por la sinceridad donde se prueba naturalmente, podemos hallarle un valor. Puede equivocarse, de buena fe. Entonces no hay que odiarla. [...] Los sentimientos, las opiniones, son discutibles. Mientras su sinceridad es absoluta, es una perjuicio el vituperar a quien las expresa con cortesía y la susceptibilidad no es siempre lo propio de los mejores²²⁵.

También el "paisaje" llamó la atención de los críticos. Tras haber conocido el cine sueco que lo integró a sus películas, otras cintas aportaron elementos para valorar este tipo de realizaciones. En diciembre de ese año, Louis Delluc apuntó elementos que reconocían méritos al filmar paisajes y diversificaban el panorama de cintas que se podrían ver en las salas. Delluc reconoció un enorme valor a esos paisajistas cinégrafos.

Los ensayos cuyo solo poeta es un operador fotógrafo tienen muy seguido un extraño valor pictorial. El artesano que las compone es un creador en el género de los escultores anónimos que construirían los templos antiguos o las catedrales en la edad media. Ellos sólo

sueñan con obtener una forma de la materia. Es así como el obrero encuentra el camino del arte²²⁶.

No obstante, diferenció el arte de la pintura de la fotografía. Utilizando como ejemplo a las cartas postales con fotos o paisajes de diversas regiones, enfatizó:

El paisaje de la carta postal es quizás la misma que aquella del pintor. Pero la de éste tiene un sentido. No es el caso de la fotografía. Y el cine no es fotografía. El cine es la pintura animada²²⁷.

Como se habrá visto, tanto los esfuerzos de Canudo como los de Delluc y otros periodistas dieron argumentos que permitieron caracterizar las especificidades del cine como lenguaje, sirviéndose continuamente de ejemplos precisos. Lionel Landry por su parte habló de *Fièvre* y en ésta reconoció que

incluso un extranjero del oficio siente que este film no es la paciente yuxtaposición de bandas metódicamente rodadas, pero una obra viva, orgánica, conocida de un solo tiro y ejecutada por una tropa cuya alma colectiva estaba entusiasmada de un mismo ímpetu²²⁸.

La revista hizo confluír a la gente de teatro en su paso hacia el cine y el límite entre una disciplina y otra poco a poco quedó desdibujada. Fueron los intérpretes del teatro y los periodistas de espectáculos quienes accedieron al mundo del cine, a sus noticias y películas, a sus salas y revistas.

También algunos distribuidores, escritores y editores fueron promocionados por *Cinéa*, como Jean Epstein, Éditions de la Sirene y el editor Brunoff. Unos y otros fueron anunciados en distintas ocasiones, al margen de la difusión que se hizo de las novedades en el panorama europeo. En París, la Société Cosmograph compró los

derechos de *El gabinete del doctor Caligari*²²⁹ y *El Ojo de Gato* dio pistas sobre el contacto para filmes alemanes.

Es claro como el cine alemán cobró cierto auge con el impulso de esta película, más allá incluso de las fronteras francesas. En ese número de la segunda semana de diciembre, se dieron noticias de la difusión en Italia y Checoslovaquia del cine alemán, así como la fusión de algunas productoras de ese país²³⁰.

También se sugirieron títulos de películas estadounidenses para verlas en Francia²³¹. En la portada donde destacaba Jane Novak, la redacción escribió en sus característicos espacios editoriales:

Tengan piedad por los bellos filmes, incluso si son extranjeros. No aclamen demasiado los malos filmes, incluso si son franceses²³².

Con el mismo sentido del humor, en la sección "detrás de la pantalla" la redacción hizo patente una posición que defendió el cine que realizaban algunos de sus contemporáneos.

¡Ánimo! El público comienza a discernir los buenos filmes. En Lyon chifló *El Dorado* y obligó a *La Carreta fantasma* a abandonar la pantalla. El objeto del arte es hacer hablar a un alma con otra. Las formas de expresión no son sino medios para alcanzar ese fin²³³.

También lanzó un llamado a los exhibidores para mejorar su servicio.

El cine es una industria, eso está claro, pero industria no es sinónimo de comercio de baratijas. Un establecimiento que se niega u olvida anunciar sus programas muestra el desprecio que tiene hacia su público²³⁴.

En "Derrière l'écran" se citó el artículo de Vuillermoz sobre el Visiophone Chaudy y se constató la presentación exitosa en el Teatro Colisée con la película *Asmodée*²³⁵. A fin de año, Delluc a través de la revista persiguió que se pusieran en contacto los exhibidores franceses con los distribuidores de películas suecas, como *La Carreta fantasma* de la cual dio santo y seña²³⁶, entre otros temas en donde predijo la llegada de más cine alemán y el éxito de Caligari a pesar del "malestar de los detractores del Arte Moderno".

Nuevas revistas se sumaron a los anuncios y en esa ocasión *Filmjournalen* de Suiza apareció con los requisitos para sus suscriptores²³⁷. La retroalimentación entre los colaboradores se hizo patente, Lionel Landry abordó el libro de Jean Epstein *Una estética del cine* de donde citó:

El cine es *movimiento*. No debe considerarse jamás una imagen en sí misma, sino siempre en su devenir. La inmovilidad en el cine es tan antónima como el silencio a la música. [...] ¿Qué significa en materia de pantalla la vieja fórmula: *la naturaleza vista a través de un temperamento*? Aquí el temperamento se fabrica en serie: es aquél que toma las vistas²³⁸.

No obstante, Landry discrepó de Epstein al afirmar:

Me niego a admitir que el temperamento del cineasta, o incluso del operador debe borrarse del aparato. Estoy persuadido de que dos filmes de Griffith rodados con aparatos distintos tendrán una marca común antes que un film de Griffith y uno de M. René Navarre rodados con el mismo aparato. [...] En ciencia como en arte, la máquina es un servidor, y los medios de acción una vez asegurados, es el hombre quien cuenta ²³⁹.

Con todo, entre los colaboradores hubieron coincidencias y distanciamientos sucesivamente. La revista por su parte, citó en esa página a Rémy de Gourmont quien dijo

El snob es más útil a la civilización que el anti snob, que el crítico que, agua fría o agua tibia, lanza sobre el entusiasmo la ducha de su cólera o de su broma²⁴⁰.

En Nueva York, los críticos emitieron opiniones sobre *El gabinete del doctor Caligari* y *Cinéa* a su vez los condensó en un breve noticiario a fin del año. Para *The Herald* era "un delirium tremens sobre celuloide". Para *The World* "un desafío a la naturaleza". Para *The Times* "una fiesta para quienes aman la ficción fuerte y derecha". *The News* hizo ver que

la puesta en escena de este film cubista no es solamente interesante porque es fantástica, también es ésta extraordinariamente impresionante por todos los efectos de horrible belleza o de terror envidiable²⁴¹.

En Estados Unidos no todos tuvieron la misma opinión. Sumado al apartado que prácticamente constituyó una columna de novedades acerca de *El gabinete del doctor Caligari*, la revista se sirvió en esa ocasión de la portada dedicada a la película con los intérpretes y un artículo de Robert Florey publicado en *The Union of Los Angeles* en donde éste dio a conocer que

la Legión de combatientes veteranos americanos se había opuesto enérgicamente a la primera presentación del famoso film alemán. Un acuerdo debió hacer intervenir a la dirección del Teatro Miller y la honorable Legión, pero el film fue presentado la semana pasada sin incidentes²⁴².

Florey reconoció entre otras cosas, que

la rareza de los decorados, la concepción espacial en la ejecución de la puesta en escena, la silueta y el juego de los actores han sido

revelaciones inesperadas. La historia misma del Doctor Caligari es especial, y de una mentalidad enfermiza. Diríamos un relato de Edgar Allan Poe²⁴³.

Los distribuidores de la película se anunciaron en ese número y siguieron haciéndolo sucesivamente. *Cinéa* convocó unas semanas después a un concurso de carteles para cine y a la mitad de enero de 1922 publicaron al influyente periodista James Frederick Smith, corresponsal de *Classic* quien sostuvo,

nosotros le garantizamos que luego de ver *El Doctor Caligari* [sic] usted probará la misma sensación que si usted hubiera estado una hora o dos en un asilo de locos. Si usted ama las sacudidas, se la recomendamos. De cualquier modo hay que verla. Por primera vez, usted verá una película en la cual el decorado no es inerte²⁴⁴.

Nuevas películas de viejos conocidos llamaron la atención de la revista y entre ellas destacaron *La mort du soleil* de Germaine Dulac²⁴⁵ y *La femme de nulle part* de Louis Delluc. También volvieron a darse las notas relativas al Club de Amigos del Séptimo Arte. A fines de febrero se dio a conocer que

la última gran cena de la C.A.S.A estuvo presidida por Eve Francis y Maurice Bokanowski. Entre la numerosa asistencia *Cinéa* notó a Emmy Lynn, Gina Rely, Elena Sagrary, Gli Clary, M. Malleville, Marie-Thérèse Décosse, etc., etc., y Abel Gance, Honnegger, Roger Lion, V. Goldschmann, Yourievitch, Lionel Landry, J. de Rovera, Henri Clerc, Léon Moussinac, Maurice Dekobra, Paul Maleville, René Blum, Michel-Maurice Lévy, Gaston Jacquet, V. Guillaume Danvers, Sarfati, etc., y Ricciotto Canudo²⁴⁶.

Louis Delluc publicó a la siguiente semana, su artículo acerca de Caligari y encima de éste se incluyó una enorme foto de Werner Krause interpretando al Doctor Caligari. Siguiendo a Delluc,

para los cineastas, *El gabinete del doctor Caligari*, es una de las más remarcables manifestaciones del ritmo cinegráfico. ¡El ritmo! Pobre pequeña palabra que empleamos frecuentemente y que los artesanos de nuestro cine comprenden tan poco. El ritmo, más fuerte que la orquesta y que el destello del blanco y negro, pone a punto los gestos, las siluetas, la proporción de las escenas, la duración de las imágenes, el metraje mismo de la banda, creando el movimiento que hace falta. No daré ejemplos; serían casi únicamente suecos, americanos, alemanes²⁴⁷.

Elogiando la capacidad histriónica de Werner Krause, Delluc anunció en un recuadro de la página que sería el Ciné Opéra quien tuvo

la suerte y el gusto de ofrecer al público parisino este notable film donde todo, puesta en escena, decorados, guión, fantasía, está comprendido y realizado para sorprender, enseñar, golpear, seducir²⁴⁸.

Pocos días más tarde, la revista celebró su segunda sesión de exhibiciones cinematográficas. El 16 de marzo de 1922 en el Cinéma du Colisée se proyectó *La famine en Russie* (Nansen, URSS-1920) a beneficio de los niños rusos.

Tanto la sesión que incluyó *El gabinete del doctor Caligari* como ésta, pasaron a la historia como las "Matinéas de Cinéa"²⁴⁹. Acerca de la segunda sesión, en la revista se publicó una semana después, que

Cinéa presentó el jueves un film emocionante y prodigiosamente expresivo sobre *El hambre rusa*, filmado y presentado por el ilustre explorador Nansen. Veremos pronto en toda Francia este documento transformante.

En esta matinée, donde los generosos donadores rivalizaron de bondad desinteresada a beneficio de los hambrientos niños rusos, fueron admirados los concursos sinceros y encantadores de las

señoritas Mayra Freund, Eve Francis, Yvonne Aurel, Geneviève Fêlix, Gina Relly, de los señores Jean Hervé, Jean Wiéner, etc., a quienes felicitamos de todo corazón por su tacto, el modo de desenvolverse y su talento. *Cinéa* les agradece²⁵⁰.

Como se observa, la utilización de la función a beneficio de cierta causa indica otro uso que se le dio a las exhibiciones organizadas por la revista. En ese número, *Cinéa* dio cuenta de un desayuno en el que participaron notables personajes. Cineastas, editores y directores de revistas, periodistas, actrices y empresarios se sentaron a la mesa.

El último desayuno del "Canard aux Navetes" fue particularmente brillante. Alrededor de sus fundadores J.L. Croze y Guillaume Danvers, y bajo la presidencia de la señorita Eve Francis se encontraron agrupados en el gran salón del Voignon, numerosas personalidades del mundo cinematográfico entre quienes estuvieron MM. Michel Carré, presidente de la Societé d'Auteurs de Films; Jacques Meyer, secretario general de Pathé-Consortium Cinéma; Hervil, Le Somptier, Mm. Germaine Dulac, MM Robert Saidreau, André y Jean Legrand, Louis Nalpas, Jean Pascal, director de *Cinémagazine*; Millo, director de *Filma*; Jean Chataignier, crítico cinematográfico de *Journal*; René Jeanne, crítico cinematográfico de *Petit Journal*; Tourier, crítico cinematográfico de *L'Echo de Paris*; Boisvion, crítico cinematográfico de *L'Intransigeant*; Louis Delluc, director de *Cinéa* [...] En ocasión del desayuno tuvo lugar una discusión en la que MM. J.L. Croze, Michel Carré, Le Somptier, Toulout y Mm. Peytel sentaron sólidamente las bases del "Club du Cinema Français" cuyo interés es compartido por todos²⁵¹.

Pasó el tiempo y la revista sirvió de canal entre los interesados en ese movimiento por el cine francés. La combinación de actividades donde participaron diversos integrantes de los gremios de la industria y las artes es buena prueba de ello. *Cinéa* abrió y surtió los vasos comunicantes, desde su propia perspectiva, que no fue la única. Sus

lances tuvieron efectos positivos que llevaron a estrechar los lazos con diversas publicaciones internacionales.

Las cosas cambiaron con el apoyo decidido del semanario. *El gabinete del doctor Caligari* se exhibió en Marsella y *Cinéa* estuvo atenta²⁵². La publicación no perdió su tono de profesionalismo y dieron a conocer con diversos artículos la situación de la censura y la distribución en diversos países.

Lionel Landry aconsejó a los guionistas en tránsito de escribir una obra, tomando en cuenta ejemplos de la ópera y el cine, destacando en el caso de la literatura, que

el libro es la segunda fuente de enseñanza. Hace mucho tiempo que los poetas, los romanceros, expresaron, evocando con gestos o símbolos visuales: habrá mucho de qué hacer muchos guiones, fuertes, ricos y abundantes, en la más modesta biblioteca clásica. A condición de saber ver: pero he notado muy seguido cómo los adaptadores parecen olvidar los pasajes más fotogénicos que la obra trasladada²⁵³.

Louis Delluc también criticó a las películas y se sirvió de algunos ejemplos para destacar los avances y retrocesos del cine, como lenguaje y como técnica.

Muchos profesionales de la pantalla tratan a *El gabinete del doctor Caligari* como una loquera confusa. No es más que un ensayo, sin genio pero no sin bravura y llena de inteligencia, de equilibrio y de medida. Nuestros abuelos despreciaron a Degas, Renoir, Manet. Y ahora oponen su clasicismo a Van Dogen y a Picasso. ¡Y los abuelos están muertos! La búsqueda del cine parlante como las que actualmente realiza M. Gaumont son interesantes – es decir, en tanto que documentos destinados a conservar a la vez, máscara, gesto y palabras de los grandes hombres de Francia²⁵⁴.

No obstante su aceptación hacia la herramienta documental, Delluc mostró también su reprobación.

Usar este procedimiento para todo el cine es un peligro. Si esta empresa de Ópera filmada resucitara, ésta anularía quizás los diez años de esfuerzos de quienes consagraron su inteligencia y su comprensión al cine. Del cine a colores, podemos decir la misma cosa. Como documento sí; como cine, no²⁵⁵.

La tecnología del cine avanzó y no fue lo único que pasó de un lado a otro. En los siguientes meses Delluc siguió encabezando a la revista, contestando las cartas dirigidas a la redacción y publicando artículos pero en el corto plazo se separó de la publicación.

Sin embargo, el impulso editorial de Louis Delluc permaneció tras haberse retirado de la dirección efectiva, algunos meses después y la estática no caracterizó precisamente a la directiva de *Cinéa*.

Aquél asumió realmente la responsabilidad durante sesenta y nueve números, hasta noviembre de 1922 (él sería solo director a partir de octubre de 1921). Mantendrá una periodicidad semanal casi regularmente hasta la mitad de junio siguiente, asegurando bien o mal el financiamiento, con la ayuda notable de campañas de suscripciones "con regalos" que darían algunos resultados. Pero el verano de 1922 ve aparecer una serie de números "dobles", de periodicidad bimensual, que testifican las dificultades del editor-director. En noviembre, finalmente, él "pasa la mano", cediendo la propiedad de la revista a las Éditions François Tedesco, y la dirección efectiva a Jean Tedesco. El periódico oficializa entonces su ritmo de aparición, en adelante bimensual, la nueva dirección anuncia a sus suscriptores que el periódico "continuará apareciendo todos los segundos viernes pero se esforzará por compensar en grosor y en lujo su periodicidad menos frecuente que aquellas otras publicaciones más populares" Honrará perfectamente esta ambición, al menos durante algunos meses, y conservará un tono de redacción comparable al que tenía bajo Delluc. Otros cambios todavía, sin embargo, esperan a *Cinéa*²⁵⁶.

Así, las ligas entre publicaciones y cine clubes no terminaron con la muerte de los fundadores,

Después de la muerte de Canudo, y la casi desaparición de su revista, Jean Tedesco, a la cabeza de *Cinéa-ciné pour tous*, toma el relevo anunciando todas las funciones de la última temporada del cine-club en el Teatro Duncan²⁵⁷.

Un año después del cambio de editor, en el número 103 la revista informó de su inminente fusión con la revista *Ciné pour tous*, fundada por Pierre Henry en 1919.

"*Cinéa* y *Ciné pour tous*, añade este texto, constituirán la revista cinematográfica más artística y mejor informada. En esa ocasión inauguramos una fórmula enriquecida, más copiosa aún, sobre un mayor número de páginas, todas abundantemente ilustradas". Desde el 15 de noviembre siguiente apareció *Cinéa-Ciné pour tous*, bajo la dirección conjunta de Jean Tedesco y Pierre Henry: es de un formato más reducido que *Cinéa*, su presentación es más modesta, pero es verdad que cuenta con 32 páginas en lugar de 24, y que están en efecto bien ilustradas. ²⁵⁸.

Como Nouredine Ghali reconoció, *Cinéa-Ciné pour tous*

será una revista de "vanguardia" por excelencia con las también talentosas colaboraciones de Pierre Porte, Paul Romain, Pierre Henry, Jean Arroy, Acos Manaras, Henri Chomette, Henri Hugues, Jean Epstein, etc., etc.,. El prestigio de la revista se agrandará hasta 1931, fecha de su desaparición²⁵⁹.

1.3. Conclusiones del capítulo

Fue una generación que tuvo antecedentes, contemporáneos y secuelas. Como hemos insistido, entre ellos se dieron a la tarea de

elegir la apreciación general de la cine y estimular un reconocimiento para la cinematografía. De acuerdo con Ghali, en la CASA, la promoción del cine-arte rivaliza con aquella de la producción nacional, y encarna una primera forma de legitimación del espectáculo cinematográfico, de su ascenso al rango de *chose culturelle*²⁶⁰.

Las coincidencias y divergencias alimentaron la relación de estos autores, acercándolos en los siguientes años bajo sus filiaciones cinéfilas; también cada uno tomó su propio rumbo en la práctica colectiva y artística que experimentaron a su modo.

A través de sus escritos sobre cine, Canudo persiguió el reconocimiento de la categoría artística de la cinematografía, entregándose vehemente a la publicación de críticas. Con Dotoli y Morel,

uno se pregunta sobre todo cómo pudo decidirse además, a asumir regularmente una columna de crítica cinematográfica semanal, en *Nouvelles littéraires* primero, a partir del 21 de agosto de 1922 (*Le Cinéma*), luego paralelamente en *Paris-Midi* del 19 de enero de 1923 (*Chronique du Septième Art*)²⁶¹.

Quizás nadie imaginó el poco tiempo que les quedaba de vida. Su desaparición causó un trastorno en la vida cultural parisina.

Así, con su muerte brutal, el 10 de noviembre de 1923, luego de las heridas que había recibido combatiendo en Francia en los Dardanelles, todo el París artístico y literario llora su desaparición²⁶².

Llevaba para entonces apenas cuatro años de haber reentrado de lleno en el ambiente periodístico cinematográfico (a París regresó el 6 de julio de 1920) en distintas columnas y en diferentes revistas, y publicando una de sus novelas por entregas en *Le Figaro*; ofreció conferencias para estudiantes sobre "El séptimo arte: el cine", reunió

a sus amigos y celebridades en el Salón de Otoño en torno a sus proyecciones de fragmentos de películas, y publicó artículos exhaustivos sobre el tema.

Al morir Canudo, sus escritos sobre cine rápidamente fueron reunidos en una primera antología que rindió tributo al "Profeta del séptimo arte".

Después de su muerte, hasta la Segunda Guerra Mundial, el "Club de Amigos de Canudo" multiplica sus conferencias y conmemoraciones, todavía sobre el fuego de la exaltación que él dejaba tras de sí. Roland Dorgéles, en 1929 declaró: "La vida de Canudo no fue más que una búsqueda apasionada, un apostolado perpetuo. En sus poemas como en sus tragedias, en sus novelas o en sus exégesis, él devela sin límite de novedosas posibilidades. Él no habla: se arrebata. Él no se agita: arde".²⁶³.

No fueron pocas las ideas que entre éstos se formularon en el plano de la educación, la industria, la estética cinematográfica y en suma del fortalecimiento del cine francés.

Todos se expresan mientras tanto mediante la prensa, bajo una forma aparentada o manifiesta, y hacen en ocasiones pero no siempre, seguir sus declaraciones de intención de un verdadero breviario de militantismo cinéfilo²⁶⁴.

También sabemos que no todos han llegado a concretarse²⁶⁵; entre los proyectos inconclusos de Canudo resalta el guión que había planeado en colaboración con Marcel L'Herbier²⁶⁶. Lo que permaneció en todo caso para los historiadores del cine, fue la leyenda de la CASA, en el aspecto mítico de la agrupación y también la energía crítica de Louis Delluc y sus revistas de cine.

Era el fin de una época y no sin violencia pasaron por ello. No obstante lograron sembrarse en sus empresas culturales, al grado de hacer trascender su obra más allá de su propia vida.

Tanto que, la nueva revista dará a *Cinéa*, hasta 1932, una posteridad más que honorable, y el espíritu de Delluc se perpetuará. Pero no transcurrirán seis meses antes para que le tocara a Jean Tedesco, el lúgubre deber de rendir un homenaje fúnebre a su predecesor²⁶⁷.

Efectivamente, el 23 de marzo de 1924 murió Delluc enfermo y por exceso de trabajo. Tras la publicación de sus últimas revistas y artículos, algunos libros sobre cine, varios guiones sin realizarse y cuatro películas, su impacto caló hondo en la cultura del cine francés. Antes, su instinto crítico lo llevó a formular que

el cine es una maravilla. Apostamos a llamarle el séptimo arte. ¿De dónde viene esta jerarquía? No me gusta mucho la cifra – número que evoca la proverbial séptima rueda de la carroza. Si es un arte, no es ni el primero ni el séptimo, es y se acabó. Es un arte pobre de artistas, pero no soy de aquellos que sea indigno. ¿Pueden nombrarme muchos poetas de genio contemporáneos? ¿Y los grandes escultores? ¿Y los pintores sorprendentes? ¿Los músicos? También son poco numerosos ²⁶⁸.

Entre los aportes de Louis Delluc y Ricciotto Canudo a la cinematografía cabría resaltar algunas palabras de su interés e invención: *Fotoplástica*²⁶⁹, *Fotogenia*²⁷⁰ y *Cineasta*, forman parte del arsenal de conceptos que desarrollaron no en pocas ocasiones como teóricos y críticos del lenguaje filmico²⁷¹. Entre sus textos se hallan mezclados permanentemente la ironía y la crónica con el sentido del humor crítico; la esperanza con el realismo al ras del suelo; el diagnóstico del encierro y sus puertas de salida. Otros retomaron sus ideas y les dieron brillo propio. De la suma de sus impulsos germinales vino la primera gran ola cineclubista parisina.

Como observó Lherminier, tras la muerte de Canudo (en noviembre de 1923) y la de Delluc (en marzo de 1924), por iniciativa de René Blum los dos clubes se fusionaron en 1924, formando el

Ciné-club de France²⁷². Llegó un nuevo tiempo para este tipo de recintos. Con la aparición de las "salas de arte" y "ensayo" – muy emparentadas con los primeros círculos cinéfilos donde se encontraban estos "amigos del cine"–, el cineclubismo francés conoció en seguida el momento de su época dorada. Por su parte, el resto de Europa con todas sus variaciones cineclubistas, no se quedó atrás.

¹En ese recuento fue necesario acudir a las fuentes que han organizado y compilado la obra crítica de Ricciotto Canudo, Louis Delluc y de su colega Germaine Dulac para precisar y traducir aquello que ha pasado a las historias clásicas del cine mundial de manera muy general.

²El intercambio entre España y México tuvo a partir de 1915 un vínculo abierto y a la vez secreto, entre aquellos dedicados a las letras, que inauguró la serie de encuentros iberoamericanos fundados en las actividades en torno al cine. Lo certifican la actividad de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán bajo el compartido seudónimo de *Fósforo* en la revista *España* de José Ortega y Gasset.

³José Manuel López Victoria, *La Campaña Nacionalista*, Editorial Botas, México, 1965, p. 15.

⁴Carlos Monsiváis. "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX". *Historia general de México*. El Colegio de México, 2ª reimpresión; México, 1988, p. 1437.

⁵Aquí tomamos en cuenta lo publicado en torno a ese aspecto y algunos otros por Lola Álvarez Bravo, Fabienne Bradu, Miguel Capistrán, Luis Cardoza y Aragón, Teresa del Conde, Olivier Debrouse, María Lourdes Franco Bagnouls, Gustavo García, Emilio García Riera, Ian Gibson, Manuel González Casanova, Román Gubern, Luis Maristani, Carlos Monsiváis, Luis Panabière, Octavio Paz, Elena Poniatowska, Aurelio de los Reyes, Marie Seton, Guillermo Sheridan y Luis Mario Schneider, principalmente.

⁶"De 1920 a 1934 fue director de *El Universal Ilustrado* (desde 1928 sólo *Ilustrado*), que bajo su mando llegó a ser –en buena medida gracias al espacio que se dedicaba al cine–, uno de los semanarios más populares de la capital". En Angel Miquel, "Carlos Noriega Hope". *Los exaltados; antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Universidad de Guadalajara, CIEC; México, 1992, p. 165.

⁷El tiraje diario del *Excelsior* en 1933 era de 18 000 ejemplares. El de *El Universal* sumó 250 000 ese mismo año. Poco antes éste comenzó una ofensiva contra Fabricas de papel San Rafael y Anexas, buscando consolidarse como el diario número uno de la Ciudad de México. Cfr. Karin Bohmann. *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*. Alianza Editorial, México 1989, pp.73-74.

⁸Eran días de "urgentes traducciones" y sus emisarios y emisores tampoco se dejaron esperar. En torno a diversas figuras motoras y bajo la influencia de algunos "faros culturales", existieron también repetidores –por así decirlo–, traductores de las ideas que con apellidos extranjeros circularon entre las elites de escritores, científicos, burócratas y hombres del sistema quienes en nombre del "progreso", le dieron al cine carta y condición moderna, internacional y revolucionaria.

⁹Recordemos también que los manifiestos y las nacientes teorías utilizaron otro tipo de revistas para darse a conocer, dedicadas al teatro principalmente.

¹⁰Angel Miquel. *Por las pantallas de la ciudad de México; periodistas del cine mudo*. Universidad de Guadalajara, México 1995.

¹¹Mencionemos que en 1920 Noriega Hope publicó *El Mundo de las sombras* y que Ramón Gómez de la Serna lanzó en Valencia en 1923 *Cinelandia*.

¹² Deberíamos contar a otras publicaciones editadas en ciudades —no necesariamente escritas en español— y en ese aspecto reconoceré aquí que esta tesis no tiene un carácter que comprenda la totalidad de la influencia entre textos de cine dados a conocer en publicaciones iberoamericanas de la época.

¹³ Como se verá, la llegada de sus películas en 1927 y el viaje de Sergei Eisenstein a México tras haber recorrido Europa y los Estados Unidos, es otro elemento *sine qua non* para comprender la aparición del círculo cinéfilo capitalino.

¹⁴ "Como es sabido, el Pacto de Versalles firmado en 1919 estableció el boicot de los países aliados a los productos alemanes, sin embargo la neutralidad de México en la Gran Guerra permitió la apertura un año después, en 1920, de la casa F. Hollmann y Cia. para distribuir películas alemanas, lo que favoreció la llegada del expresionismo en diciembre de 1921 con la exhibición de *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene". En: Aurelio de los Reyes. "La idea de cine club en México en la etapa muda". *Memoria del Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad*. Filmoteca de la UNAM. En prensa.

¹⁵ Originalmente Sección de Actividades Cinematográficas, y posteriormente Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

¹⁶ La poca atención que ha mostrado el dueño de este edificio nos ha hecho imposible saber a ciencia cierta si se conservan entre su documentación elementos que coadyuvaran a enriquecer este estudio. Aunque tampoco descartamos contar con esos datos en el futuro.

¹⁷ En París no se tuvo noticia del inventor mexicano del vocablo Cine Club. No obstante, esta nueva palabra se incorporó al ascenso del cine comercial francés en plena Ciudad de México.

¹⁸ Ver la programación de la *Sala Pathé* en: Aurelio de los Reyes, et al. *80 años de cine en México*. Filmoteca de la UNAM, Difusión Cultural; México, 1977, pp. 34-36.

¹⁹ Francisco de Antuñano. *México, 75 años (1910-1985)* Marco de la Torre (editor). Chrysler, México, 1984, p. 96.

²⁰ *Album Gráfico 1810-1910, México en el Centenario de su Independencia*. Editado por el Gran Establecimiento Tipo-linográfico de Müller hermanos, México 1910, p. 104. Cortesía de José Rogelio Álvarez.

²¹ Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México; vivir de sueños*. Vol I (1896-1920). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, la reimpresión de la segunda edición, México 1996, p. 73.

²² Cfr. el capítulo "Club Verde" en *Cine y sociedad*, Vol I.

²³ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 73.

²⁴ Se confundió el investigador Luis Reyes de la Maza, tomándolo por José Alcalde en *Salón Rojo*, Cuadernos de cine # 16, UNAM, México 1968, p. 65. Más tarde Manuel González Casanova (director de esta colección) también incurrió en otra imprecisión al referirse al mismo personaje como José Alcalde (sic), pero acertó en su valoración sobre el impulso de aquél —cuyo nombre fue Jorge Alcalde— a la cultura cinematográfica mexicana, en su *Crónica del cine silente en México*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; México, 1989, p. 20.

²⁵ Directorio General de la Ciudad de México (*Directorio Rubland*) 1909-10. Ed. Müller y compañía, México, p. 10. Archivo General de la Nación.

²⁶ *op. cit.*, p. 134

²⁷ *Ibid.* p. 533.

²⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad*, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁰ *Ibid.*, p. 84.

³¹ Angel Miquel. *Por las pantallas de la Ciudad de México*, p. 30.

³² Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, p. 65.

³³ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad*, p. 76.

³⁴ *Ibid.*, p. 75.

³⁵ Supe por una referencia del Doctor de los Reyes, que existió un contrato de nueve años en el edificio París, y que Jorge Alcalde sufrió varios reveses legales —

por parte de un tío suyo- sobre la propiedad del establecimiento. Ver *El Imparcial* del domingo 24 de octubre de 1909, p. 6.

³⁶ Rafael Bermúdez Zatarain, "Lo que fue el Cine club en su tiempo", *Rotográfico* del 7 de septiembre de 1927. Por cortesía de Aurelio de los Reyes.

³⁷ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial; desde sus orígenes hasta nuestros días.* (trad de Florentino M. Torner) Siglo XXI editores, 6ª edición en español, México, 1982, p. 61. Por cortesía de Alexis Bag.

³⁸ Román Gubern. *Historia del cine* Vol 1. Editorial Lumen/ Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1973. p. 80.

³⁹ Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, p. 66.

⁴⁰ Georges Sadoul. *Historia del cine mundial...*, p. 63.

⁴¹ Román Gubern. *Historia del cine...*, p. 81.

⁴² Aurelio de los Reyes. *La idea de cine club en la época muda en México*, pp.1-2.

⁴³ Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, p. 68.

⁴⁴ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza, Alejandra Jablonska. *Vistas que no se ven; filmografía mexicana 1896-1910.* Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; México 1993, p. 104.

⁴⁵ *El Disloque*, México y Puebla, 2 de marzo de 1909, p. 4. En: Juan Felipe Leal, *Op. cit.*, p. 105.

⁴⁶ Román Gubern. *Historia del cine...*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid*, p. 62.

⁴⁸ *Ibid*.

⁵⁰ Georges Sadoul. *Historia del cine I. La época muda.* (trad. José Agustín Mahieu) Colección Estudios Cinematográficos # 6. Ediciones Losange. Buenos Aires, 1956, p. 87. Por cortesía de Ylenia Escogido Clausen.

⁵¹ Rafael Bermúdez Zatarain, "Lo que fue el Cine-Club en su tiempo", *Rotográfico* del 7 de septiembre de 1927, sin número de página.

⁵² Angel Miquel, *Por las pantallas de la Ciudad de México*, p. 30.

⁵³ J. Patrick Duffey. *De la pantalla al texto; la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996. p. 15.

⁵⁴ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, Filmoteca de la UNAM (Colección Filmografía Nacional # 5), México, 1986, p. 57.

⁵⁵ *Ibid*.

⁵⁶ S.G Vázquez. *México y sus alrededores; guía descriptiva ilustrada.* Imprenta Lacaud, México, 1910, p. 224. Biblioteca Orozco y Berra.

⁵⁷ Rafael Bermúdez Zatarain, "Lo que fue el Cine-Club en su tiempo"...

⁵⁹ *Ibid*.

⁶⁰ Louis Delluc, "Salles". *Cinéma et cie.* Cinémathèque Française, Cahiers du cinéma, Paris, 1986, p. 55.

⁶¹ "C'est en janvier 1920 qui apparait le mot 'ciné-club', avec le manifeste de Louis Delluc annonçant la parution d'un hebdomadaire portant ce titre". En: Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du Cinéma.* Ed Bordas, Paris 1967, p. 341. Biblioteca Filmoteca de la UNAM.

⁶² cfr. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas, Linterna Mágica # 10, 3a reimp.; México, 1997, p. 46. Su perspectiva general es desde el estudio de las exhibiciones de películas de la Revolución Mexicana.

⁶³ En 1908, "el cine descubre California: nacimiento de Hollywood. Primer largometraje de David W. Griffith: *Las aventuras de Dollie.* Fin de la guerra de las patentes (15 de diciembre). Creación de la Motion Picture Company (18 de diciembre)". En René Jeanne y Charles Ford. *Historia Ilustrada del Cine (I) El cine mudo.* (trad. Ricardo Díaz-Delgado Estévez). El libro de Bolsillo/ Alianza Editorial, 9ª reimpresión, Madrid, 1998. P.319.

- ⁶⁴ cfr. Christophe Gauthier. *La passion du cinéma; cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, École des Chartes, Paris, 1999.
- ⁶⁵ Román Gubern. *Projector de luna; la generación del 27 y el cine*. Anagrama, Barcelona, 1999, p. 260.
- ⁶⁶ J.M Caparrós Lera. *Cine y vanguardismo; documentos cinematográficos y Cine Club Monterols*. Ediciones Flor del Viento; Barcelona, 2000, p. 23.
- ⁶⁷ Nouredidine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt; idées, conceptions, théories*, Paris Experimental, Paris, 1999, p.65
- ⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.
- ⁶⁹ *Ibid.*
- ⁷⁰ En 1954 Jacques-Bernard Brunius propuso una clasificación de autores, tomando en cuenta sus realizaciones filmicas. En 1984 Richard Abel incluyó como elemento a considerar la actividad periodística y emitió su propia periodización. cfr. Ghali. *Ibid* p.44-48
- ⁷¹ N. Ghali, *Ibidem*, p. 333.
- ⁷² Ver, René Jeanne y Charles Ford. *Historia Universal del cine (1) El cine mudo*, Alianza Editorial, 9ª reimpresión, Madrid, 1998, pp. 105-129.
- ⁷³ Georges Sadoul. *Histoire du cinéma mondiale des origins à nos jours*. 9ème edition (revue et augmentée. Illustrée de 96 hors texte. Preface de Henri Langlois), Flammarion, Paris, 1972. Citado por Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France...*, p. 41.
- ⁷⁴ N. Ghali. *Ibidem*, p. 47.
- ⁷⁵ Joaquim Romaguera, Homero Alsina T. *Textos y manifiestos del cine*, Editorial Cátedra/Signo e Imagen #17, 2a edición, Madrid 1993, p. 14
- ⁷⁶ Manuel Villegas López. *Los grandes nombres del cine*. Planeta, Barcelona, 1973. p. 123. Cortesía de Orlando Jiménez Ruiz.
- ⁷⁷ *Ibidem*.
- ⁷⁸ *Ibidem*. p. 124.
- ⁷⁹ Giovanni Dotoli y Jean-Paul Morel. "Présentation générale" *L'Usine aux images. Ricciotto Canudo, L'homme qui inventa le Septième Art*. (Édition integrale par Jean-Paul Morel) Seguiet-Arte Éditions, Paris 1995, p.8.
- ⁸⁰ Ricciotto Canudo. "La Naissance d'un sixieme art; essai sur le cinématographe". *Les Entretiens idéalistes*, t.X, 6 e année, n° LXI, Paris, 25 octobre 1911, p.169-179. En: G. Dotoli, J.P. Morel, *L'Usine aux images. Ricciotto Canudo...* p. 32
- ⁸¹ *Ibidem*.
- ⁸² *Ibidem*.
- ⁸³ *Ibidem*. p. 34
- ⁸⁴ *Ibidem*.
- ⁸⁵ *Ibidem*. p. 35
- ⁸⁶ *Ibidem*.
- ⁸⁷ *Ibidem*.
- ⁸⁸ Según este autor, el medio fotográfico no contaba "con la facultad de elección y de composición que es la base de la estética; no puede sino poner juntas las formas que quiere reproducir, y, en realidad, no las reproduce, no hace más que cortar las imágenes de una mecánica luminosa de un vaso y una composición química". Me inclino a pensar que o no estuvo al tanto de la experimentación artística con la fotografía, o no reflexionó lo suficiente para descalificarla de ese modo. De cualquier manera ésta es otra línea de investigación en la obra canudiana que espera ser realizada a fondo.
- ⁸⁹ Ricciotto Canudo. *La Naissance d'un sixieme art; essai sur le cinématographe*, p. 36
- ⁹⁰ *Ibidem*.
- ⁹¹ *Ibidem*. p. 40
- ⁹² *Ibidem*.
- ⁹³ Entre otros D'Annunzio, de quien Canudo fue además de amigo y admirador, su biógrafo.

- ⁹⁴ *Le Figaro*, París 9, février 1914. En: "Reperes biographiques". *L'Usine aux images*. Ricciotto Canudo, *L'homme qui inventa le Septième Art*, p. 353.
- ⁹⁵ *Montjoie! Organe de l'imperialisme française*. 2 année, núm 1-2. Enero-febrero 1914. París, 1914. New York Public Library.
- ⁹⁶ G. Dotoli y J-P. Morel. *L'Usine aux images*. Ricciotto Canudo, *L'homme qui inventa le Septième Art*, p.9
- ⁹⁷ M. Villegas López, *Los grandes nombres del cine*, p. 124.
- ⁹⁸ Román Gubern. *Projector de luna...*, p. 146.
- ⁹⁹ G. Dotoli y J-P Morel. *Ibidem*.
- ¹⁰⁰ *Ibidem*.
- ¹⁰¹ R. Gubern. *Projector de luna...*, p. 32.
- ¹⁰² Poetisa, autora del "Manifiesto de la Mujer Futurista" y del "Manifiesto Futurista de la Lujuria", con quien vivía en unión libre desde 1904.
- ¹⁰³ J. Romaguera, H. Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, p. 14
- ¹⁰⁴ M. Villegas López, *Los grandes nombres del cine*, p. 124.
- ¹⁰⁵ G. Dotoli y J-P. Morel. *L'Usine aux images...*, p.13
- ¹⁰⁶ Guido Aristarco. *Historia de las teorías cinematográficas*. Lumen, Barcelona, 1968. p. 119. Cortesía A de los R.
- ¹⁰⁷ Primero de 1910 a 1914 y posteriormente en 1919 y 1921.
- ¹⁰⁸ Eve Francis publicó en 1949 (con Éditions Denoël) *Temps héroïques* en donde aborda su vida, su trabajo y la relación con numerosos artistas de su generación, como Louis Delluc, Germaine Dulac, Léon Moussinac y muchos otros.
- ¹⁰⁹ A pesar de su separación con la revista al sobrespecializarse ésta en el teatro, la relación con Maurice de Brunoff llegó a que éste le publicara sus libros *Photoghènie* en julio de 1920 y *Charlot* en septiembre de 1921.
- ¹¹⁰ P. Lherminier, *Louis Delluc, Écrits cinématographiques II*. Cinémathèque Française, Cahiers du cinéma, París, 1986, p. 256.
- ¹¹¹ Delluc se refiere a la primera película por la que cobró 50 francos, "un mal film" para él y no menciona ni siquiera su nombre.
- ¹¹² L. Delluc "La naissance du Cinéma ou la naissance de l'amour du Cinéma". *Cinéma et cie*, p. 23-24.
- ¹¹³ *Ibidem*.
- ¹¹⁴ Georges Charensol *Le Cinéma*. Librairie Larousse, París, 1966, p. 83.
- ¹¹⁵ Marcel Tariol. *Louis Delluc*. Col. Cinéma d'Aujourd'hui # 30. Eds Seghers, París 1965, p. 16. Biblioteca IFAL, México. Traducción por cortesía de Paula López Caballero.
- ¹¹⁶ Como el lector recordará, este *film d'art* fue exhibido con mucho éxito en el Cinematógrafo Cine-Club de la Ciudad de México en 1909.
- ¹¹⁷ M. Tariol. *Louis Delluc*, pp.22-23.
- ¹¹⁸ N. Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France...*, p.66
- ¹¹⁹ L. Delluc. "Cinémagazines". *Cinéma au quotidien. Écrits cinématographiques I*. Cahiers du cinéma, París, 1996. p. 299.
- ¹²⁰ *Ibidem*.
- ¹²¹ Delluc escribió en *Le Film* #100 del 11 de febrero de 1918 "Ames de fous", acerca de la fructífera relación entre Germaine Dulac e Eve Francis. Dulac también hizo referencia en su obra escrita al intercambio sostenido entre ellos durante esos años.
- ¹²² *Le Film* fue fundada en 1914 por André Heuzé, cineasta amateur; en junio de 1919, Pierre Henry -amigo de Louis Delluc- lanzó *Ciné por tous*.
- ¹²³ Como hemos visto atrás, once años antes Jorge Alcalde había colocado el mismo vocablo en los muros del edificio *Paris*, en la Ciudad de México.
- ¹²⁴ M. Tariol, *Louis Delluc*, pp. 33-34.
- ¹²⁵ *Ibidem*.
- ¹²⁶ Christophe Gautier. *La Passion du Cinéma; cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma. Ecole de Chartres, París, 1999. p. 32. Cortesía de Román Gubern.

- 127 *Ibidem*.
- 128 M. Tariol. *Louis Delluc*. p.34
- 129 N. Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France...*p.65
- 130 *Ibidem*. p-31-32.
- 131 Citado por P. Lherminier. En *Louis Delluc, Cinéma et cie*. Cinémathèque Française, Cahiers du cinéma, Paris, 1986, p. 288.
- 132 C. Gauthier. *La Pasion du cinéma...*, p. 33.
- 133 *Ibidem*. pp.288-289.
- 134 *Ibidem*. p. 15.
- 135 Gauthier afirma que fueron 700 personas esa noche con boleto pagado de 2.50 francos por persona.
- 136 *Ibidem*.
- 137 *Ibidem*.
- 138 C. Gauthier. Annexe N°2 "Le premier "Cine Club de France" et les "Matinées de Cinéa" 1920-1922". *La pasión du cinéma...*, pp.345-346.
- 139 M. Tariol, *Louis Delluc*, pp.34-35.
- 140 C. Gauthier. *Ibidem*, p. 345.
- 141 *Ibidem*.
- 142 P. Lherminier, *Louis Delluc, Cinéma et cie...*, p. 288.
- 143 G. Dotoli, J-P Morel. *L'Usine aux images...*, p. 13.
- 144 L. Delluc. "Les tribunes de l'art muet: Ricciotto Canudo" (22 de febrero de 1921). En: *Louis Delluc; Écrits cinématographiques II*, p. 236.
- 145 Virgilio Tosi, "Panorama de los cine clubes europeos", Memoria del Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad; los cine-clubes hacia el siglo XXI. Volumen I, en prensa.
- 146 G. Dotoli y J-P. Morel. *L'Usine aux images...*, p. 12
- 147 *Ibidem*. p. 89.
- 148 No es objeto de este estudio abordar especialmente a la nómina de autores por completo.
- 149 G. Dotoli y J-P. Morel. *L'Usine aux images...*, p.12
- 150 "Pages du catalog du Salon d'Automne Consacrés au Salon du Cinéma" en: *L'Usine aux images. Ricciotto Canudo...* p. 89 .
- 151 *L'Amour à l'art*. Núm.11, II. Nov. 1921, *Ibidem*. pp. 371-372.
- 152 *Ibidem*. 97-98.
- 153 *Ibidem*.
- 154 *Ibidem*. pp. 98-99.
- 155 *Ibidem*. p.13
- 156 *Ibidem*. p.12
- 157 Ricciotto Canudo. *Manifeste des Sept Arts*. Éd. Séguier, Carré d'art # 3. Paris 1995, p. 14-15. Cortesía de Aurelio de los Reyes.
- 158 G. Dotoli y J-P. Morel. "Présentation generale" *L'Usine aux images. Ricciotto Canudo...*, p.14.
- 159 M. Villegas López. *Los grandes nombres del cine*, p. 126.
- 160 Javier de Montepin, "Biog. Novelista que cultivó el género folletinesco. *El coche N°13* es su obra más conocida (1823-1902)". *Mayor Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, Editorial Codex, S. A., Buenos Aires 1968. P. 871.
- 161 Ricciotto Canudo. *Manifeste des Sept Arts*. p. 8.
- 162 M. Villegas López. *Los grandes nombres...*, pp. 125-126.
- 163 R. Canudo. *Manifeste des Sept Arts*. p. 14-15.
- 164 G. Dotoli y J-P. Morel, *L'Usine aux images....Op. cit.*. P.151
- 165 Christophe Gautier. *La Passion du Cinéma*, pp.66-67.
- 166 *Ibidem*, p. 73.
- 167 G. Dotoli y J-P. Morel. "Présentation generale" *L'Usine aux images...*, p. 151.
- 168 C. Gauthier. *Ibidem*.
- 169 *Ibidem*.
- 170 *Ibidem*.

171 *Ibidem.*

173 G. Dotoli y J-P Morel. *L'Usine aux images...*, p. 12

174 C. Gauthier, *La Passion du Cinéma*, p. 66.

175 P. Lherminier, *Louis Delluc, Écrits cinématographiques II*, p. 290.

176 N. Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France*, p.65

177 Ivan Goll. "Films cubistes; le cinema allemand". *Cinéa* Núm.1. 6 Mai 1921. p. 20. Bifi, Paris.

178 *Ibidem.*

179 L'Œil du Chat. "On tourne". *Cinéa*. Núm. 2, 13 Mai 1921. p. 1. Bifi, Paris.

180 L'Œil de Chat. "Réponses à quelques lettres". *Cinéa* Núm.2. 13 Mai 1921. p. 2. Bifi, Paris.

181 Pantallista ó écraniste, de écran que significa pantalla en francés. Nota mía.

182 M. Tariol, *Louis Delluc*, pp. 22-23.

183 L. Delluc *Cinéa* #4/ 27 de mayo de 1921. *Cinéma et cie*, p. 311.

184 Louis Delluc. "Et maintenant, les Film Suédois!". *Cinéa* Núm.2. 13 Mai 1921. p. 12. Bifi, Paris.

185 *Ibidem.*

186 Riccioto Canudo. "L'Art pour le Septième Art". *Cinéa* Núm.2. 13 Mai 1921. p. 16. Bifi, Paris.

187 *Ibidem.*

188 *Ibidem.*

189 *Ibidem.*

190 *Ibidem.*

191 *Ibidem.*

192 Anónimo. "Pall-Mall". *Cinéa*. Núm. 3. 2o Mai 1921. p. 21. Bifi, Paris.

193 *Ibidem.*

194 *Ibidem.*

195 E. Vuillérmoz. "Le Synchronisme musical". *Cinéa*. Núm. 3, 20 Mai 1921. p.16. Bifi, Paris.

196 *Ibidem*, p.16-17

197 Germaine Dulac. "Chez D. W. Griffith". *Cinéa*. Núm. 7, 17 Juin 1921. p.12 Bifi, Paris.

198 Victor Sjöström en *Les proscrits*. "Les Merveilles du Cinéma Suédois". *Cinéa*. Número XI. Exceptionel. 15 Juillet [1921]. Bifi, Paris.

199 Foto de *La Carreta Fantasma* de V. Sjöström. *Op. cit.*, p. 13

200 Victor Sjöström en *La Charrrette fantôme*. *Cinéa*. Núm. 25. 28 Octobre, 1921. Portada. Ese número incluye un póster a doble p.ina y un anuncio. Bifi, Paris.

201 Sessue Hayakawa. *Cinéa*. Núm. 14-15. 12, Août 1921. Portada. Bifi, Paris.

202 *Cinéa*. Núm. 19. 16, Septembre 1921. Portada. Gabrielle Dorziat en *L'Infante à la Rose* y semblanza de Eve Francis. (Teatro y Films). p. 14. Bifi, Paris.

203 Suzanne Després en *L'Ombre déchirée*. *Cinéa*. Núm. 20, 23. Septembre 1921. Portada. Bifi, Paris.

204 *Cinéa*. Núm. 19. 16, Septembre 1921. Anuncios. Bifi, Paris.

205 Louis Delluc. "Huit Jours de Fièvre". *Cinéa*. Núm. 20, 23. Septembre 1921. p. 9-12. Bifi, Paris.

206 *Ibidem*, p. 14-17

207 A. F. Rose. Le "Board of Censors". *Cinéa* Núm. 22. 7, Octobre 1921. p. 17. Bifi, Paris.

208 *Ibidem.*

209 *Cinéa*. Núm. 23. 14, Octobre 1921. p. 12. Bifi, Paris.

210 Jean Epstein. "Amour de Charlot". *Cinéa*. Núm. 23. 14, Octobre 1921. p. 13. Bifi, Paris.

211 Charles Chaplin. "L'Art du cinéma". *Cinéa*. Núm. 25. 28, Octobre 1921. p. 11 Bifi, Paris.

212 *Ibidem.*

213 *Ibidem.*

- 214 Jean-François Laglenne. "Le peintre au cinéma". *Cinéa*. Núm. 25. 28, Octobre 1921. p. 9 Bifi, Paris.
- 215 J-F. Laglenne, *op. cit.* p. 10
- 216 *Ibidem*.
- 217 Hayes. "Nouveaux dessins animés". *Cinéa*. Núm. 25. 28, Octobre 1921. p. 9. Bifi, Paris.
- 218 "Derrière l'écran" *Cinéa*. Núm. 25. 28, Octobre 1921. p. 12. Bifi, Paris.
- 219 Eve Francis. "Spectacles". *Cinéa*. Núm. 26. 4, Novembre 1921. p. 15. Bifi, Paris.
- 220 Anuncio. *Cinéa*. Núm. 26. 4, Novembre 1921. p. 15. Bifi, Paris.
- 221 Ivan Goll. "Le Cabinet du Dr. Caligari; un film expressionniste". *Cinéa*. Núm. 26. 4, Novembre 1921. p. 5. Bifi, Paris.
- 222 *Cinéa*. Núm. 28. 18, Novembre 1921. p. 13. Bifi, Paris.
- 223 *Cinéa*. Núm. 29. 25, Novembre 1921. p. 5. Bifi, Paris.
- 224 Lionel Landry. "Un interview de Charlie Chaplin". *Cinéa*. Núm. 29. 25, Novembre 1921. p. 10. Bifi, Paris.
- 225 Lucien Wahl. "La critique aussi est difficile". *Cinéa*. Núm. 29. 25, Novembre 1921. p. 15. Bifi, Paris.
- 226 Louis Delluc "Et lui aussi, il est peintre...L'operateur". *Cinéa* Núm. 30, 2 Décembre 1921. p. 9. Bifi, Paris.
- 227 *Ibidem*.
- 228 Lionel Landry. "Fièvre" *Cinéa* Núm. 30, 2 Décembre 1921. p. 9. Bifi, Paris.
- 229 *Cinéa* Núm. 31, 9 Décembre 1921. p. 2. Bifi, Paris.
- 230 *Ibidem*, p. 9
- 231 *Ibidem*, p. 10
- 232 *Ibidem*, Fortada
- 233 *Ibidem*, p. 10
- 234 *Cinéa* Núm. 31, 9 Décembre 1921. p. 12 Bifi, Paris.
- 235 *Ibidem*, p. 8
- 236 *Cinéa* Núm. 32. 23, Décembre 1921. p. 2. Bifi, Paris.
- 237 *Ibidem*.
- 238 *Ibidem*. p. 10
- 239 *Ibidem*.
- 240 *Ibidem*.
- 241 "Le Cabinet du Docteur Caligari". *Cinéa* Núm. 34. 30, Décembre 1921. p. 13. Bifi, Paris.
- 242 "Le Cabinet du Docteur Caligari". *Cinéa* Núm. 35. 6, janvier 1922. p. 15. Bifi, Paris.
- 243 *Ibidem*.
- 244 James Frederic Smith "Le Cabinet du Docteur Caligari". *Cinéa* Núm. 37. 20, Janvier 1922. p. 135 Bifi, Paris.
- 245 Germaine Dulac. "La mort du soleil et la naissance du film". *Cinéa* Núm. 41. 17, Février 1922 p. 14. Bifi, Paris.
- 246 "Derrière l'écran". *Cinéa* Núm. 42. 24, Février 1922. p. 10. Bifi, Paris.
- 247 Louis Delluc. "Le Cabinet du Docteur Caligari". *Cinéa* Núm. 44. 10, Mars 1922. p. 5. Bifi, Paris.
- 248 *Ibidem*.
- 249 C. Gauthier. *La Passion du Cinéma*, p. 345.
- 250 "Derrière l'écran". *Cinéa*. Núm. 46. 24, Mars 1922. p. 13. Bifi, Paris.
- 251 *Ibidem*, p. 14.
- 252 *Ibidem*.
- 253 Lionel Landry. "Conseils aux scénaristes". *Cinéa* Núm. 47. 31, Mars 1922. p. 12. Bifi, Paris.
- 254 Louis Delluc. "Un cheveu dans les pellicules". *Cinéa*. Núm. 48. 7, Avril 1922. p. 11. Bifi, Paris.
- 255 *Ibidem*.
- 256 C. Gauthier. *Op. cit.* p. 291.
- 257 *Ibidem*, p. 66.

- 258 P. Lherminier, *Louis Delluc, Écrits cinématographiques II*, p. 292.
- 259 N. Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France...*, p. 65
- 260 *Ibidem*, p. 67
- 261 Giovanni Dotoli y Jean-Paul Morel. *L'Usine aux images. Ricciotto Canudo...*p.13-14.
- 262 *Ibidem*.
- 263 Roland Dorgèles". "Au Père-Lachaise. Anniversaire de la mort de Canudo". *L'intransigeant*, Paris, 13 nov 1929 p.4). En: G. Dotoli y J-P. Morel. "Présentation generale" "Présentation generale" *L'Usine aux images...*, p.9
- 264 C. Gauthier. *La Passion du Cinéma*, p. 67.
- 265 La fundación de las cinematecas vino en los años treinta, la situación geopolítica del cine francés ha dependido intensamente del contexto económico euroamericano.
- 266 Ephraim Katz. *The Film Encyclopedia*. Harper Collins. 3th edition. U.S.A, 1998, p. 216.
- 267 P. Lherminier, *Louis Delluc, Écrits cinématographiques II*, p. 292
- 268 L. Delluc "Le naissance du Cinéma ou le naissance d'amour du Cinéma", en: Louis Delluc, *Cinéma et cie; écrits cinématographiques II*, Cinémathèque Française, 1986, p. 24.
- 269 L. Delluc. "Photoplastie au cinéma" (*Paris-Midi* 6 de julio de 1918). *Ibidem*, p. 210-212.
- 270 L. Delluc. "Photogénie" (*Comœdia Illustré* julio -agosto 1920) en: Louis Delluc. *Cinéma et cie*, p. 275.
- 271 Materias todas que aquí no se trabajarán -como ya se ha dicho- con la profundidad necesaria.
- 272 P. Lherminier. *Ibidem*, p. 291.

*Porque precisamente se desplazan así los planetas, sin rozarse
unos a otros,
así se suceden las mareas bajas y altas,
así se revelan los días y las noches, y las estaciones del año...
Así, determinando mutuamente sus destinos, pasan los hombres
a través de las biografías propias y ajenas.*

Sergel Eisenstein.

YO. Memorias Inmorales I

Capítulo dos.- Influencias europeas

En este capítulo se describen y analizan lo que podrían considerarse los modelos europeos de mayor alcance internacional, por su estructura, sus programaciones, sus publicaciones y sus actividades complementarias en el campo del cineclubismo. Partiremos de lo que se dio en llamar en México la *Ligue de Ciné-clubs* de París, conglomerado de cine clubes, consecuencia directa de los círculos identificados con Louis Delluc y Ricciotto Canudo y en la que participaron activamente, algunos de quienes estuvieron junto a los fundadores al inventar estos espacios. Sobresalen Charles Léger, Jean Tedesco, Léon Moussinac y Germaine Dulac entre una larga lista de nombres que se repiten y se mezclan a lo largo de algunos años. Nombres de cineastas, periodistas y empresarios que a fines de la década de los veinte, habían formulado diversos modelos de cine club, añadiendo el debate y orientando políticamente el círculo cinéfilo.

Tomaremos en cuenta que es a partir de 1924 y hasta 1931 cuando se desarrolla y eclipsa la gran ola cineclubista por toda Europa.

Reconoceremos también que las noticias del cine club que llegaron a México provinieron de Francia y España especialmente.

Aunque en la revista mexicana no se precisó exactamente a cuál o a cuáles de aquellos círculos cinéfilos se refirieron, nos aproximaremos al panorama parisino y reconoceremos elementos comunes y particulares entre cada espacio de publicación, estudio, exhibición y reunión en torno a las imágenes en movimiento.

Subrayaremos que la liga con la revista especializada fue una constante y la lucha contra la censura fue un rasgo distintivo entre todos éstos.

Casi simultáneamente a la aparición de las salas de vanguardia en París, en 1925 y teniendo como sede Londres, se fundó una asociación por el estilo que congregó a diversos intelectuales ingleses en conferencias y sesiones privadas donde desfiló la producción vanguardista del cine y también algunos de sus autores. En toda Europa ocurrieron fenómenos regionales que también impactaron continental e intercontinentalmente.

Todos ellos confluyeron en distintos encuentros a partir de 1929 y aquí revisaremos algunos puntos de nuestro interés centrados en el movimiento internacional cineclubista. Sus autores y las obras que entre ellos circularon, sólo están esbozadas y merecen por si solas un estudio específico.

Aquí enumeramos algunos de los incidentes y accidentes que dieron pie a una comunidad cinéfila activista y beligerante. Sumados a la corriente francesa y a la experiencia inglesa se encuentra la presencia de Eisenstein entre el grupo de estudio de la *London Film Society*.

Finalmente, el Cineclub Español a través de *La Gaceta Literaria* influyó notablemente entre los lectores y editores de revistas literarias en México y en este apartado revisamos sus particularidades en relación a las salas parisinas y londinense.

Hemos utilizado para ello distintas publicaciones que como libros o ensayos de historia, memorias, compilaciones, conferencias y ediciones facsimilares han enriquecido los perfiles de estos cine clubes que determinaron la importación de cada uno de ellos a la *Ciudad de México*; sus integrantes y procedencia, facilitaron o entorpecieron los planes que se propusieron realizar a fines de la década de los veinte, pero los rastros de los impulsos originales perduraron a pesar de sus éxitos o descalabros.

2.1.-Cine clubes en París: amigos del cine francés

Las palabras no fue lo único que compartieron Louis Delluc y Ricciotto Canudo. Sobre las reuniones de "amigos del cine" en París tenemos indicios de una reunión a la que se convocó a través de la revista *Cinéa* en 1923, en la cual notables personalidades de la banca, la industria, los periodistas, los editores, los y las *vedettes*, sindicatos, distribuidores, actores que pasaban del teatro a las películas, los exhibidores y los *artesanos* del cine se dieron cita. Una *soirée* inspirada para la defensa del cine francés ante la inminente conquista europea de Hollywood.

Entre los invitados que registró y caracterizó Delluc como "todos los que aman y defienden el cine francés", figuraron: Jean Tedesco, Paul Morand, Xavier de Megallon, MM Daudet, Cachin, Tardieu, Herriot, Huguette Duflos, Henry Roussel, Marcel L'Herbier ("un coloso, fuerte en boca, desaseado, un poco desaliñado para todo y de una brutalidad de palabra, que, lo confieso, me maravilla", cineasta), Germaine Dulac ("que anunció sobre el mantel un gran film, en colaboración con Lucie Delarue-Mardrud, *La Prière d'insinérer sur l'Acropole*", periodista, teórica y cineasta), Jean Hervé ("prematuramente calvo y encogido por el calor, pero reflexivo, testarudo, laborioso, presa sin duda para su sueño de

filmar todo Molière"), E.E. Voilet, Mercanton, Hervil, Diamant-Berger ("renuncia a la puesta en escena para editar (en octubre creo) una revista corporativa: "Ciné-Madd"), Jean Epstein ("dandy", teórico y cineasta), Jaque Catalain, Louis Feuilliade ("inventor de la máquina para filmar cuatro películas a la vez", cineasta), Guy de Fresnay, Jacques de Baroncelli, Donatien, Napierkoska, Louise Colliney, Berthe Dagmar ("actriz"), Andrée Brabant, France Dhélila, Angelo, Armand Bernard ("el héroe en *Le Planchet de salut*"), Brunelle, Genica Missirio, Marcel Lévesque, Georges Lannes, Mathot, Max, Roger Karl, Gaston Jacquet, Gabriel de Gravone ("un viejo del oficio, pasado de moda pero respetable"), Jean Toulou ("padre adoptivo de los hijos de Fairbanks"), Signoret ("que ha renunciado definitivamente al teatro (salvo por 30 representaciones todos los diez años en una revista de Rip"), Emmy Lynn, Marcelle Pradot, Agnès Souret ("nuestra Pauline Frederick"), Gina Relly ("y su gramófono de bolsillo donde ella toca su blues neoyorkino"), Gina Palerme, Prince, Aimé Simon-Girard ("tenida en cuarentena, debido al exceso de letras femeninas que recibe y cuyo porte sobre ella perfuman, injertas como una hectárea de mimosas"), Van Daën, Modot ("un género artificial"), Musidora ("nuestra brillante graciosa"), Yvette Andreyor ("también más graciosa"), Suzanne Talba ("supergraciosa"), Sandra Milowanoff ("bendita graciosa"), Louis Aubert, Vandal, Léon Gaumont, Charles Pathé, Paul Kastor, Lallemand, Osso, André Legrand, Claude Fayard, Léon Moussinac y Lucien Wahl (banqueros), Lionel Landry ("Director de la Sección de Cine del Ministerio de Nuevas Finanzas"), Marcel Achard ("Teatro Francés"), André Daven, Renné Jeanne ("en serio, es un hombre, palabra de honor", periodista), Léon Poirier ("anciano director del teatro de Antoine"), Guillaume Danvers, Paul Maleville ("presidente de la Sociedad S.K.F (antiguo *Colisée*)"), Jacques Robert ("supervisor artístico de los films Gaumont"), René Clair ("del teatro Ilustrado de Films"), Edmond Benoît ("conferencista

amateur") Le Somprier ("esteta"), Gibory (banquero), Ricciotto Canudo, entre otros.

En esa crónica publicada por la misma revista *Cinéa*, Delluc recordó que,

La puesta en escena de este banquete pertenecía a Canudo.

El menú elegido por Jean Tedesco era suntuoso:

-*Sopa Court Boillon*

-*Filete refrito de lenguado rodaballo*

-*Costilla de Paullac redondeado en sus ángulos*

-*Papas sorpresa*

-*Ensalada de la temporada*

-*Crema flore*

-*Tonterías [sic] de Cambrai en seis bobinas.*

La orquesta estaba remplazada por los discursos. Antoine habló del futuro del cine del cual es uno de sus grandes artesanos. Abel Gance trata de altos problemas de modo jovial. Léon Brézillon se pronuncia por que el Estado renuncie a los impuestos sobre las salas de cine. Canudo habla en nombre de América Latina, y la señora Bokanowski a nombre de Code [No sabemos a qué se refiere con esto]. Hablan mucho sobre todo de tablas donde – en medio de las flores, las cristalerías, los hombros desnudos y los filetes de lenguado rodaballo– provocaban un zumbido parecido al murmullo del Expreso-Sur en frenesi.

Una danza remata la reunión¹.

En esa ocasión, Delluc enumeró los siguientes elementos "al azar":

-Todos los filmes franceses están en Francia...

-El dinero francés está en Francia...

-Ningún impuesto sobre el comercio del cine.

-Creación de un púlpito de cine en la Sorbona.

-Fundación del hospital del cine.

- Construcción de cuarenta estudios sobre el asiento de las fortificaciones.
- Reglamentación del Bosque de la Bologne para las escenas al "aire libre".
- Créditos ilimitados para los cineastas.
- Encuentros entre funcionarios e intérpretes.
- Proyecto de una lotería del cine.
- Idem de una subvención importante (en dólares) al film americano.
- Idem para el film italiano (en francos suizos).
- Idem para el film inglés (en marcos).
- Alemania pagará con películas.
- Etc.².

Como ya hemos mencionado atrás, en 1924 se fusionaron en el Ciné-club de France, los grupos de personas que participaron en el Ciné-club de Louis Delluc y el *Club des Amis du Septième Art* de Ricciotto Canudo, quien en su momento reflexionó entre otras aspectos sobre el papel del público "como la llave de este edificio enorme y reciente donde se mueve una de las más potentes industrias del mundo"³; se trataba como él advirtió de la industria del film.

Es pertinente recordar que las sesiones del Ciné-club fueron auspiciadas a su vez por las dos últimas revistas que fundó Louis Delluc. De éstas sobresale la función de *El gabinete del doctor Caligari*, cuya exhibición corrió a cargo de *Cinéa* creada en 1921. En la dirección de esta revista sucedió a Delluc, Jean Tedesco⁴ quien a su vez fue el impulsor central del Vieux Colombier, "sala de vanguardia" fundada en 1924.

Canudo y Delluc representan juntos, el punto de arranque en Francia de un cineclubismo –diremos "moderno"– ya que hemos comprobado la evolución que vivió el cine club como idea, al llevarse a cabo bajo diversos contextos y también con fines distintos. A la vez que conservaron y enriquecieron las características que le imprimieron

aquéllos, poco después conocieron nuevas fórmulas que también perduraron; luego de sus primeras iniciativas, tendientes a relacionar a los interesados en el cine,

bajo la dirección de Germaine Dulac, Jacques Feyder, Léon Moussinac, el Ciné-club de France rehabilitó las obras menospreciadas por el público o la crítica, despreciadas para explotarse (...) sobre todo la presentación de filmes prohibidos⁵.

El desarrollo regular de las actividades relacionadas con el cine club, prosperaron durante los siguientes años y en varias direcciones como lo previó Canudo. Entre las motivaciones estuvo presente el deseo de participar junto al público de un elevamiento del gusto y una mayor comprensión del arte del cine, al tiempo en que desbordaron poco a poco los estrechos límites comerciales del mercado francés de películas. Germaine Dulac lo recordó nueve años más tarde:

Cuando en 1924, nosotros fundamos el Ciné-club de France, queríamos precisamente educar el gusto del público, proyectando algunos films que marcaron una fecha en la historia del cine e influenciaron afortunadamente a las obras que les siguieron. La federación que dirijo, persigue los mismos fines⁶.

Se trató entonces, de la Fédération Française des Ciné-clubs, fundada en 1929. Pero volvamos atrás, siguiendo la evolución de estas "capillas" como fueron llamadas frecuentemente⁷, que a partir de 1924 promovieron sus actividades encaminadas a la exhibición y producción de cortos y largometrajes, ocupados principalmente en sus cuestiones estéticas.

En ese mismo periodo cobra fuerza y se consolida en Francia la idea del cine club como asociación privada reconocida ante la ley, libre por tanto de proyectar a sus asociados e invitados incluso filmes

prohibidos por la censura y sin permiso de proyección pública. Así, después de que la primera proyección de filmes soviéticos como *El Acorazado Potemkin* o *La Madre* provocaran una intervención represiva por parte del prefecto de la policía Charpe, Léon Moussinac y otro, crearon el cine club *Los Amigos de Espartaco*⁸.

El lado "político" también determinó el curso de estos círculos, pero en un momento inicial se buscó ser una alternativa a las "salas comerciales".

[Es] en 1924 y por un juego recíproco que los espíritus iluminados tuvieron la idea de crear salas especializadas donde todas esas tentativas de búsquedas puras se desarrollaran y aportaran sus frutos confiando un público a la curiosidad despierta y preparada. El 14 de noviembre de 1924, Jean Tedesco abrió la sala Vieux Colombier. La especialización de explotación, le hicieron ser el primero en entrever la necesidad, ocasionando el resultado asombroso de poner al público en contacto con las obras, del cual no habría soportado el proyecto en los otros cines y de sostener también las tendencias de películas que, queriendo ser comerciales, lo eran durante el tiempo suficiente, para agradar a nuestros nervios ignorantes⁹.

Tomando como referencia la renovación que sufrió el teatro, algunos entusiastas apuntaron elementos para hacer del cine club algo sofisticado y a la vez generalizado, lo que se tradujo en cierto tipo de programaciones.

Y las películas que les sorprendieron constituyeron más tarde una programación canónica de las salas alternativas en todo el mundo. Los autores fueron embajadores de una renovación de géneros y estilos¹⁰.

Así que vimos películas tales como *Ménilmontant*, *Moana*, *Le Dernier des hommes*, *Le Cabaret des figures de cire* (sic), *Le dernier flacré de Berlin* y otras bellas creaciones que tienen una carrera digna de su

valor. *Le dernier des hommes* por ejemplo, chiflada en el Aubert Palace, fue aplaudida y comprendida en el Vieux Colombier¹¹.

Nuevos nombres brillaron por su tenacidad en nuevos espacios: Henry Clouzot, en el Museo Galliera y Léon Moussinac jugaron un papel central al allanar el camino para la llegada del Séptimo Arte a la "Exposición internacional de artes decorativas" de 1925.

Un año antes en el museo se incluyó la exhibición de un lote de películas y el mismo año inició sus actividades la Tribune Libre du Cinéma dirigida por Charles Léger, quien personalmente fue el "árbitro" de los encuentros celebrados entre espectadores y realizadores en el marco de las funciones que diferenciaron a los jueves del resto de la semana.

La primera sesión del 17 de septiembre es la ocasión para que presente Germaine Dulac su nuevo filme *La folie des vaillants*, seguida de Jean Epstein quien, el 24 de septiembre tuvo una intervención relativa a "la próxima vanguardia" antes de la proyección de *L'affiche*. Estas sesiones vieron desfilar a los principales representantes de la vanguardia francesa, Jaques Feyder, Jean Epstein, Marcel Silver, René Clair, Henri Chomette, Fernand Léger y Abel Gance. Los *Cahiers du mois* con un número especial consagrado al cine en el momento de la Exposición de artes decorativas, le hicieron eco¹².

Además de los *Cahiers du mois*, *Cinémagazine* siguió de cerca el protocolo que comenzó a utilizarse. Centró su atención al subrayar "recordemos que la proyección de filmes está precedida de una charla y seguida por una discusión entre el autor y el público"¹³.

En los *Cahiers du mois*¹⁴ se publicaron los tres fines que persiguió el proyecto que se convirtió en la Tribune Libre. Éstos fueron: "Someter a la crítica del público los filmes interesantes, asegurar la presencia de

metteurs en scène a fin de establecer un dialogo entre los creadores y los espectadores, haciendo reflexionar a éstos últimos"¹⁵.

Pero no todas las revistas vieron con beneplácito el principio del libre debate. La redacción de *Cinéa-ciné pour tous* y en especial Jean Tedesco se opusieron a aquello que conducía a sus ojos, a todos los excesos.

En 1927 Charles Léger cambió la dirección de su sala y con él se mudaron los numerosos adeptos de su cine club. Entre ellos iba la nueva generación de cinéfilos en París:

Jean Arroy, Jacques Cottance (Brunius), Jean-George Auriol, Marcel Carné, Jean Dréville, Edmond T. Greville, Jean Mitry, Louis Chavance se descubren al seno de la asociación de Charles Léger. A través de los cine clubes, el cine puede convertirse en un fabuloso instrumento de emancipación y libertad.¹⁶

Siguiendo a Christophe Gauthier al explicar el "nacimiento del protocolo cinéfilo",

La Tribune Libre ofrece al cine club -y a los cinéfilos- su forma definitiva, en un protocolo acabado; la proyección es precedida de una presentación y seguida de un debate, en un contexto apasionado hecho con discusiones sin fin y de numerosas lecturas.[...] La fórmula del debate contradictorio juega ese rol, donde la sociabilidad se erige en la fabricación del discurso cultural, contra académico antes incluso que el cine se haya dotado de su propia academia¹⁷.

Paulatinamente, el auge de estos espacios se dio como consecuencia de distintas coincidencias que hicieron participar a empresarios con artistas y al público en general; como observó Manuel Michel:

Los cine clubes no solo se desarrollaron ampliamente sino que dieron origen a lo que podríamos llamar primeras capillas del cine vanguardista, como lo fueron el Vieux Colombier (1924), el Studio des Ursulines (1926), el Studio 28 de Jean Mauclair(1928), refugio de todas las películas cuya visión no entraba en los grandes circuitos¹⁸.

Muchos de ellos participaron en unos y otros. Germaine Dulac y Léon Moussinac fueron algunos de quienes estuvieron ligados sucesivamente a nuevas expresiones cineclubistas que a la larga, establecieron un paradigma que llamó la atención en el resto de Europa.

En estas salas se fueron dando pautas de programación que inspiraron y moldearon a muchos cine clubes europeos y americanos como se verá más adelante. Fue Germaine Dulac quien mejor precisó desde adentro, la primera etapa de este proceso:

Los chiflidos y protestas no impresionaron a estos directores modernos¹⁹, ellos continuaron su tarea educativa sin pesar por las protestas de sus clientes muy pronto convencidos. Estos directores habían fundado un circuito comercial. En lo sucesivo las obras de libre pensamiento y los bellos films incomprendidos tenían derecho de ciudadanía y podían contar sobre sus entradas pecuniarias y sobre un público.

Es aquí que debemos ubicar la acción de estos clubs, grupos de cineastas amateurs, cuyo fin era dar en un mismo tiempo espacio, las manifestaciones acompañadas de conferencias, de demostraciones cinematográficas. Rindamos homenaje al primero, a la Tribune Libre, fundada por M. Charles Léger, y donde fue puesta en marcha la discusión pública de películas; el Ciné-club de France, reunión de profesionales experimentados, sucesivamente presidida por Léon Poirier, René Blum y Henri Clouzot. El Ciné-club de France, el primero en París, proyectó en función privada *Le Cuirassé Potemkin* prohibido por la censura.

En París, otros clubes siguieron el ejemplo de la Tribune Libre: Le Club de l'Écran, y L'Effort, agrupaciones artísticas incorporaron también su programa de funciones cinematográficas. La provincia

imita el ejemplo. En Agen, en Montpellier, en Nice, en Marseille, en Lyon, en Reims, en Strasbourg, en Bordeaux, en Châlons, en Alger, en Tours, los clubes se abrieron y todos permanecían autónomos, se agruparon en 1929, bajo la égida de Fédération Française des Ciné-clubs. (...) Tenemos también las salas especializadas: [Studio des] Ursulines, Studio 28, Œil de Paris, aportan fondos de películas en sociedad, de búsqueda ante sus pantallas²⁰.

La presencia de publicaciones ligadas a los círculos fue una constante. Con el comentario de ciertos autores, la columna de actividades periódicas promovió la labor de aquellos grupos de espectadores, a través de alguna publicación periódica.

Pero es a fin de los años veinte que aparecieron las revistas especializadas más a la "vanguardia": éstas son *Photo-Ciné* (1927), *Cinégraphie* (1927-1928) que no tendrá más que cinco números pero ejercerá una influencia considerable, y *On Tourne* (1928). Estas tres revistas fueron sucesivamente dirigidas por el mismo Jean Dreville²¹.

Otras publicaciones hicieron patente la variedad de intereses, perspectivas y autores que tuvo esa primera ola del cine francés.

La Revue du Cinéma (1928-1931), mensual dirigida por Jean-George Auriol, tendrá una empresa también considerable con rubricas de Louis Chavance, Jacques-Bernard Brunius, Paul Gilson y muchos otros. Finalmente hay que señalar el único número de *Schemas*, publicado en febrero de 1927 y consagrado enteramente al cine con artículos seguidos cada vez de un comentario fuerte, debido probablemente a Germaine Dulac, la directora de la revista. Los artículos estaban firmados entre otros, por Hans Richter, Germaine Dulac, Henri Fescourt, Jean-Louis Bouquet, Paul Ramain y Jules Romais²².

También el cine club se transformó notablemente entre estos años. Según Gauthier, la evolución que sufrieron consistió en una modificación en la dimensión corporativa que abrió los círculos a un público más amplio que aquel que constituyeron los primeros profesionales del cine.

Al encontrarse en el Primer Congreso de Cine Independiente, eso fue parte de los problemas que se discutieron en La Sarraz en 1929 dentro de la estrategia internacional de los cine clubes europeos y sobre lo cual volveremos más adelante. Un año más tarde, el Vieux Colombier estrenó el primer filme de Jean Vigo,

como proyección privada del Groupement des Spectateurs d'Avant-garde, el 14 de junio de 1930, e inmediatamente después, Vigo crea en Niza el cine club *Les Amis du Cinema*, y el mismo Vigo en 1931 ingresa al comité directivo de la federación²³.

Un célebre escritor de viaje en París se molestó por el cambio que sufrió el Vieux Colombier. Por lo visto, no todos estuvieron de acuerdo en que las salas de teatro devinieran cinematógrafos de vanguardia. Ramón Gómez de la Serna al regresar a París se lamentó en 1930:

He ido al Vieux Colombier a ver la película rusa "El hombre que vendió su apetito". Es triste ver al Vieux Colombier convertido en cinematógrafo, sin las voces llenas de poesía de Copeau y sus compañeros. Tienen el vestíbulo y la sala un aspecto azulenco farmacopéyico de alcoba de enfermo o, peor aún, de alcoba de la que se llevaron el cadáver²⁴.

2.1.1.- Los Amis du Film Français en Perpignan

Las actividades de estas ligas que relacionaron a varios grupos de espectadores y realizadores de Francia y Europa no podrían entenderse sin mencionar siquiera, sus labores editoriales y periodísticas, y recapitular sobre la concepción clásica que ha explicado el proceso tomando a París como el centro generador más importante, aislado del desarrollo de los espectadores entusiastas en muchas regiones de Francia.

En Perpignan, una población asentada en la frontera sur con España, se cuentan con registros para ampliar el panorama francés de la época muda. A partir del "Semanario Independiente de Espectáculos de los Pirineos Orientales" *L'Etr'acte*, y el rastreo entre archivos oficiales y legalmente reconocidos y publicados por *Archives* en 1999.

Entre julio de 1925 y junio de 1926, quedó constituida la asociación Amis du Film Français (AFF), patrocinada por el periódico *Mon Film* y la presidencia de honor del actor Charles Martinelli. Jean Gibrat era el secretario y su residencia estuvo en Perpignan.

Sin registro oficial hasta el 16 de marzo de 1927, solo ofreció tres "recepciones recreativas", el 14 de octubre y el 7 de noviembre de 1925 y el 23 de marzo de 1926. Como observó Clément Riot sobre el cine en Perpignan entre las dos guerras, "estas recepciones recreativas 'en familia' y en 'una atmósfera de camaradería' comprendieron.... de todo menos de cine"²⁵. Sus tres programas ofrecidos abarcaron el teatro y la música, antes de suspender sus actividades hasta la aparición de su periódico en 1926.

Fuera de las recepciones recreativas, ellos desarrollaron sus actividades en tres direcciones: darse a conocer (publicidad, reclutamiento), dan a conocer sus opiniones sobre el cine en tanto que arte (contenido, finalidad) y en tanto que industria nacional²⁶.

En el homenaje póstumo al historiador del cine en Perpignan René Noëll, el Instituto Jean Vigo dio a conocer valiosas claves para comprobar el grado de influencia de estas asociaciones sobre su comunidad originaria, destacando procesos regionales que rebasan las visiones centralizadoras de la historia del cineclubismo; siguiendo el dossier de la publicación *Archives*,

constatamos primero, cuantitativamente y sobre la duración cierto dinamismo local: la permanencia entre 1924 y 1939 de asociaciones consagradas al (o utilizando) cine. ¿Especificidad local o tendencia general? ¿Podemos observar influencias individuales determinantes? ¿Por ejemplo de aquellas personalidades originarias de Perpignan, que hicieron sus *debuts* y dejaron un nombre en la crítica de cine, sin jamás romper con su "pequeña patria"²⁷.

Sintonizando sus esfuerzos en pro del cine francés, tampoco cayeron en el chauvinismo. La solidez del proyecto los llevó a que en 1926, habiendo delegado la presidencia de la AFF en Charles de Rochefort,

"se dotan de un comité de honor importante, común a todas las asociaciones de la AFF y agrupando a otros elegidos parisinos, los grandes nombres de la cinematografía francesa": Louis Lumière (miembro del Instituto e inventor del cine), Charles Pathé (presidente de honor de la cámara sindical francesa de la cinematografía), Charles Burguet (presidente de la Asociación de Autores de Films), René Blum (presidente del ciné-club de France), Louis Monfils (presidente Amigable de los artistas cinematografistas de París), Gabriel Alphand (director de Comœdia), Harle (director de la cinematografía francesa), Germaine Dulac, Abel Gance, Henry Krauss, Jean Renoir, Jacques-Robert y Henry Roussel (cineastas), MM Weil y Lauzin (productores), Georges -O-Messery (secretario general de la Lutèce Films), René Jeanne (periodista), etcétera²⁸.

Su programa fue más complejo de lo que parece. Como señalaron en *L'Independent* del 26 de noviembre de 1925:

En nuestro periódico oficial (¿probablemente *Mon Film?*) hemos combatido siempre por el film francés, real e integralmente francés, no podemos sino aplaudir a este proyecto y desear una pronta realización (...) los lectores pueden ayudar a la realización de este programa *bien* francés (...) animar nuestra agrupación de AFF que, para su acción local, acordone en conjunto todas las otras ciudades donde existan filiales, [esto] contribuirá fuertemente al desarrollo del cine nacional. Yo entiendo aquí que algunas personas exclaman: pero esto no es una declaración de guerra al cine extranjero. No, los americanos, los alemanes, los suecos han producido y producen aun filmes tan bellos, que será verdaderamente una lástima no verlos en nuestras pantallas²⁹.

Según Riot, exhibirían para el caso *Los diez mandamientos*, *La Ruée vers l'or*, *El último de los hombres*, *Las leyes de la hospitalidad*, al sentir la necesidad de mostrarlos en Francia. Como lo hicieron saber,

el público puede comprender que nuestro fin, parece indicar nuestra denominación, es defender exclusivamente el cine francés. Nuestra meta es defender tanto el cine extranjero como el film francés así como los directores de cine y a los espectadores; en una palabra defender al cine y a aquellos que se interesen³⁰.

Al comenzar la publicación *L'Entr'acte* en 1926 y durante ese año, impulsaron estas ideas de afirmación nacional conjugadas con importaciones culturales de calidad. Luego cambiaron el nombre y la periodicidad inicial del "Journal Indépendant des Spectacles: organe des Sociétés des Amis et des artistes français"; apareció de este modo los primeros domingos de cada mes, deviniendo en "Semenario

Independiente de Espectáculos de los Pirineos-Orientales"; tuvo su primera época entre junio y diciembre de 1926; la última fue "del número 7 de enero de 1927 hasta el último número conocido, el 31, fechado el 23 de julio"³¹.

Su labor en pro de un círculo de amigos del cine, conformado a su vez por otros grupos filiales bien pudo tomar parte del movimiento nacional que se vivió a partir de ese momento y hasta los años treinta en Francia. Como en ningún otro país, distintas iniciativas privadas coincidieron en la promoción de cierto tipo de cinematografías con manufactura y contenidos "valiosos". Aunque aparentemente la diferencia entre los círculos cinéfilos, radicó en el interés por exhibir o cine educativo o las películas de vanguardia.

Mediante la aparición regular de revistas literarias y periodísticas, se vincularon los grupos de espectadores entusiastas; minorías que de algún modo elevaron su comprensión del cine debido a estas publicaciones.

Pero esta organización no prosperó en el mismo sentido que las capillas vanguardistas o los círculos parisinos y de otras regiones,

la red de AFF, como sus juicios cine y extracinematográficos, en coherencia con su composición social, representan la sociabilidad, los opiniones y los gustos "naturales" de una burguesía local conservadora. Ellos se asemejan en aquello a lo que parece tener su homólogo en Montpellier 'les Amis du cinéma', nacidos en abril de 1925³².

La ausencia de ambos en el primer Congreso Internacional de Cine Independiente celebrado en La Sarraz, Suiza años más tarde y al que asistieron notables miembros de las "vanguardias" europeas, confirma que no obstante la movida actividad en provincia, fue París

quien mantuvo la sede de sus activistas más conocidos fuera de sus propias fronteras.

Entre las conclusiones de ese encuentro, al que nos dedicamos páginas más adelante, cabe concluir que para el caso francés, la actividad a nivel nacional que se desprendió en favor del cine nacional, fue notable.

Una Cooperativa de producción es puesta en pie será liquidada en 1931 debido a la estampida del cine parlante. Entre los participantes franceses o trabajando en Francia figuraban Alberto Cavalcanti, Léon Moussinac y Jean-Georges Auriol.³³

Mencionaremos otro caso que sirve para ampliar sucintamente el panorama europeo, que entre sus diferencias da ejemplo del contrapunto ideológico ligado al cine club que ocurrió en ese continente.

En Italia tenemos una situación particular porque en la mitad de los años veinte empiezan a nacer cine clubes en diferentes ciudades italianas, empezando con Milán en 1926. Después en Roma, en Venecia, en Torino, Napoli, Verona, Udine. Pero en Italia en este periodo se consolida el fascismo y [a] la dictadura no le gusta mucho una iniciativa como clubes que pretenden la libertad de presentación de filmes y en el principio en el año treinta se constituye un cine club oficial italiano que debe dirigir a los otros, pero esta iniciativa permanece curiosamente en una mixtura de elite aristocrática de una parte y de tentativo del movimiento de introducción del fascismo en el espíritu del cine club³⁴.

Sobre la inspiración izquierdista y la influencia soviética en éstos, Virgilio Tosi observó que

se puede decir con un poco de ironía que en Gran Bretaña desafortunadamente no tenían como en Francia y en Italia un

problema de cine nacional. Porque hablando inglés fueron ya colonizados por Hollywood. (...) Pero por lo que es, de la Unión Soviética, tenemos por cierto un evento extraordinariamente importante, en los años veinte, antes del estalinismo, había una vanguardia intelectual; un gran maestro como fue Dziga Vertov, no solamente tenía la posibilidad de publicar en el diario más importante de la Unión Soviética, el órgano del partido, la *Pravda*, que publicaba un manifiesto que él había escrito con su esposa y su hermano, con la condenación a muerte de todo el cine de ficción: "desde hoy está condenado a muerte y solo el cine experimental y los documentales podrán vivir". Dziga Vertov también creó los círculos del *Cine-ojo*. Los círculos del *Cine-ojo* tenían un carácter de cine club; cine club de discusión, de proyección y de realización. Pero este movimiento no fue un gran suceso y después se murió³⁵.

Para concluir, simplemente añadiremos que la mención a la *Ligue des Ciné-clubs* incluida en la revista mexicana *Contemporáneos* en 1931³⁶ debe tomarse con mucha cautela. Bien pudo querer referirse a la Cooperativa Internacional que se acordó en La Sarraz, o probablemente a la Federación Francesa de Cine Clubs, producto en sí, de varias "ligas"³⁷.

A continuación se abordarán otras de las características específicamente anotadas en la revista mexicana. Pero para hablar en 1931, de una "Ligue des Ciné-clubs", tendríamos que hacerlo por lo menos, en sentido figurado.

2.2.- La London Film Society (1925-1930)

Como hemos visto, las versiones de círculos cinéfilos que aparecieron simultáneamente en Europa –y más tarde en América– no tuvieron necesariamente el mismo nombre ni estrictamente las mismas

actividades paralelas. Como señaló Georges Sadoul al caracterizar a "la vanguardia en Francia y en el mundo",

varios países tenían organizaciones análogas. Los Films Clubs belgas, la FilmLiga holandesa, los Film freunde alemanes, la Film Society londinense, la Film Art Guild neoyorkina³⁸.

Por lo que se sabe tuvieron sus raíces entre un sector social que centraba su atención hacia el cine y su naciente lenguaje. En 1925 se fundó en Inglaterra un centro de estudio y exhibición cinematográfica, considerado por numerosos autores como el primero de su especie: la London Film Society. Esta institución británica fue

establecida por Ivor Montagu y otros³⁹ para mostrar filmes artísticos cuando, por la censura o la falta de atractivo comercial, no podían ser exhibidas en otros cines.

La Sociedad atendió al creciente grupo de intelectuales que veían al cine como una nueva forma de arte, eran atraídos por las formas modernas, y podían abonar la suscripción.

Sus primeros integrantes incluyeron a Roger Fry, Keynes, Shaw, Ellen Terry y H.G. Wells y el primer consejo incluyó a Montagu, Sidney Bernstein, Iris Barry, Thorold Dickinson y Basil Wright⁴⁰.

Famosa por sus sesiones dominicales, para el documentalista Paul Rotha (asiduo participante),

fue la primera sociedad en su tipo en el mundo. Allí vimos entre octubre de 1925 y diciembre de 1930, clásicos (en orden de presentación): *Nju*, *The Hands of Orlac*, *Dr. Mabuse*, *Greed*, *The Joyless Street*, *New Year's Eve*, *Nana*, *Berlin: The Symphony of a City* (con la música estupenda de Edmund Meisel), *Tartuffe*, *Mother*, *Dracula (Nosferatu)*, *Rien que les heures*, *The end of St. Petersburg*, *En Rade*, *Bed and Sofa*, *Drifters*, *Battleship Potemkin* (de nuevo con la poderosa música de Meisel, olvidada de ser tocada en otros países),

New Babylon, Storm Over Asia, Voyage au Congo, The General Line, La Passion de Jeanne d'Arc, y muchas otras. En suma fueron docenas de cortos experimentales y filmes de vanguardia que no hubiera sido posible ver en Gran Bretaña sin la Film Society⁴¹.

Aunque hoy nada conocemos sobre sus iniciativas editoriales, la revista *Close Up* nos acercó a un contexto y dentro de éste a una cronología de sus actividades⁴². Mediante una enumeración incompleta pero sustanciosa, nos enteramos de las fechas de aquellas sesiones de domingo, muchas veces rodeadas de trabas ocasionadas por la censura y en torno de las cuales se diversificó la crítica de cine.

Incluyendo a las instituciones censoras, delegadas también en vigilar la exhibición privada de filmes, la revista *Close Up* fue precursora en el ataque a tales instancias, a la vez que se consolidó en torno suyo una red de intercambio de noticias entre los cine clubes suizos, ingleses y franceses principalmente. Entre tales entregas de la revista sobresalen los intentos de Annie Winfred Ellerman (1894-1983) alias *Bryher* por edificar cine clubes y *film societies*.

Hubo otros autores de la revista ligados fuertemente a la London Film Society pero también integrantes de la corriente que evolucionó hacia el movimiento obrero; quienes siguieron a distancia a esta sociedad londinense permitieron conocer aspectos del panorama europeo que superan las visiones generales de este fenómeno.

Entre sus actividades se contaron también conferencias sobre el cine y entre éstas, destacaremos las impartidas por el cineasta ruso Eisenstein, tras el acuerdo, fruto del encuentro de cineastas independientes atrás mencionado y sobre las cuales trabajamos en seguida.

2.2.1.- El Encuentro en La Sarraz, 1929.

El primer Congreso de Cine Independiente se dio en el contexto del surgimiento y auge de los cine clubes y las salas especializadas. Comúnmente enmarcado en la historia de los géneros cinematográficos, representa el punto culminante de dialogo y debate que se tuvo sobre el lenguaje filmico y sus usos en la sociedad. Entre sus participantes se encontraron algunos de los periodistas y cineastas europeos más influyentes en los años veinte.

El primer Congreso Internacional de Cine Independiente fue organizado por el francés Robert Aron en La Sarraz, cerca de Lausanne; la sesión se llevó a cabo del 2 al 7 de septiembre de 1929. Los congresistas (realizadores independientes, presidentes de cine clubes de varios países) se encontraban reunidos en el castillo de Mm. Hélène de Moandrot³.

No era la primera vez que el castillo de los Mandrot se disponía a recibir a distinguidos invitados. Tan sólo un año antes, celebraron un encuentro por el estilo que reunió a la plana mayor de la arquitectura moderna.

En 1929 fue el cine quien llamó al atención de los anfitriones y se dispuso del castillo para recibir a todos los participantes. Como recordó uno de los asistentes ingleses,

La idea de la conferencia partió de un joven francés, Robert Aron, que había enviado las invitaciones y ahora corría de un lado a otro ansiosamente, desesperado por el desorden y tratando de calmar a Madame de la Mandrot. Los expertos y *aficionados*⁴ incluían una muestra de los más diversos países. Walter Ruttmann, que ya nos había impresionado con su documental largometraje *Berlín: la sinfonía de una gran ciudad*. Hans Richter, que había traído el surrealismo al cine mediante trucos fotográficos en su farsa dadaísta

Vormittagsspuk. Un joven parisiense, Alberto Cavalcanti, de quien pocos sabían que era brasileño. Un viejo teórico, exiliado de su patria húngara, Bela [Balázs]. Toda clase de notabilidades y luminarias de toda Europa estaban allí, incluso un norteamericano admirador de las artes con membrete de Gales, Montgomery Evans. "Nosotros" éramos los dos delegados de la *Film Society* de Londres, abuela de toda la innumerable progenie surgida por su ejemplo: Jack Isaacs, más tarde profesor de literatura inglesa en el King's College de Londres, y su presidente, que era precisamente yo, todavía más o menos juvenil a mis veinticinco años⁴⁵.

En esa reunión se tuvo como objetivo principal, la creación de

una liga de cine clubes en Ginebra y una Cooperativa Internacional del Film Independiente, este último organismo estaría dedicado a luchar contra las concesiones. La meta general era luchar contra el cine "comercial" y favorecer la eclosión del cine independiente y libre de sujeciones mercantiles⁴⁶.

También en *La Gaceta Literaria* de Madrid, se explicó semanas después de haberse llevado a cabo, que en esta reunión se pretendía

por una parte, organizar una liga de cine-clubes con sede en Ginebra, cuya función sería la de coordinar y facilitar la actividad de sus asociados en favor del cine independiente, y por otra, crear una Cooperativa Internacional destinada a la producción de películas⁴⁷.

La noticia de esta reunión se dio a conocer así en la revista anglófona *Close Up* de octubre del mismo año.

An international congress of the independent cinema was held from the second to the seventh of September at the chateau of Madame de Mandrot at La Sarraz.

S.M Eisenstein was present as delegate from Russia. He came at the last moment (the other two delegates not having been able to obtain the Swiss visa), accompanied by his assistant G. Alexandroff [Alexandrov] and his cameraman E. Tissé, Alberto Cavalcanti, Léon Moussinac, Janine Boussounouse, J.G. Ariol and Robert Aron (who was president of the congress) represented France; Walter Ruttmann, Hans Richter and Bela [Balázs] came from Germany (Pabst was prevented from being present); J. Isaacs and Ivor Montagu from England; Montgomery-Evans from the United States; F. Rosenfeld from Austria; Prampolini and Sartoris from Italy; M. Franken from Holland; Moituro Tsuytja and Hiro from Japan; [Giménez] Caballero from Spain; and from Switzerland Guye, Kholer and Masset⁴⁸.

Siguiendo a Christophe Gauthier al estudiar la evolución de los círculos cinéfilos,

En esta perspectiva, el Congreso de La Sarraz se fija dos objetivos: por una parte "establecer una liga permanente entre los grupos representados [...] a fin de informar sobre el esfuerzo realizado en los otros países por cada uno de estos grupos, informar sobre los filmes existentes, en vía de realización o para conservación, [...] a fin de organizar entre los diversos grupos el intercambio de películas independientes de cada país", y por el otro, preparar la organización de una cooperativa internacional de producción "teniendo las salidas aseguradas para esas cintas por medio de los grupos, de las salas y las funciones aquí debajo mencionadas, pudiendo producir algunos filmes en las condiciones comerciales normales y en toda independencia"⁴⁹.

En sus estudio de los círculos cineclubistas parisinos, este autor caracterizó el papel que jugaron los delegados franceses, representantes de un movimiento que no puede decirse que fue monolítico. Entre el joven Léon Moussinac (quien a la sazón tenía 22 años) y Jean-Georges Auriol pudo distinguirse que en Francia se tuvieron por lo menos dos

visiones del papel que debían jugar las salas de arte y los cine clubes en la producción y difusión del cine de vanguardia.

Moussinac tempera el entusiasmo de Auriol, oponiéndose abiertamente a las políticas de cine clubes y de salas especializadas: "En Francia, hemos llegado a un punto donde el cine club murió cuando las salas especializadas fueron creadas. Necesitamos películas". Algunas, él descuida la eficaz colaboración que se ha desarrollado desde los años 1927-1928, en particular entre Ciné-latin y Studio 28, con pena, quizás, o la extrapolación de la desaparición de los Amis du Spartacus. Esto explica que él preconice la apertura de una sala única administrada por cada federación nacional de cine clubes: "Si una federación de cine clubes existiera en Francia, eso que se produciría en París se produciría igualmente en provincia. Podríamos cristalizar al público y al final de cierto tiempo, este público sería suficiente para hacer vivir una sala. La federación es quien debería abrir esta sala"⁵⁰.

Siguiendo a Gauthier,

La polémica avivada insidiosamente por Moussinac revela entonces una nueva línea de fractura distinta de aquélla, proclamada tantas veces, entre cine de gran público y cine de búsqueda; las discusiones del congreso llevaron a los participantes a interrogarse sobre la disparidad entre una empresa comercial, buscando un lucro, y la iniciativa no comercial propia del movimiento del cine club. Algunas semanas más tarde, la Federación de cine clubes de lengua francesa contribuirá a fijar como ventaja los términos de esta oposición⁵¹.

La magnitud de los acuerdos a los que se llegaron significó la fundación internacional de diversas posturas que determinaron el curso y rumbo ideológico y práctico de muchos de estos círculos. Como reconoció Gubern en 1999,

De los debates teóricos, interesantísimos, y yo diría demasiado olvidados de este encuentro, se produce la primera controversia fundamental que sigue estando hoy viva en el cineclubismo; es un debate teórico dentro de la izquierda, por que es verdad que en La Sarraz, había representantes del cine *mussoliniano* y del cine italiano, e incluso se adoptó una moción antifascista que naturalmente los italianos no suscribieron y tampoco suscribió el delegado español Ernesto Giménez Caballero. Pero en ese seno que era básicamente de izquierdas, el debate alcanza su momento mas álgido cuando Hans Richter, pintor y cineasta alemán, defiende el cine experimental, el cine de vanguardia, el cine como experimento con investigación formal y, en cambio Bela Balász se opone al cine elitista minoritario, defiende el cine de masas ⁵².

La polémica entre cine de minorías o de mayorías produjo reflexiones entre sus participantes; Ivor Montagu reflexionó cuarenta años después sobre las características del evento, comprobando lo reducido del grupo social que participó en La Sarraz en 1929.

Aquella conferencia era , supongo, el primer precursor de todos los festivales de cine que ahora son algo tan familiar, tan buenas ocasiones para maniobras y festejos. Pero nosotros éramos muy diferentes. El "Arte" no había sido aún anexado por el comercio como concepto para justificar el *deshabillé* de las estrellitas y un lustre con el que decorar a cualquier producción que cueste varios millones de dólares. En aquellos días, el "Arte del Cine" tenía algo de mojigato, monástico y excitante a la vez. Eran los días de los "pequeños teatros" y las "pequeñas revistas". Incluso estábamos orgullosos de pertenecer a una minoría, aunque ciertamente no teníamos la intención de continuar siéndolo⁵³.

Para Román Gubern, ese carácter minoritario y elitista fue coronado, con los propósitos emanados del coloquio, así como la etérea composición filmica dirigida por Eisenstein durante aquella reunión.

De las conclusiones de este encuentro, ustedes saben que se rueda una película emblemática que luego se pierde y ya no hay copia; dirigido por Eisenstein este cortometraje escenifica la lucha del cine independiente contra el cine comercial. Ya está todo dicho: "la lucha del cine independiente contra el cine comercial"; el cine comercial es el malo, el independiente es el bueno⁵⁴.

No describiremos con mayor detalle aquí las secuencias exactas. Los remitiremos al número 84 de la revista *Archives*, de abril del 2000 dedicado por completo al evento⁵⁵. De éste se sabe que fue Eisenstein quien sacudió el desarrollo del coloquio con su llegada. Como Montagu recordó, la presencia del realizador ruso y sus asistentes fue un parteaguas de esa reunión.

El lugar es La Sarraz, al pie de los Alpes, en la frontera entre Francia y Suiza cerca de Ginebra. La época es el final de los veinte, en este siglo. El escenario es el castillo, la anfitriona es la castellana Madame de la Mandrot. El suceso es una reunión de la elite y no-tan-elite del *cinéma de l'avant-garde*. El acontecimiento es una irrupción. La irrupción es la llegada de tres hombres vestidos de azul, no exactamente del espacio exterior pero sí de su equivalente espiritual de entonces: las URSS. ¿Y el resultado? El resultado fue que en pocas horas todos los invaluable tesoros del castillo, los muebles medievales, culebrinas, estandartes, piezas de armaduras, picas y hachas de guerra estaban desparramados en el pasto. Trabajábamos haciendo un film⁵⁶.

Esa película perdida hoy en día, simbolizó los debates y el ánimo creativo de los participantes. Eisenstein pudo sintetizar las tendencias que se manifestaron a lo largo de las mesas de trabajo y concluyó lúdicamente, ejemplificando lo que por varios días se había discutido.

El congreso es también la ocasión de la realización de una alegoría sobre el combate del cine independiente contra las grandes firmas

comerciales. Eisenstein, el autor de la mítica *Tempete sur La Sarraz* lo narra extensamente en sus memorias. Hace eco de luchas sordas que sostuvieron los paladines de la revolución y aquéllos de "la vanguardia por la vanguardia", los primeros adscritos a un sistema de producción cinematográfica desprendida del capitalismo, los segundos imbuidos de una "despolitización estetizante" ⁵⁷.

Christophe Gauthier observó que Eisenstein en su autobiografía,

caracteriza a los delegados franceses –en particular a Auriol y Aron– y a aquéllos provenientes de países totalitarios, como el italiano Prampolini, discípulo de Marinetti, que el fascismo utiliza como "heraldo, desde hace tiempo anacrónico, de un futurismo militante que ha degenerado tras *belle lurette* en propaganda militarista vergonzosa". Eisenstein añade que "el ala reaccionaria manifiesta impudicamente sus tendencias pro-fascistas". Finalmente, tres orientaciones se separarán entre los delegados al congreso: los "estétas-apolíticos", los fascistas y toda el ala izquierdista, alrededor de los delegados soviéticos, los alemanes Walter Ruttmann y Hans Richter y obviamente Moussinac. Siempre según Eisenstein, este "frente único de grupos de orientación revolucionaria, permitió eclipsar toda tendencia apolítica, aun antisoviética las conclusiones del congreso"⁵⁸.

La importancia y trascendencia del encuentro entre cineastas ocurrido en el Castillo de La Sarraz, Suiza en 1929 podría resumirse como la primera reunión internacional entre miembros de las vanguardias cinematográficas donde se plantearon y dirimieron problemas conceptuales de los fines y características utilitarias del lenguaje filmico. Destacaremos el carácter europeo de la reunión y recordaremos aquí que la tertulia entre esa generación de vanguardistas era algo muy familiar.

Por otra parte, La Sarraz sintetiza la participación de distinguidos cineclubistas en activo y la intención de generar una cooperativa

internacional de realización y distribución al margen de los circuitos comerciales. A través de la creación de una Liga Internacional del Film Independiente con sede en París se persiguió la distribución de películas de vanguardia.

Su meta es producir películas y amortizarlas en la red de cine clubes y salas independientes. Su actividad real se limitará a la organización de sesiones distribuidas de alguna manera [...] a los grupos deseosos de beneficiarse. No se nota ninguna actividad en 1929. A principios de octubre, Walter Ruttmann se preocupa cerca de Moussinac por la inactividad de los organizadores parisinos. En febrero siguiente, Arnold Kohler se sorprende porque las funciones de gala ofrecidas por la Cooperativa no habían hallado todavía la sombra de una realización: "¿El Sr. Aron está muerto?" le pregunta a Moussinac. Sólo dos sesiones privadas fueron organizadas en 1930, el 23 de mayo *chez* Pierre Chareau en presencia de Walter Ruttmann, y el 18 de junio *chez* el doctor Jean Dalsace, en el número 31 de la calle Saint-Guillaume, con una proyección de obras integrales inéditas en Francia. Estamos lejos de la difusión internacional del movimiento que se esperaba tras el congreso de septiembre de 1929, las funciones estaban estrictamente reservadas a los accionistas de la CIFI⁵⁹.

Como reconoció Gauthier, poco o nada significó la reunión en los siguientes años.

Sólo la constitución de catálogos de películas puso en actividad a la LIFI. Se pierde el rastro de estas dos instituciones tras el congreso de noviembre de 1930 en Bruselas. Es el caso de la Federación de cine clubes en lengua francesa que se constituye en el lanzamiento del congreso de La Sarraz⁶⁰.

No obstante, la publicación simultánea de balances y perspectivas, comentarios a la sazón de las actividades realizadas por notables personajes dedicados a la composición, crítica y difusión

cinematográfica entre las principales revistas literarias relacionadas con el cine y las artes, no puede sino comprobar el grado de importancia de los círculos cinéfilos y ciertas publicaciones periódicas de la época.

2.2.2.- Las conferencias de Sergei Eisenstein en la London Film Society

Al describir la estancia de Eisenstein en diversos lugares de Europa, Marie Seton añadió que durante su estancia en La Sarraz, Sergei Mijailovich hizo arreglos con Ivor Montagu y Jack Isaacs para ir a Londres. Lo haría en diciembre de 1929 junto con Hans Richter y daría charlas bajo los auspicios de la London Film Society⁶¹.

Estas pláticas comenzaron con la proyección de *El acorazado Potemkin* el 10 de noviembre de 1929, en una función privada, debido a las consideraciones del *British Board of Film*, que en voz de Stanley Baldwin, dijo

que había encontrado el filme muy interesante, pero continuaba diciendo que era políticamente demasiado peligroso para las masas, aunque desde luego, se permitía su exhibición en la London Film Society⁶².

Como Ivor Montagu certificó,

La *Film Society* exhibió el *Acorazado Potiomkin* por primera vez en Inglaterra completo y sin censura previa, con la blanca bandera de los amotinados pintada a mano de rojo como debe ser, en una función de gala especial. La proyectamos con la música de Edmund Meisel, que Eisenstein nunca había escuchado antes, aunque su poder había contribuido enormemente a dar fuerza al film que en algunas partes

de Alemania era la música, no el film, la que estaba prohibida como *staatsgefährlich* (peligrosa para el Estado). Pero aunque la exhibición fue un éxito, Eisenstein estaba de mal humor, a mi parecer porque, a pesar de su fanfarronería y disposición para exhibirse, era fundamentalmente una persona tímida y sensible, agresiva sólo como defensa⁶³.

A lo largo de las conferencias que siguieron esas semanas –en "perfecto inglés"– no solo evolucionó el grado de la explicación que hizo Eisenstein del cine y la cultura, también los asistentes comprendieron elementos que aplicaron a su corriente documentalista que se desarrolló posteriormente. Siguiendo a Marie Seton al escribir la biografía del cineasta de Riga,

las conferencias de Eisenstein, seguidas por la primera exhibición [en Gran Bretaña] de *Potemkin* y *Drifters*, provocaron lo que Sergei Mijailovich habría denominado una explosión creativa en las metas de muchos integrantes de la London Film Study Group. Recibieron un estímulo tendiente a hacer filmes basados en la vida real⁶⁴.

Por otra parte, esto fue una muestra del nivel de organización y desempeño que un círculo cinéfilo desplegó notablemente en esos años. Su impacto –sumado al impulso general que se vivió– caló hondo en la medida en que popularizó las ideas de Eisenstein (abstrayéndolo del signo de "perro rojo comunista" que también fue en aumento) entre los intelectuales bajo la influencia euroamericana. La aportación de la revista suiza *Close Up* debe ser también una fuente indispensable para explicar la popularización del cineasta soviético.

Entre quienes concurren a esas conferencias estuvieron Anthony Asquith, Basil Wright, Arthur Elton, Ivor Montagu, Thorold Dickinson, H.P. Marshall, Jack Isaacs, el crítico cinematográfico Robert Herring y –entrando y saliendo– John Grierson⁶⁵.

El propio Eisenstein reflexionó sobre la trascendencia de su curso, reconociendo que

estos grupos son los primeros pasos de un verdadero trabajo práctico que ha realizado la *Film Society*. Los grupos de vanguardia no tienen bastante base para su trabajo y es la investigación en tales cosas el punto importante. Es necesario hacer algo por la creciente generación de jóvenes directores; los grupos de aficionados son también de interés. La crítica, tal como está ahora, no tiene vinculación con el conocimiento cinematográfico⁶⁶.

De aquél último, ya se dijo, se exhibió su documental *Drifters* en la misma sesión que *El Acorazado Potemkin*; más tarde, John Grierson perteneció al Consejo de la London Film Society. Utilizando la edición de algunos artículos de la revista *Close Up* (reimpresa en 1998) constatamos la cronología⁶⁷ que siguieron los programas de este círculo.

1ª temporada, 1926.

4ª función/ 27-I.- *Entr'acte, The marriage Circle.*

5ª función/ 14-II.- *Nju, Krazy kat.*

6ª función/ 14-III.- *Ballet mécanique, Cabinet of Dr. Caligari.*

8va función/ 30-V.- *Ménilmontant, Come to Kipho, Easy street.*

2ª temporada, 1926-1932.

9ª función/ 24-X-26.- *Hands of Orlac, One AM.*

10ª función/ 28-XI-26.- *Dr. Mabuse des Spieler.*

11va función/ XII-26.- *Greed.*

12va función/ 27-I-1927.- *Emak Bakia, Joyless Street.*

13va función/ 13-II-27.- *L'Inhumaine*, extractos de *Father Sergius.*

14va función/ 13-III-27.- *Tillie's Punctured Romance.*

17ava función/ 12-X-27.- "Colour film demonstrations".

22ava función/ 4-III-28.- *Berlin, symphony of a city.*

25ava función/ 21-X-28.- *Mother*.

31ava función/ 31-IV-29.- *Bed and sofa*.

33ava función/ 10-XI-29.- *Potemkin, Drifters*.

38ava función/ 16-III-30.- "Women directors: Lotte Reininger, Dorothy
Arzner, Germaine Dulac, Olga Probrzhenskaia".

40ava función/ 4-V-30.- *General Line*.

49ava función/ 15-XI-31.- *Enthusiasm*.

59ava función/ 11-XII-32.-*Bronx Morning, Kühle Wampe*.

Se sabe que "la última función de la sociedad fue en el New Gallery Cinema, el 23 de abril de 1939. [Y que] presentó 108 programas en catorce años"⁶⁸. Para Ginette Vincendeau,

la *Film Society* estableció el modelo para un número de film societies regionales. Esto molestó a aquellos que en la izquierda, sentían que los films socialistas eran restringidos a una elite, provocando su movimiento hacia la *Federation of Workers' Film Societies*. Iris Barry (...) emigró a New York en 1931 y se convirtió en el primer curador de películas del Museum of Modern Art⁶⁹.

Entre quienes estuvieron presentes en este movimiento de las *Workers Film Societies*, Paul Rotha hizo saber que las *film societies* se extendieron en el Reino Unido, destacando las de Edimburgo y Glasgow⁷⁰.

2.3.- El Cineclub Español (1927-1931)

Como hemos visto, fueron asociaciones de empresarios, aristócratas, artistas, estudiosos y el "público en general", los que permitieron las experiencias más jugosas en el campo del cine club, que entre 1927 y 1931 entró en su primera madurez juvenil europea.

España tuvo un caso emblemático aunque no contó con la expansión industrial y creativa que caracterizó a otros países europeos. A pesar de ello, entre las capas sociales ligadas a las artes el cine ocupó paulatinamente una mayor importancia entre las materias abordadas, discutidas y compartidas internacionalmente a través de publicaciones editadas y distribuidas tanto en Europa como en América.

Influidos por Jean Epstein y *L'Esprit nouveau*, y con raíces en "la sacudida ultraísta", algunos intelectuales españoles se acercaron con vehemencia al cine⁷¹. Y no son pocas las coincidencias temporales y estéticas, que asemejan los procesos en España y México.

La evolución de los géneros dedicados a comentar y reseñar al "séptimo arte", dependió paralelamente de movimientos culturales en los que nuevos actores pasaron a protagonizar el escenario a través de los medios impresos, y a pesar de los enormes índices de analfabetismo que tuvieron estos países, esta clase intelectual y creativa jugó un papel central como espejo de las sociedades. Ampliando lo afirmado por Gustavo García para el caso mexicano, en Europa también tuvo lugar

una generación que podríamos situar entre 1896 y 1910 (que) crece con el cine, madura su lenguaje con él, (y) llega a la adolescencia cuando David Wark Griffith asienta la primera gramática cinematográfica⁷².

Se trató simultáneamente de nuevas camadas juveniles que hicieron suyo al cine y se identificaron internacionalmente con sus divas

y sus autores. A partir de la impresión que les causaron los rostros y actuaciones de Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Buster Keaton, Max Linder y Charlot por ejemplo, y realizaciones como las de Adolph Menjou, Fritz Lang, Friedrich W. Murnau, Eric V. Stroheim, Viktor Sjöstrom, Max Linder, Buster Keaton, Harol Lloyd y principalmente Charles Chaplin, S.M Eisenstein, V. Pudovkin y David W. Griffith, es que los críticos, escuelas y estudios europeos elevaron la calidad de su producción.

Algunas maneras de hacerlo, fue a través de la crítica periodística en publicaciones especializadas y revistas literarias, o la realización de películas pero también la exhibición se sumó al campo de actividades que generó la cinematografía.

Y en el ramo de la distribución privada también tuvieron que conjugarse distintos elementos que hicieron del mercado filmico circuitos elitistas o populares; con fines diversos la proyección y las pantallas no descansaron aun en los momentos más delicados, social y políticamente hablando.

Lejos de quedarse a la expectativa, en España se conoció un caso ejemplar, el "momento áureo" del cineclubismo español como le llamó Román Gubern y tuvo que ver con el autodenominado Cineclub Español.

2.3.1. El papel de Luis Buñuel

El origen de estas actividades impulsadas por la revista quizás se encuentre en el hecho de que el mismo Buñuel recordó cuando, tras haber partido a París en el año veinticinco,

en 1928, por iniciativa de la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia, vine a Madrid para hablar del cine de vanguardia y presentar varias

películas: *Entreacto* de René Clair, la secuencia del sueño de *La fille de l'eau*, de Renoir, *Rien que les heures*, de Cavalcanti, así como varios planos con ejemplos del máximo ralenti, como el de una bala saliendo lentamente del cañón de un arma. Lo mejor de la sociedad madrileña, como suele decirse, asistió a la conferencia, que tuvo un verdadero éxito. Después de las proyecciones, Ortega y Gasset me confesó que, de haber sido más joven, se habría dedicado al cine⁷³.

En marzo de ese mismo año, en colaboración con Armand Tallier, "regente" del Studio des Ursulines, se realizó una segunda sesión que se abrió con la conferencia de Buñuel titulada 'Cinematógrafo: algunos ejemplos de sus modernas tendencias'. "Después apareció en la pantalla *Le coquille et le clergyman* (1927), de Germaine Dulac, que acababa de protagonizar una violenta controversia en su estreno parisino"⁷⁴. No fue la última vez que se vería en España, ya que el Cineclub Español la ofreció en una retrospectiva ofrecida (con la presencia de la realizadora) en su décimo novena sesión⁷⁵.

El papel que desempeñó Buñuel fue muy importante ya que abrió el circuito francés de las salas especializadas para suministrar la pantalla alternativa madrileña donde participó a distancia. Esta relación se debió a que en 1927 se abrió en *La Gaceta Literaria* una sección dedicada al cine, dirigida por Luis Buñuel, quien la inauguró con un artículo publicado el 15 de enero de 1928, titulado "Una noche en el Studio des Ursulines". El paso siguiente fue dedicar un número monográfico en octubre de 1928,

donde colaboraron, entre otros, Vicente Huidobro, Buñuel, Jean Epstein, Carlos Fernández Cuenca, Miguel Pérez Ferrero, Jaime Miravittles, Guillermo de Torre, Sebastià Gasch, Cesar M. Arconada, Francisco Cossio, Concha Méndez y Ramiro Ledesma Ramos. Y el paso siguiente fue la fundación del Cineclub Español, con su dirección confiada a Buñuel"⁷⁶.

Más tarde otros colaboradores⁷⁷ abordaron al cine y a lo largo de esos años la sección de cine se ocupó regularmente de Chaplin, el cine soviético, ocasionalmente de las películas *al ralenti*, Adolph Menjou⁷⁸, Janet Gaynor⁷⁹, Greta Garbo, haciendo eco de la cinefilia que les ocupó, pero además apuntaron elementos que relacionaron a la revista con el proceso del *cinema*, término con el cual empezaron a familiarizarse. Entre sus temas recurrentes destacaron el cine educativo⁸⁰, la vanguardia en el cine⁸¹, el cine cómico⁸² y el cine soviético⁸³.

Este cine club, fue entendido "como una prolongación natural de esta sección, [y] en diciembre de 1928 inició sus proyecciones (...) cuyos filmes eran seleccionados desde París por Buñuel"⁸⁴.

Aunque éste no participó hasta las últimas sesiones, desde los primeros programas el peso y gusto del aragonés sirvieron para orientar no solo acerca del cine francés, sino para llamar la atención hacia realizadores y teóricos residentes en los Estados Unidos, Francia o Alemania, quienes también escribieron para la revista⁸⁵. Por mucho la presencia de Buñuel fue una constante, hasta en las crónicas de sus películas y las sesiones en que habían sido exhibidas en Francia y Argentina por citar las principales menciones.

2.3.2- El Cineclub Español y *La Gaceta Literaria*

Desde sus primeros anuncios en la revista, el mentado círculo cinéfilo se propuso abiertamente un plan de acción inspirado en el movimiento francés. El Cineclub Español fue el modelo que se exportó a través de las páginas de *La Gaceta Literaria*, revista editada en Madrid por un grupo de iniciativa privada⁸⁶ que le dedicó regularmente una columna a la reseña de los programas ofrecidos ante un grupo de socios; al igual que el cine club de Delluc, el Cineclub Español nació ligado a una publicación, como en la publicación se reseñó:

el Cineclub Español nació espontáneamente: como una sección o rama de LA GACETA LITERARIA, organismo que ha significado en España, como es sabido, el germen de toda la España actual, joven y renovada. Esto fue en el otoño de 1928. Tres personas contribuyeron a su fundación: el director de LA GACETA LITERARIA, señor Giménez Caballero; el colaborador Luis Buñuel, que había realizado ya un ensayo en la Residencia de Estudiantes, y el entonces redactor en jefe, C.M. Arconada. Un gran apoyo encontró inmediatamente en numerosas personas y personalidades. Y en algunos periódicos, como *El Sol*, que lo apoyó decididamente desde el primer momento⁸⁷.

A lo largo de tres años y bajo la dirección de Ernesto Giménez Caballero, la publicación quincenal dio a conocer numerosos aspectos de la modernidad artística que se vivió en esos años y que aquí no comentaremos exhaustivamente, pero sí haremos una pausa en otros aspectos relacionados con la cinematografía europea y norteamericana principalmente, incluyendo escuelas y realizadores de ese momento, así como innovaciones tecnológicas y reflexiones sobre música, teatro y *cinema*⁸⁸.

Para Giménez Caballero "el programa era triple: ibérico, americano e internacional", y los ideales de su publicación fueron:

El ensueño de la gran Unión Ibérica, dice mi historiador Foard, parece que fuera el ideal político mío antes de mi viaje a Italia. Yo aprendí catalán y portugués en las páginas de mi Revista [sic] y me interesé por los sefardíes como una prolongación ibérica esparcida por el mundo. Para entonces comencé a descubrir que Rusia e Italia eran los dos pueblos revolucionarios frente a la Europa del pasado, a la Europa de mis mayores. Pero, a diferencia de otros camaradas que jugaron carta rusa totalmente, entre ellos Alberti, Arconada, yo había descubierto la de Roma⁸⁹.

La gaceta, que apareció quincenalmente entre enero de 1927 y 1932,

supuso en su conjunto un notabilísimo esfuerzo de regeneración y modernización en la vida española. Y si no fue exactamente una revista "de vanguardia" —como lo fue *La Révolution Surrealiste*, por ejemplo—, informó puntualmente de las experiencias vanguardistas europeas, que tuvieron ocasional acomodo entre sus páginas".⁹⁰

Además, debe apuntarse entre sus méritos el haber fundado una versión del cine club que —como aquí se verá— trascendió sus fronteras continentales. En su génesis y arranque sobresalen los personajes que lo llevaron a cabo notablemente: se trata del director de la gaceta Ernesto Giménez Caballero, vanguardista que devino fascista, y el crítico y posteriormente realizador de cine Luis Buñuel.

Hay que añadir al crítico y activista de las artes Guillermo de Torre, primero en España —siendo secretario de *La Gaceta Literaria*— y más tarde residiendo en Buenos Aires, Argentina; también Juan Piqueras, en Madrid y posteriormente en París fue colaborador incansable junto a Luis Gómez de la Mesa quienes, al lado de Giménez Caballero desarrollaron generalmente las columnas de cine en la publicación.

No obstante, notables intelectuales europeos tuvieron cabida en sus páginas: Jean Epstein, Humberto Rivas, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Dalí, Marcel L'Herbier, Léon Moussinac, Juan Álvarez del Vayo, "Eugenio" Deslaw, entre muchos otros.

Giménez Caballero editó, apoyó, realizó cine y lo administró como parte de su empresa editorial, y Buñuel escribió, reportó y programó a distancia, realizando películas, contactando y conectando a un segmento de intelectuales con sus similares entre Francia y España.

Giménez Caballero tuvo a Italia entre sus países predilectos, y esta influencia lo marcó para toda su vida.

2.3.3.- Las sesiones del Cineclub Español

Como señaló Román Gubern, las influencias que a su vez habían formado el tipo de programación del Cineclub Español, tuvieron su origen en las primeras exhibiciones ofrecidas por Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes en 1926 y cuya inspiración más fresca se encontraba en las salas de ensayo francesas de la segunda mitad de los veinte⁹¹.

Más tarde, la sesión de cine y la crítica fueron de la mano impulsadas por *La Gaceta Literaria* y lo que pasó en la sala cada tanto tiempo fue a dar a la página donde se reservó la columna *Boletín del cine club, Cinema, Noticias sobre cinema, Gaceta de (o en) París*, o bien titulado las reseñas de acuerdo al número progresivo de la sesión abordada.

Aunque guardaron muchas semejanzas con los perfiles del Vieux Colombier, el Studio des Ursulines o el Studio 28, (incluso y como se ha visto algunos de estos directivos colaboraron en la programación del círculo madrileño⁹²) las funciones del Cineclub Español incluyeron filmes de vanguardia, historia y de ciencia pero contaron además, con el *performance* de algunos miembros de su sociedad que se sumaron al espectáculo cinematográfico recitando poemas o interpretando sketches *ad hoc*, en las fechas ofrecidas en el Hotel Ritz y el Cine Royalty de Madrid.

Las sesiones iban acompañadas de una presentación, comentario o recitado y en estas tareas intervinieron Giménez Caballero en varias ocasiones, Gómez de la Serna en dos, Pío Baroja, Benjamín Jarnés,

Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Julio Álvarez del Vayo, Eugenio Montes, el doctor Gonzalo R. Lafora, Gregorio Marañón, Ricardo Urgoiti, Conchita Power, Luis Araquistain, Fernando G. Mantilla, Miguel Pérez Ferero, Germaine Dulac y Samuel Ros⁹³.

De 1928 a 1931, celebraron veintiuna sesiones en tres temporadas, donde fueron presentadas ante el público español muchas películas, desde cine ruso, chino, "superrealista", documental, educativo hasta el cine sonoro de vanguardia y películas mudas que fueron revaloradas en tales ocasiones⁹⁴.

En ellas, las sucesivas reacciones colectivas con asomos de violencia que tuvo que contener en más de una ocasión la policía, hicieron que el círculo "blindará" su acceso y permanencia, aumentando sus cuotas, restringiendo la asistencia a un nuevo y más protegido recinto.

La organización y el sistema de abonos al Cineclub Español evolucionaron por varias razones. Una de ellas fue la suspicaz atención que la Dirección de Seguridad prestó a la institución, con motivo de algunas ruidosas protestas públicas (como las que acompañaron al *Cantor de jazz* en la segunda sesión y a *La Fille de l'eau* en la octava⁹⁵) y por la exhibición de filmes soviéticos. A raíz de enero de 1930 se decidió limitar el número de socios a cuatrocientos, se suprimieron las invitaciones, se anunció que las sesiones se efectuarían en el Hotel Ritz y las cuotas fueron elevadas a 5,50 pesetas por sesión. Y en noviembre de 1930 se creó el carnet de cineclubista por 37 pesetas, válido para las siete sesiones ordinarias de toda la temporada, de noviembre a mayo.⁹⁶

Con esto quedó prácticamente inaugurada una serie de funciones de cine, organizadas de acuerdo a *temporadas*, acompañadas de comentarios previos que más tarde incorporaron música en vivo e

intermedios variados, cuyos platos centrales consistieron en películas poco o nada vistas, polémicas, violentas, desconocidas.

No fueron pocas las veces en que los programas ofrecidos levantaron diversas muestras del favor o displacer del público, pero a la larga se consolidó un centro alternativo de actualidades cinematográficas. Su público "estaba formado por intelectuales, artistas en activo de tres generaciones y por aristócratas"⁹⁷. Entre éstos fueron especialmente reconocidos en la revista:

Ricardo Urgoiti, cuyo primer ensayo de Filmófono en la sesión séptima del Cineclub, colaborando con los señores Remacha y Reparaz, le dió [sic] perspectivas para lanzarse y llegar hoy a la respetable posición cinematográfica en que se halla. Marqués de Guad-el-Jelú, que se reveló como el primer gobernante preocupado en España del cine. Fernando y Manuel Viola, organizadores del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

En rigor, casi todos los empresarios de Madrid, y muchos de provincias, han participado en el desarrollo del Cineclub. Citemos: a D. Rafael Valencia, en cuyo Cine del Callao se inauguró el Cineclub; D. Cesar Alba, de la Sage: en cuyo Cine Goya transcurrieron varias sesiones; D. Antonio Armenta de Segarra; D. J. Prieto y D. José Campuá, de Renacimiento Films y de Royalty; don F. del Rio, del Tivoli; el señor Vega, del Cine Europa. Lo mismo decimos de los alquiladores y casas: Ufa, Metro, Paramount, Universal, Gaumont, Vilaseca, Castro, Guilló, Diana, Filmófono, Julio Cesar, Cinaes, Renacimiento, España-Film...⁹⁸

Empresarios y activistas, periodistas y artistas. Todos participaron de los movimientos culturales de vanguardia, ya que entre otras actividades, la revista "generó un vasto campo de influencia y una red de actividades diversificadas, como el Cineclub Español y *La Galería*, una sala de exposiciones"⁹⁹ que tampoco sería la última ligada a un círculo cinéfilo como veremos más adelante.

2.3.4.- El Cineclub Español y sus extensiones

El Cineclub Español manifestó una vocación expansiva al pretender extenderse al interior de España paralelamente a los tareas que desarrolló por el cine club en la capital. En febrero de 1929, *La Gaceta Literaria* dio cuenta de sus extensiones hacia el interior del país¹⁰⁰. Como reconocieron en la publicación, fue la aristocracia quién también se interesó por el círculo cinéfilo.

El Cineclub desde sus primeros momentos, tuvo un éxito nacional. Dándose sesiones en muchos puntos peninsulares. Citemos los principales animadores de las provincias: Mirador de Barcelona, condes de Berlanga, de Málaga; J. Aparicio, de Oviedo; Aizpura, de San Sebastián; conde del Romeral, de Sevilla; Fernando Aldana, de Zaragoza; Luelmo, de Valladolid; Cano, de Tuerel; Manuel Sota, de Bilbao; Ateneo, de Logroño; Guarner y Percas, de Valencia. [En 1931], bajo el nombre de *Sesiones Especiales*, la labor cineclubista entra en un terreno taquilla llenos de éxito. El Cineclub ha abierto pues, un mercado, una afición, un negocio para las Empresas españolas de cine¹⁰¹.

Y si añadiéramos a esto, el hecho de que varios cine clubes proyectaron filmes de autores ligados al Cineclub Español (*Esencia de verbena* sobre todo por ser de Giménez Caballero, *Un perro andaluz* de Buñuel) tendríamos un centro difusor de múltiples iniciativas con resonancias palpables desde otro ángulo del "mundo del cine", es decir, sí en el plano de la realización y exhibición, pero también en el de la distribución.

En el plano de las relaciones internacionales, "el Cineclub Español fue uno de los organizadores de los Congresos Internacionales de La Sarraz (Suiza) y Bruselas (Bélgica), dando una nota de primera fila con

su estructura y actuación"¹⁰²; perteneció también a la C.I.F.I (Cooperativa Internacional de Film Independiente).

Poco después de haberse realizado el congreso, Giménez Caballero al ofrecer un panorama de tales actividades, incluyó los antecedentes de ese tipo de encuentros en Suiza.

Acaba de clausurarse en *La Sarraz* (Suiza) [sic] el primer Congreso Internacional del Film Independiente. El castillo de *La Sarraz* [sic] es uno de los puntos históricos más notables del cantón de Vaud. Desde el siglo XI no ha dejado de figurar en la historia europea, a través de todas sus vicisitudes. Su actual heredera, Madame Mandrot de La Sarraz, no ha querido interrumpir la gloria de la tradición, y ya que no en hechos de armas, hace intervenir al venerable inmueble en hechos azañosos [sic] de arte. Así, el año pasado inauguró los Congresos Internacionales de Arte de Vanguardia o Arte Independiente. Siendo el primero dedicado a la "Nueva Arquitectura"¹⁰³.

Enseguida enumeró realizadores participantes, títulos de películas y proyectos a futuro.

Este año ha sido dedicado el Congreso al *Cinema Independiente*. Personalidades y films -los más destacados en el nuevo Cinema- han intercambiado sus saludos, noticias y aspectos. Las sesiones han durado cinco días. Los cuarenta invitados internacionales de Madame de La Sarraz se distribuyeron en dos secciones: una dedicada a la estructuración de una *Cooperativa* de producción del Film Independiente y otra a la organización de una *Liga* que confederase a todos los *Cineclubs* existentes en la actualidad. Por las noches, tras las asambleas plenarias, se proyectaron elencos de todos los países. Francia presentó -entre otros films avanzados- unas primicias de *Le Petit Chaperon Rouge*, de Cavalcanti. Y una *Antología del Cinema* desde sus primeros pasos hasta hoy. Dió [sic] también films de Mau Ray [sic], de Delluc, de Renoir, de René Clair y de otros novicinematurgos [sic]. Inglaterra ofreció unas bellas documentales, sobre todo una de dibujos eróticos australianos. Alemania proyectó

tres películas abstractas de Richter, maravillosas. Japón, un drama extraño y atroz: *Jujiro*. Holanda, *La lluvia*, de Frankeu, y *El puente de acero*, de Yoris Ivens [sic]. Y España, *El perro andaluz* [sic], de Luis Buñuel y Salvador Dalí¹⁰⁴.

Entre aquéllos, destacó particularmente el filme de Buñuel y reconoció también el peso que tuvo la presencia de Eisenstein en el encuentro. También dio números de salas y el prestigio de los círculos cinéfilos hasta el momento.

La película que más impresionó fué [sic] la española. Nadie esperaba de España un alarde semejante de técnica y espíritu. Como tampoco esperaba nadie que el Cineclub Español, fundado por LA GACETA LITERARIA, resultase el segundo en perfección de Europa, tras Holanda y exceptuando Francia, madre directriz del Cinema Independiente, que cuenta sólo en París con siete salas especializadas.

Rusia aportó su mejor cinematógrafo: Eisenstein. Quien con dos operadores realizó un cuidadoso film¹⁰⁵, simbólico de todo el Congreso; film que se proyectará dentro de unos meses en nuestros Cineclubs¹⁰⁶.

Terminó adelantando las metas que se fijaron en Suiza y anunció las posibilidades que encerraba la constitución de una liga que integrase a todos los cine clubes europeos.

El resultado del Concilio de *La Sarraz* no ha podido ser más útil y eficaz. Con la formación de la *Cooperativa* pronto los jóvenes artistas podrán disponer de una Empresa que acepte sus films puros y avanzados. Y con la *Liga Confederativa* todos los Cineclubs podrán regular la marcha de sus programas¹⁰⁷.

Como señaló Giménez Caballero, *Un perro andaluz* fue de las más importantes realizaciones que se exhibieron en los cine clubes

occidentales. También Eisenstein fue de los preferidos, junto a Cavalcanti, Weine, Chaplin, Dulac, Ruttmann, Murnau y otros.

Al referirse dos años más tarde al "desarrollo de los cine clubes hispanoamericanos", Giménez Caballero apuntó entre líneas la situación con respecto a la explotación de su film *Esencia de verbena* al consignar, dar acuse de recibo y autorizar su exhibición y distribución: al mencionar que Ramón Gómez de la Serna la proyectó en el Cineclub Argentino, la segunda al publicar la solicitud que le había hecho llegar el vicepresidente del Cineclub Uruguayo, Pereda Valdés, y la tercera al incluir su autorización para que la *Maatschappij voor Cinegrafie del Central Bureau Ligafihus*, la distribuyera en esa "central" europea y Holanda¹⁰⁸.

Su impacto en la industria cinematográfica española redundó en abrir su pantalla a producciones europeas inaccesibles y en formar en los hechos a una plana de periodistas de cine que fueron incluidos entre las publicaciones de la revista literaria con regularidad. No obstante, el cine español precisamente no contó con la afición y empuje por parte de sus colaboradores.

Se trató, en pocas palabras, de una especie de bitácora rigurosa donde se ensayaron crónicas y reseñas sobre las películas presentadas en determinadas ocasiones, con participantes de nombres célebres que le dieron vuelo en pluma y persona. Como Gubern reconoció,

los artículos cinematográficos de *La Gaceta Literaria* cubrieron un amplio arco, que abarcó desde los artículos de reflexión teórica general (como algunos de Arconada, de Salvador Dalí o de Benjamín Jarnés), en los que además de la citada influencia de Jean Epstein se detectó a veces el magisterio de Bela Balász, hasta los comentarios específicos a películas concretas, preferentemente títulos norteamericanos -con especial predilección por los cómicos-, alemanes, soviéticos o franceses. Pero aunque el cine norteamericano es tan admirado, veremos cómo estará poco presente en las sesiones

del Cineclub Español organizadas por la revista desde 1928, al ser ya visible en las salas. Y publicó además dos importantes encuestas: una sobre las relaciones del cine y la literatura en 1928 y otra sobre el nuevo cine sonoro en 1929. El cine español fue el gran ausente en sus páginas.¹⁰⁹

Primero Luis Buñuel, más tarde fue Juan Piqueras¹¹⁰ el encargado de la página de cine de *La Gaceta Literaria*. Antes, desde la *Ciudad Luz*, Piqueras había sostenido la *Gaceta del cine en París*¹¹¹ y su separación se dio en un ambiente de tendencias políticas radicalizadas y

la última colaboración del comunista Piqueras con la publicación ya abiertamente profascista de Giménez Caballero se produjo en el número del primero de julio de 1931. Quince días antes había aparecido lo que sería la última colaboración de Gómez de la Mesa a la revista¹¹².

Como vemos, la nómina de responsables y colaboradores fue cambiando con el tiempo, y Buñuel sentó un importante punto de partida para quienes lo sucedieron en la tarea. Además, no fueron pocos quienes abordaron al cine y sus cuestiones en el campo de las ideas y las artes, a partir de la novedad que rodeaba al cinematógrafo, por mucho, medio y símbolo moderno.

El caso de Luis Buñuel, es notable si tomamos en cuenta que desde la sexta sesión se separó de la dirección efectiva del cine club, por causas relacionadas con la realización de *Un chien andalou*; sus intervenciones iniciales como lo observa Gubern, fueron suficientes para instituir un tipo de actividad que contaría desde entonces con un "mapa" para llevarse a cabo independientemente del aragonés.

El Cineclub logró interesar en ensayos cinematográficos a las siguientes personalidades: E. Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Federico García Lorca, Benjamín Jarnés, Rafael

Alberti, Luis Buñuel, Julio Álvarez del Vayo, marqués de Guad-el-Jelú, Luciano de Feo, Eugenio Montes, doctor Lafors, doctor Marañón, Ricardo Urgoiti, Miguel Pérez Ferrero, Germaine Dulac, Luis Araquistain, Samuel Ros, Conchita Power, Mantilla¹¹³.

Si mencionamos la obra de Giménez Caballero tendríamos que reconocer no sólo el haber anunciado el nacimiento y muerte del Cineclub Español, con casi todas las cartas bajo la manga. Así se despidió en 1932 el director general del proyecto:

Nuestro Cineclub –queridos amigos– murió atropellado en esas calles de la ciudad. Excusad si os hablo entrecortadamente, conteniendo mi pena. Vosotros sabéis lo que para mi fue el *Cineclub*. Fue [sic] un hijo, de esos espirituales que se agarran más a las entrañas que los mismos hijos de la carne. Por él yo sufrí de todo: el escándalo, la incertidumbre económica, los desvelos; todo por lo que un hijo exhuberante [sic], violento y delicado se sufre. Vosotros sabéis que cosa fue el Cineclub. Pues gracias a vosotros –queridos amigos y protectores– pudo el Cineclub desarrollarse, crecer, extenderse por la península, por América e incluso por Europa. Tres años vehementes de vida¹¹⁴.

En aquella lapidaria despedida, Giménez Caballero dio luz también sobre una nueva época para el cineclubismo español:

Si el Cineclub ha muerto –el Cineclub ha resucitado en los *Estudios de Proa*filmófono. Yo incito a todos los socios y amigos del Cineclub a llenar calurosamente esas nuevas sesiones resucitadas. Valga mi verdad, como su mejor propaganda. Si el comité de Cine educativo ha muerto, también ha resucitado en las Misiones Pedagógicas del Ministerio de Instrucción Pública, cuyo secretario es el alma de oro de mi querido, admirable y entrañable amigo Santillano¹¹⁵.

Y al recordar a esa generación, en el prólogo a la edición facsimilar de *La Gaceta Literaria* editada en 1980, Giménez Caballero hizo un recuento simultáneo de sus amigos y de sí mismo.

Tras fundar el Cine-club, el primero de España, realicé mi "Esencia de Verbena", que sigue aún proyectándose (en 12 imágenes), con actores como Ramón de la Serna. También un "Noticario" en el que se incluía secuencias como las del famoso almuerzo en la calle Canarias, 41 (hoy 45), sede de la "Gaceta Literaria" y de nuestra imprenta, y en el que congregué para filmarlos luego en mi azotea al conde Keyserling, Menéndez Pidal, Pio Baroja, Américo Castro, Pedro Salinas, Marichalar, García Gómez, Sainz Rodríguez y, en admirable compañía un Alberti, un Bergamín, un Ledesma Ramos y un Arconada. (También se hizo una fotografía en mi salón que hizo fortuna, pues la he visto reproducida en libros de Emiliano, Aguado, José María Areilza, Ramón Serrano Suñer, Dionisio Ridruejo.) Asimismo, ese film incluía a Salvador Dalí sin bigote y a Gala, en mi casa ante el histórico cementerio de San Nicolás, donde estaba enterrado Larra y viniera a honrarle la generación del 98. Por eso uno de mis últimos libros es el de "Junto a la tumba de Larra", ante la que realicé mi obra esencial¹¹⁶.

Habría que añadir además, que las dos películas que realizó, dieron pie a que la mayoría de los cine clubes hispanoamericanos, buscaran y lograran exhibir la cinta *Esencia de verbenas*.

En el sentido de la "procreación del cine educativo y social en España", en la columna *Cinema* se dio las gracias

a los primeros ensayos de *film* culturales; a sus conferenciantes, como el doctor Luciano de Feo, del Instituto de la S. de N, y al marqués de Guad-el-Jelú; a haber auxiliado con sus programas a la Sociedad de Historia Natural, al Cineclub Popular, a colegios, Centros obreros y campesinos, puede decirse rotundamente que el Cineclub ha sido, no solo el creador de un Comité Nacional de Cine educativo, al que

pertenecen las más altas autoridades pedagógicas del país, sino el introductor del cine social y nacional en España, que tan enorme futuro ha de alcanzar en breve¹¹⁷.

Eso estuvo lejos de ser una realidad. Lo que perduró feliz o tristemente, detrás de cada columna de cine, de cada carta reproducida y acomodada junto a las correspondencias con otros cineclubistas pioneros, fue un coro que buscaba al unísono el mismo tono.

Giménez Caballero fue quien abrió las puertas de su revista a los lectores que siguieron las novedades a distancia y que entendieron que la publicación de sus anuncios y noticias tendría una repercusión ampliada por el radio de cobertura editorial y comercial.

Para utilizar la expresión, era como hacer *chechar tarjeta* en el reloj iberoamericano que marcó una pauta cultural, con la que se podía comulgar o despotricar, pero que indudablemente se compartía entre diferentes latitudes del planeta.

2.3.5.- Cine clubes hispanoamericanos y *La Gaceta Literaria*

Como la revista se propuso, su ideario abarcó las expresiones internacionales relacionadas con distintos movimientos artísticos. La presencia regular de referencias y referentes hacia las "salas de vanguardia" francesa, hablan por sí solas de la importancia que tuvieron para el Cineclub Español.

Sin asomo de duda, a diferencia de la London Film Society o alguna "sala de arte" o "de vanguardia" francesa, el Cineclub Español fue el que más hondo caló entre los integrantes de las vanguardias latinoamericanas, ya que paulatinamente, tuvieron una aparición cordial entre sus páginas.¹¹⁸

La relación con los escritores o pintores existía independientemente de este tema, ya con publicaciones especiales para *La Gaceta Literaria*¹¹⁹, ya con referencias al comentar las revistas editadas en América. Más adelante abordaremos algunos casos que explican lo que ahora mencionamos de paso.

En tales referencias, se hizo mención a los intelectuales que colaboraron en la teoría, difusión y práctica de las artes, a través de revistas literarias, ediciones de libros, exposiciones de artes plásticas, ensayos, películas, puestas en escena, poemas, composiciones musicales o ilustraciones que mezclaron la forma con la ideología.

Esos matices están en los temperamentos que distinguen por ejemplo, a una revista de otra sí, pero también de un autor a otro u otra; la crítica y la crónica se unieron en un género que mezcló las pasiones estéticas y políticas de un modo tal, que la labor proselitista se diversificó y entre el crítico y el promotor, la línea de por sí tenue quedó desdibujada. En este renglón las columnas anónimas también jugaron un papel de noticiarios mezclados con los amigos internacionales que se fueron acumulando.

En el *Boletín del Cineclub* apareció una noticia sobre la fundación de un cine club en Vittoria¹²⁰ por ejemplo, y en la sección *Postales Internacionales*, se anunció que bajo el patronato de Bottai se había constituido en Roma el "Cineclub" de Italia presidido por Alejandro Lessona.¹²¹

En el caso de Vittoria, señalaron a Angel Mendi como el organizador. En alguna de sus sesiones el propio Pío Baroja (como la hizo en el Cineclub Español) presentó su *Zalacaín el aventurero* y en ese artículo se describieron los avatares del cine club en esa región.

La "sección de cartas" permitió enterarse de lo que acontecía en las capitales de América Latina, a manos de otros entusiastas que se aventuraron en el cineclubismo teniendo también fe en la comunidad iberoamericana que lo practicaba en el mundo. En esto, la importancia

de la relación radica en el hecho de hacer participar a la gaceta como medio difusor de manifiestos y proclamas en pro de una idea del cine que se fue formando lentamente.

Eso lo demuestran la aparición de inquietudes y preguntas, así como los anuncios donde se dieron a conocer proyectos de cine clubes en "América del Sur y Méjico" que igual participaron con cartas firmadas por los secretarios de estas agrupaciones, o como corresponsales de lo que sucedía por ejemplo en el Cineclub de Buenos Aires, círculo muy identificado a *La Gaceta Literaria* debido a la cercanía de Guillermo de Torre y Ernesto Giménez Caballero.

De Torre fue de los más avezados. En su colaboración titulada "Obertura a la 'Sinfonía Metropolitana' de Walter Ruttmann" comentó que tuvo

motivos para creer que esta obra es aun desconocida en Madrid, ya que su carácter de documento artístico y su ausencia de ilación argumental le tornan inadecuada para las salas corrientes. Por ello mismo, sospecho que la "Sinfonía Metropolitana" interesaría sinceramente a los socios del Cine Club madrileño y preveo que algún día figurará en sus programaciones¹²².

Así nos enteramos de lo que sucedió en la órbita del Cineclub Español, a veces adelantándose en la carrera de las novedades al grupo madrileño, otras (las más) a la saga del experimento hegemónico hispano. Es el caso del Cineclub de Buenos Aires (también llamado Cineclub Argentino), el cual como reconoció Guillermo de Torre,

hubo de surgir quizá un poco precipitadamente, sin el apoyo de una entidad artística que le avalase, sin poder contar entre sus organizadores personas de ancho renombre auténtico que le hubiesen atraído la atención de un público más cuantioso y calificado. Con todo, impulsado como fue por jóvenes competentes y de bonísima voluntad, celebrando sus veladas en la sala prestigiosa de los Amigos

del Arte, el Cineclub ha podido cerrar su primera temporada con la simpatía y el amplio crédito de numerosos espectadores.¹²³

Aunque incluyó también en su juicio que

la novedad más considerable que puede presentar el Cineclub de Buenos Aires con relación a todos los clubs similares de europeos es la abundancia de "films" rusos soviéticos, de aquellos que la censura europea proscribe y que aquí se hacen públicamente y sin mayor asombro (...) Tal es el celeberrimo *Acorazado Potemkin* y luego, *Octubre*, [de] Eisenstein; *La sexta parte del mundo*, de Dziga Vertoff [sic]; *El fin de San Petersburgo*, por Pudovkin; *La aldea del pecado*, por Olga Preobayenskaia [sic]¹²⁴.

En otras sesiones exhibieron "los conocidos bufos de anteguerra", Mack Sennet, Charles Bowers, Larry Semon, Harry Langdon, *Cazadores de almas* de Sternberg, *Caligari* de Wiene, *La leyenda de Gosta Berling* de Stiller, *Juana de Arco* de Dreyer, *Sinfonía Metropolitana* de Ruttman, *La noche de San Silvestre* de Lupu Pick, *L'étoile de mer* de Man Ray y *Un chien andalou* de Buñuel.

También llevaron a cabo conferencias donde participaron los fundadores del cine club y otros integrantes "literatos y cineastas jóvenes" como León Klimomvsky, Felipe Debernardi, Horacio Coppola, José Luis Romero, Guillermo de Torre (todos ellos fundadores) y Néstor Ibarra, Romero Brest y Héctor Eandi. Y como enumeró De Torre, al informar de los desencuentros con los cine clubes o las salas especializadas europeas,

dificultades económicas, faltas de organización o de correspondencia con esas entidades similares, lo impidieron. Pero, a falta de tales incentivos, las sesiones del cine club porteño -a semejanza del cine club madrileño- se vertebraron con propósitos antológicos, retrospectivos y, en suma, didácticos¹²⁵.

Su fortalecimiento se habría basado en el intercambio con el Cineclub Español especialmente y muy elocuente resulta a su vez, el comentario que introduce a las noticias sobre cine clubes hispanoamericanos, donde Giménez Caballero resumió y reflexionó sobre la actividad del Cineclub Español y sus consecuencias internacionales.

Es curioso. Cuando ya en Madrid, tras una labor de tres años, tras una proyección de ochenta y dos films, tras una tarea que no ha visto otra recompensa que el ataque, el silencio y el aprovechamiento comercial de las empresas; cuando ya en Madrid no sabemos que hacer con los Cineclubs, -atemorizados por mucho snobismo irritante e irritados por exigencias e incomprensiones- el resto peninsular e Hispanoamérica abren sus ilusiones cineclubistas. Inútil decir que estamos a su entera disposición. Entusiásticamente¹²⁶.

Nombres como el de Agustín Aragón Leiva, Pereda y Valdés, Manoel de Oliveira, Adolfo Casais, Antonio Carbonel¹²⁷, dan una idea de lo que había alcanzado de fama el mentado círculo cinéfilo: desde las capitales latinoamericanas rebotó la influencia ibérica. No olvidemos en aquella península a Portugal; a su lado se mencionaron a Gino Novoi Calvo con el proyecto expreso de organizar un cine club en La Habana, Cuba.

Añadamos otros círculos no identificados con *La Gaceta Literaria* expresamente. Silvia Oroz ha expuesto el panorama brasileño y sabemos que

el primer cine club propiamente dicho en el Brasil, se fundó en Río de Janeiro y fue para variar el *Chaplin Club*, que funcionó entre el año '28 y el año '31. En él se nucleó la más importante intelectualidad de

Río de Janeiro: Octavio de Faria, Piño Sucetin de Roch, en fin, que fueron los grandes críticos literarios¹²⁸.

Nada sabemos acerca de su relación con la revista madrileña, pero muy cerca de aquellos que lo desarrollaron en Madrid, "en 1929 apareció en Barcelona la revista *Mirador*, portavoz de la intelectualidad catalana, que también organizó un cine club"¹²⁹.

La sección de cine de esta publicación —que tenía como subtítulo *Setmanari de Literatura, Art i Política* y fue fundada por el abogado Amadeu Huratdo —estaba confiada al crítico Josep Palau, y tuvo su época más vanguardista en los posteriores años de la Monarquía. Por tanto, si *La Gaceta Literaria*, de Madrid, había impulsado la creación del Cine-Club Español [sic] desde octubre de 1928, *Mirador* dio a luz el Barcelona Film Club desde abril de 1929, cuyas actividades serían más conocidas como las "Sessions Mirador" [...] Entre las películas exhibidas [...] cabe destacar los siguientes títulos: *Margarita Gautier*, de Fred Niblo; *Amanecer*, de Murnau; *La estrella de mar*, de Man Ray; *Un chien andalou*, de Buñuel; *Una novia en cada puerto*, de Howard Hawks; *El hombre de las figuras de cera*, de Paul Leni; *Entr'acte* y *Un sombrero de paja de Italia*, de René Clair; *La p'tite Lillie*, de Alberto Cavalcanti, y un largo etcétera¹³⁰.

Gubern añadió a esta cuenta que "la primera película soviética que se exhibió en España fue en el *Cine Club Mirador* de Barcelona, en noviembre del '29 y fue *Tempestad sobre Asia* de Pudovkin"¹³¹. Estas películas se vieron rodeadas de artículos y a sus funciones asistieron intelectuales catalanes. De su influencia sabemos que se extendió el "modelo Mirador" a Mataró y en Sabadell, "a través del vanguardista 'Group de Sabadell', el escritor Francesc Trabal organizó sesiones análogas en el teatro Principal"¹³².

Como parte del fenómeno *Proafilatófono* en Madrid, una distribuidora prosiguió con las tareas cineclubistas en Barcelona tras el

nombre de *Cinaes* y estas funciones se conocieron como "Sessions Studio Cinaes"¹³³.

Eso sí, de su existencia remota entre las importaciones culturales en México no ha quedado huella alguna, si es que hubo noticia o intercambio de alguna especie. De las noticias del año 1931, cuando se asomó una generación hispanoamericana de cine clubes, en *La Gaceta Literaria* solo se publicó la nota adjunta a las cartas que hemos apenas desmenuzado, y sobre la cual regresaremos a continuación.

2.4.- Conclusiones del capítulo

Sin duda alguna, entre lo que hemos considerado como "influencias" para la puesta en marcha del Cineclub Mexicano, sobresalen la magnitud y logística nacional que se prefiguró en el movimiento cineclubista en Francia, teniendo en París el principal foco de atención – en cuanto a salas de arte que exhibieron películas "de vanguardia" se refiere – y que contaron con las revistas regionales y capitalinas que participaron paralelamente en la definición de un espacio "francés".

El Encuentro de La Sarraz para los cine clubes franceses, fue el foro para exponer dos visiones complementarias y críticas de lo que se entendió que debería servir a los intereses de los amantes del séptimo arte. En ese proceso, vale destacar que surgieron voces que no estuvieron del todo de acuerdo en el tránsito de una sala de teatro a un cine club de vanguardia, incluso entre quienes participaron en actividades por el estilo en otras capital europea como fue el caso de Ramón Gómez de la Serna.

Simultáneamente al desarrollo del cine francés e inglés, el cine alemán y el cine ruso cobraron una importancia mayúscula en el panorama europeo. Ese movimiento tuvo direcciones polivalentes, en el

plano de los realizadores y en el plano de los periodistas y los organizadores de ligas cineclubistas.

La presencia de Eisenstein entre los grupos vanguardistas internacionales que se materializó en La Sarraz y especialmente entre la comunidad intelectual del *London Film Study Group*, sirvió como catalizador de sus ideas en la Europa Occidental al tiempo en que sus filmes devinieron internacionalmente un objeto de culto y estudio; sus contactos europeos y posteriormente su lista de conocidos estadounidenses, vinieron en la maleta que trajo a América y que a la postre ayudó para poner en contacto a la directiva mexicana con otros protagonistas de los círculos cinéfilos.

La fama del Cineclub Español reforzó el modelo hispano que mezcló la manera parisina del *jet set* y el rigor intelectual londinense, sumado a su propia bohemia latina más propensa a los excesos que no dudaron en registrar para la historia. Como espejo de las siluetas de los integrantes de la Generación del 27, el cine club en Madrid cristalizó la institucionalización del paradigma que se importó a México.

Esta experiencia se convirtió en la actividad más constante en el mundo de habla hispana, sentando de modo contundente un tipo de cineclubismo en el cual el cine club, además de contar con una sociedad que patrocinó en los hechos las actividades y se asemejó a las conferencias introductoras acostumbradas en Francia y utilizadas por la London Film Society, fue apoyado además por una publicación que – igual que en el caso francés– deliberadamente actuó como cómplice de la reseña y puntual periodista de la época (a la vez que como propagandista de sus propias realizaciones en el caso de Delluc y Giménez Caballero), obedeciendo a algún instinto proselitista de reproducción cultural. Solo que en el caso español se trató desde el principio de una revista literaria.

Como ocurrió con las publicaciones periódicas especializadas – semanales o bimensuales– de Louis Delluc, Pierre Henry, Ricciotto

Canudo, Jean Tedesco y otros, se ubicó en una plataforma editorial la residencia del círculo cinéfilo. Esta relación entre periódico/ revista literaria/ conferencias/ personalidades/ cine club, configuró a su vez un "modelo hispano" que se dio a conocer con mayor fluidez entre las vanguardias literarias y plásticas latinoamericanas entre las cuales, los jóvenes artistas mexicanos participaron ávidamente como a continuación se explica.

¹ Louis Delluc. "La République française adopte le cinéma", *Cinéa* Núm. 98/ 15-VIII-23. En Louis Delluc, *Cinéma et cie*, p. 352-353.

² *Ibidem*, p. 350.

³ Ricciotto Canudo. "Le public et le cinéma", en *Manifeste des Septième Art*. Ed Seguiers/ Carré d'art Num. 3, Paris, 1995, p. 18. Cortesía de Aurelio de los Reyes.

⁴ cfr. Pierre Lherminier "Présentation" en Louis Delluc. *Cinéma et cie*. Cinémathèque Française, Cahiers du Cinéma; Paris, 1986, p. 292.

⁵ Pierre Billard en *Regards neufs sur le cinéma*; Ed Seuil, 1963. Citado por Roger Boussinot en: *Encyclopédie du cinéma*. Ed Bordas, Paris 1967, p. 341. Biblioteca Filmoteca de la UNAM.

⁶ Germaine Dulac. "Pour ou contre la censure des films?" (*Pour vous*, 11 de mayo de 1933), en *Écrits sur le cinéma (1917-1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet; Paris Experimental, 1994, p. 191.

⁷ cfr. René Jeanne y Charles Ford. *Historia del cine* (1) *El cine mudo*. Alianza Editorial, "El libro de bolsillo", 9ª reimpresión, Madrid, 1998.

⁸ Virgilio Tosi. Conferencia magistral "Panorama de los cine clubes europeos". *Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad*. Filmoteca de la UNAM, en prensa.

⁹ Germaine Dulac. "Le cinéma d'avant-garde" (*Le cinéma des origins à nous jours*, bajo la dirección de Henri Fescourt, paris Editions du Cygne, 1932) en *Écrits sur le cinéma...* p. 187.

¹⁰ Por citar un ejemplo, Robert Flaherty y Friedrich W. Murnau se sumaron a Robert Wiene y Viktor Sjöstrom quienes se presentaron previamente en estos cine clubes que paulatinamente se convirtieron en "salas de arte".

¹¹ Germaine Dulac, *Ibidem*.

¹² Christophe Gautier. "De la Tribune libre du cinéma au Congrès de La Sarraz. La naissance du «protocole ciné-philé»". 1895. Décembre 1997. Núm. 23, p. 8. Cortesía de Román Gubern. Bibliothèque du Film, Paris.

¹³ "Scéances de gala au cinéma d'avant-garde de l'Exposition des arts décoratifs", annonce parue dans *Cinémagazine*, Núm. 36, 4 septembre 1925, p.134. En Christophe Gautier, *Ibidem*.

¹⁴ Gauthier supuso que se trató del propio Charles Léger o de Jean Mitry.

¹⁵ "Le cinéma d'avant-garde à l'Exposition internationale des arts décoratifs", dans *Les Cahiers du mois*, núm. 16-17, 1925, p.255. En: C. Gauthier. *Ibidem*, p.9.

¹⁶ *Ibidem*, p.10.

¹⁷ Gauthier alude a Benoit Lecoq cuando éste caracteriza a los cafés, como "revistas orales del nuevo espíritu". Gauthier enseguida abunda más allá del hecho de solo decir que el cine club es "el café del cine".

- ¹⁸ Manuel Michel. *El cine francés*. Cuadernos de cine Num. 9-10. Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección General de Difusión Cultural, México, 1964. p. 51.
- ¹⁹ Germaine Dulac se refiere a los directivos de las salas.
- ²⁰ Germaine Dulac. "Le cinéma d'avant garde". Germaine Dulac, *Ibidem*, p. 189.
- ²¹ Noureddine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt; idées, conceptions, théories*. Paris Experimental, Paris, 1999. p. 66
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Virgilio Tosi. "Panorama de los cine clubes europeos", *Ibidem*.
- ²⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Paris* (1930). Editorial Pre-Textos, Valencia, 1986, p.81.
- ²⁵ Clément Riot. "Les associations du cinéma à Perpignan entre les deux guerres; éléments pour une histoire de la culture en province sous la IIIème République". *Archives* Num. 78-79; Perpignan, febrero, 1999. p. 1. Por cortesía de Lucía López de Medrano Álvarez.
- ²⁶ *Ibidem*.p. 1.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 26.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 2.
- ²⁹ *L'Independent*, 26 XI-1925, *Ibidem*, p. 2.
- ³⁰ *L'Independent*, 2 IX-1925. *Ibidem*, p. 2.
- ³¹ *Ibidem*, p. 4.
- ³² *Ibidem* p.6-7.
- ³³ N. Ghali. *L'avant-garde cinématographique en France...*, p. 66.
- ³⁴ V. Tosi, *Ibidem*.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ Nunca antes publicó nada relacionado con cine clubes o salas de vanguardia.
- ³⁷ Ese fue otro nombre que utilizaron comúnmente para llamarse. Muy cerca de Francia, en 1927 se constituyó en Amsterdam y con secciones en otras ciudades holandesas la *Film Liga*, que tuvo a Joris Ivens entre sus animadores.
- ³⁸ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial; desde sus orígenes hasta nuestros días*. (trad. de Florentino M. Torner). Siglo XXI editores, 6ª edición en español, México 1982, p. 176. Cortesía de Alexis Bag.
- ³⁹ Paul Rotha añadió en sus memorias a Iris Barry, Ted McKnight Kauffer, Edmund Dulac, Frank Dobson, Sidney Bernstein y W.C. Mycroft, como fundadores.
- ⁴⁰ *Encyclopedia of European Cinema*. Edited by Ginette Vincendeau. Facts on File/ British Film Institute, UK 1995, p. 145.
- ⁴¹ Paul Rotha. *Documentary film. An informal history of the British Documentary Film (1928-1939)*; Secker & Warburg, London 1973. p. 10. Biblioteca Filmoteca de la UNAM.
- ⁴² James Donald; Anne Friedberg & Laura Marcus, editors. *Close Up; A Quarterly Devoted to the Art of Films 1927-1933*. Princeton University Press, New Jersey 1998. Cortesía de Ylenia Escogido Clausen.
- ⁴³ N. Ghali. *L'avant-garde cinématographique en France...*, p. 61.
- ⁴⁴ En español en el texto original.
- ⁴⁵ Ivor Montagu. *Con Eisenstein en Hollywood*. Cine Club Era, México 1976. p. 10.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ *Revue du Cinéma* Núm. 4, 15-X-1929. Citada por J.M Caparrós Lera en: *Cinema y vanguardismo; documentos cinematográficos y Cine-Club Monterois*. Ediciones Flor del Viento, Barcelona, 2000, p. 24.
- ⁴⁸ Jean Lenauer. "The Independent Cinema Congress". *Close Up*, Vol.V, Num. 4. October, 1929. James Donald; *Ibidem*, p. 274.
- ⁴⁹ C. Gauthier, "De la Tribune libre du cinéma au Congrès de La Sarraz. La naissance du «protocole ciné-philé»". pp. 198-199.
- ⁵⁰ *Ibidem*, pp.199-200
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 200

- ⁵² Román Gubern. Mesa VII "Los valores artísticos del cine", Seminario Internacional *Los Cine clubes hacia el siglo XXI*, Mesa VII *Los valores artísticos del cine*. Memorias en prensa, Filmoteca de la UNAM 2000.
- ⁵³ Ivor Montagu, *Con Eisenstein en Hollywood*, p. 9.
- ⁵⁴ Román Gubern, *Ibidem*.
- ⁵⁵ Roland Cosey et Thomas Tode. "Le 1er Congrès international du cinéma indépendant". *Archives* Num. 84. Avril, 2000. Institut Jean Vigo, Perpignan.
- ⁵⁶ Ivor Montagu, *Con Eisenstein en Hollywood*. p.9.
- ⁵⁷ C. Gauthier. "De la Tribune libre...", p.200
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 201.
- ⁵⁹ *Ibidem*.
- ⁶⁰ *Ibidem*. pp.201-202
- ⁶¹ Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein, una biografía* (traducción Homero Alsina). Fondo de Cultura Económica, México 1ª edición en español, 2ª revisión, 1986. p. 130.
- ⁶² *Ibidem*. p. 143.
- ⁶³ I. Montagu, *Con Eisenstein en Hollywood*, p. 30.
- ⁶⁴ M. Seton, *Ibidem*, p. 145.
- ⁶⁵ *Ibidem*. p. 144.
- ⁶⁶ Marie Seton. "Comentarios de Eisenstein sobre los grupos de estudio de la Film Society". *Ibidem*. p. 460.
- ⁶⁷ Anne Friedberg. "Appendix 4". *Close up...*, p. 319-320.
- ⁶⁸ Paul Rotha, *Documentary film. An informal history...*, p. 10.
- ⁶⁹ Ginette Vincendeau, *Encyclopedia of European Cinema*. (Edited by Ginette Vincendeau). Ed, Facts on file/ British Film Institute; UK 1995. p. 145.
- ⁷⁰ P. Rotha, *Ibidem*, p. 124.
- ⁷¹ cfr. Román Gubern en *Proyector de Luna, la generación del 27 y el cine*. Editorial Anagrama/Argumentos Num. 231. Barcelona, 1999.
- ⁷² Gustavo García. "Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine" *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, p. 173.
- ⁷³ Luis Buñuel. *Mi último suspiro*. Plaza y Janés Editores, 5a edición. Barcelona, 1994, p. 117.
- ⁷⁴ Román Gubern, *proyector de luna*, p. 266.
- ⁷⁵ Ver, *La Gaceta Literaria* Núm. 101-102/ 15-III-31, p. 8.
- ⁷⁶ Román Gubern, *Ibid.* p. 203.
- ⁷⁷ cfr. "Relación de artículos cinematográficos por autores", en Roman Gubern *Proyector de luna*, pp.207-215.
- ⁷⁸ Luis Buñuel. "Variaciones sobre el bigote de Adolph Menjou", *La Gaceta Literaria* Núm.35/ 1-VI-28, p. 4.
- ⁷⁹ Francisco Ayala. "Perfil de Janet Gaynor" *La Gaceta Literaria* Núm. 36/ 15-VI-28, p. 5.
- ⁸⁰ Acerca de la décima sesión del Cineclub, cfr. "El cinema y sus posibilidades culturales", en *La Gaceta Literaria* Núm. 76/ 15-II-30, p. 8.
- ⁸¹ cfr. Miguel Pérez F. "Films de vanguardia" en *La Gaceta Literaria* Núm. 11/ 1-VI-27, p. 8.
- ⁸² cfr. Jean Epstein "Amor a Charlot". En *La Gaceta Literaria* Núm. 29/ 1-III-28, p. 6.
- ⁸³ cfr. Léon Moussinac. "Las teorías, las ideas, las obras en el cinema soviético", en: *La Gaceta Literaria* Núm. 42/ 15-IX-29, p. 4.
- ⁸⁴ Román Gubern. "Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español"; et al. *Historia del Cine español*, Editorial Cátedra/Signo e Imagen, 2a edición ampliada, Barcelona, 1995. p. 161.
- ⁸⁵ Fue el caso de Jean Epstein.
- ⁸⁶ Para abundar en los mecenazgos e integrantes de la sociedad, cfr. Ernesto Giménez Caballero, *Prólogo a La Gaceta Literaria*. Topos-Verlag, 1981.

- 87 "Historia del Cineclub Español" en *Cinema, La Gaceta Literaria* Núm. 105/ 1-V-31, p. 3.
- 88 Más adelante centraremos la atención en los intercambios que sostuvo *La Gaceta Literaria* a través de la sección *Gaceta Americana* principalmente, con otras publicaciones editadas en las capitales latinoamericanas de Buenos Aires, Lima, Guadalajara y la Ciudad de México; esto con el fin de analizar —en las cuestiones ligadas al cine— qué tipo de intercambio e influencia existió entre unas y otras. Ahora caracterizaremos a *La Gaceta Literaria*.
- 89 Ernesto Giménez Caballero. "Prólogo" *La Gaceta Literaria* edición facsimilar, Topos-Verlag AG, Ediciones Turner; Kaduz, Madrid 1980. s/p. Biblioteca Samuel Ramos.
- 90 Román Gubern, *Proyector de luna...*, p. 203.
- 91 Pudieron utilizarse los mismos medios de distribución que en aquéllas, pero hoy poco sabemos acerca de los distribuidores privados europeos de ese momento.
- 92 Miguel Pérez Ferrero. "Una estética" *Cinema La Gaceta Literaria* Núm. 30/ 1-II-28, p. 6.
- 93 Román Gubern. *Proyector de luna...* p. 274.
- 94 Ernesto Giménez Caballero. "Historia del Cineclub en España" en *La Gaceta Literaria* Núm. 105, 1º Mayo de 1931, p. 3. (Citado por Gubern, *Op. cit.* P. 278.)
- 95 Antes de ésta se proyectó *Un chien andalou*, causando un tremendo patee del público.
- 96 Román Gubern, *Proyector de luna...*, p. 274.
- 97 *Ibidem.* p. 273.
- 98 "Historia del Cineclub Español" *La Gaceta Literaria* Núm. 105/ 1-V-31, p. 3.
- 99 Román Gubern. *Ibidem.*, p. 203.
- 100 *Ibidem.* p. 275.
- 101 Ernesto Giménez Caballero. "Historia del Cineclub Español" *La Gaceta Literaria* Núm. 105/ 1-V-31, p. 3.
- 102 *Ibidem.*
- 103 Ernesto Giménez Caballero. "El Film Independiente" y el "Cineclub español". *La Gaceta Literaria* Núm. 67, 1º-X-29, portada. En el encuentro de arquitectura participaron en aquella ocasión Le Corbusier, Bruno Taut, Seanneret, Cropias, García Mercadal entre otros. cfr. *La Gaceta Literaria* Núm. 67. 1º-X-29.
- 104 *Ibidem.*
- 105 Ese cortometraje se perdió irremediamente durante el viaje de Eisenstein en Europa.
- 106 *Ibidem.*
- 107 *Ibidem.*
- 108 Ernesto Giménez Caballero. "Desarrollo hispanoamericano de los cine clubs" *La Gaceta Literaria* Núm. 112, 15 de agosto de 1931, p. 10.
- 109 Román Gubern, *Proyector de luna...*, p. 206.
- 110 Al separarse de *La Gaceta Literaria*, Piqueras "fundó en junio de 1932 la revista *Nuestro Cinema* (que duró hasta 1935) y atrajo hacia sus páginas a los sectores intelectuales más izquierdistas, adelantando un proyecto radical de 'cine proletario'. R. Gubern *Op. cit.*, pag. 255.
- 111 Román Gubern, *Ibidem.*, p. 205.
- 112 *Ibidem.* p. 206.
- 113 Ernesto Giménez Caballero. "Historia del Cineclub Español" *La Gaceta Literaria* Núm. 105/ 1-V-31, p. 3.
- 114 *Ibidem.*
- 115 *Ibidem.*
- 116 Ernesto Giménez Caballero. Prólogo a *La Gaceta Literaria*, Edición facsimilar. Topos-Verlag, 1980. s/p.
- 117 Ernesto Giménez Caballero. "Historia del Cineclub Español" *La Gaceta Literaria* Núm. 105/ 1-V-31, p. 3.

- ¹¹⁸ Pero no conocemos hoy si en los registros de la London Film Society existan conexiones entre ellos.
- ¹¹⁹ Son el caso de Jaime Torres Bodet en *La Gaceta Literaria* Núm. 97/1-enero de 1931, p.6-7 y Agustín Aragón Leiva Núm. 105/1 de mayo de 1931, p. 8-9.
- ¹²⁰ "Boletín del Cineclub, cuarta sesión". *La Gaceta Literaria* Núm. 55/ 1-IV-29. Año 3. P. 6.
- ¹²¹ "Postales internacionales" *La Gaceta Literaria* Núm. 104/ 15-IV-31, p. 5.
- ¹²² Guillermo de Torre. "Obertura a la "Sinfonía Metropolitana" de Walter Ruttmann" *La Gaceta Literaria* Núm. 85, 1 de agosto de 1930. P. 6. Cortesía de R.G.
- ¹²³ Guillermo de Torre. "El Cineclub de Buenos Aires", *La Gaceta Literaria* Núm. 79, 1 de abril de 1930, p. 5. Cortesía de R.G.
- ¹²⁴ *Ibidem*.
- ¹²⁵ *Ibidem*.
- ¹²⁶ Ernesto Giménez Caballero. "Desarrollo hispanoamericano de los Cineclubs", *La Gaceta Literaria* Núm. 112, 15 de agosto de 1931, p. 9. Cortesía de R.G.
- ¹²⁷ En el número 112 de *La Gaceta Literaria*, aparecieron cartas con estos remitentes en Méjico, Uruguay, Portugal y Alicante, respectivamente. p. 9-10.
- ¹²⁸ Silvia Oroz. Conferencia magistral: "Panorama histórico de los cine clubes en otros países de nuestra América", en *Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad*, Colegio de San Ildefonso, Filmoteca de la UNAM, México 1999, en prensa.
- ¹²⁹ Román Gubern. "Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español", p. 161.
- ¹³⁰ J.M Caparrós Lera. *Cinema y vanguardismo; documentos cinematográficos y Cine-Club Monterols*. Ediciones Flor del Viento; Barcelona, 2000, p.29-30.
- ¹³¹ Roman Gubern, "Panorama histórico de los cine clubes en España". *Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad*, agosto 1999, en prensa.
- ¹³² J. Torrella, *Introducció i desenvolupament del cinema a Sabadell: 1897-1936*. Sabadell Fundació Bosch i Cardellach, 1980, p. 18. Citado por J.M Minguet Batllori, "Les avantguardes catalanes i el se context cultural enfront del cinema. Textos i Teories: 1917-1931", en *Cinematògraf. Història de la Catalunya Cinematogràfica*, Vol IV, Barcelona, Curs 1986-1987 pp. 19-101. En J.M Caparrós Lera, *Ibidem*, p.30-31.
- ¹³³ cfr. Roman Gubern, conferencia magistral "Panorama histórico de los cine clubes en España".

A la GACETA LITERARIA –animadora y ejemplo– con el pañuelo en la mano – blanco–. Desde nuestra borda. A través de tierras y mares: nuestra señal de inteligencia. Para ella –acogedora– perifoneamos nuestros hurras [sic]. En el campo. Perforando la meta. Anotando. Porque sentimos la urgencia de nuestro tiempo y de los tiempos pasados. Con un poco de anhelo trascendente. Sudorosos de sol y azotados por los últimos aires que han dicho sus palabras. A plena carrera. Siguiéndonos [sic].

Bandera de Provincias

Capítulo tres. Testigos en la Perla de Occidente.

La actividad en torno a los círculos cinéfilos en la provincia mexicana es un trabajo que espera realizarse. Aquí trabajamos en torno a algunas fuentes e hipótesis que tienen su origen en documentos publicados en Guadalajara, Jalisco; es preciso reconocer que poco sabemos hoy en día acerca de las experiencias previas a la consagración de un cine club en esta ciudad.

Aunque la razón de este apartado se encuentra en el hecho de haber dado con una revista literaria que a la sazón de este estudio resultó muy valiosa, en su análisis pudimos hallar una gama de artículos periodísticos y ensayos literarios que coadyuvaron a explicar con mayor nitidez las ideas expuestas en el siguiente apartado.

Bajo el título que ahora nos ocupa, trabajamos sobre una publicación que se editó simultáneamente a *La Gaceta Literaria y Contemporáneos* entre otras; en sus páginas se abordaron las artes, sus problemas y actualidades. Teniendo como sede a la capital del estado de

Jalisco, tomaron al conjunto de la provincia mexicana para hablar de su situación cultural como un frente de abierto interés por la cultura contemporánea; en *Bandera de Provincias* se conjugó la enjundia de sus autores en un momento propicio para pertenecer al abanico de expresiones críticas y literarias muy *ad hoc* con la renovación que trajo consigo la Revolución Mexicana.

Aquí revisaremos lo concerniente a las expresiones y opiniones relacionadas con el cine y la vanguardia. También son de interés los cruces que tuvo con sus similares madrileña y capitalina, ya que algunos autores confluyeron en las páginas de estas tres. No abordaremos exhaustivamente las otras materias que tocó la revista: música, pintura, teatro, poesía, arquitectura, escultura, economía, educación, política, publicidad, etcétera, ya que son temas que por sí solos abren un vasto horizonte de la investigación filológica.

Para partir de los orígenes remotos del cine club en Guadalajara, tomamos un indicio que desafortunadamente solamente es eso: una referencia sin muchos elementos para explicar el proceso de gestación de un círculo cinéfilo en esa región mexicana. Al estudiar la evolución de las salas cinematográficas en México, Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa dieron por certificado que

Entre 1908 y 1917 se abrieron en Guadalajara nuevos espacios: Nacional, Azul, Haley, Jalisco, Lux, la Carpa Cosmopolita, Venus (antes Olimpia), Roma, **cine club Tabaré**, Excélsior, Allende y el teatro Cuauhtémoc¹.

Sobre tal "cine club Tabaré" hoy nada más sabemos, pero al observar las fechas pudo haberse tratado de un caso similar al de Jorge Alcalde con su cine club nomás "de nombre"; en todo caso la sola mención podría motivar un estudio del caso en específico.

3.1 Bandera de Provincias (1929-1930)

Retomando la descripción del ambiente cultural en *la perla de Occidente* y al analizar la "tradición teatral y [el] monopolio de las salas de cine" en Jalisco, Patricia Torres San Martín observó que

En ese ambiente provinciano y conservador creció una actividad cultural entusiasta y progresista. Los jóvenes intelectuales canalizaron sus inquietudes en la creación de grupos literarios: el Centro Bohemio, fundado por don Agustín Basave, uno de los espíritus más inteligentes y mejor orientados de esa época, también fundador de la Sociedad Literaria Enrique González Martínez; el Círculo Amado Nervo, impulsado por el joven estudiante Alfonso H. Hurtado; asociaciones civiles científicas, como la Humboldt y la Meritoria Sociedad de Geografía y Estadística.

Esas manifestaciones se reflejaron pocos años más tarde en un vasto trabajo editorial de revistas culturales y literarias. *Bandera de Provincias*, publicación quincenal fundada por Agustín Yañez [sic], fue una de las mejores revistas literarias de Jalisco; aunque sólo circuló de marzo a octubre de 1929², tuvo como colaboradores de planta a Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Mariano Azuela y Salvador Novo. Además, se desarrollaron corrientes artísticas de excelencia nacional, con jaliscienses como Enrique González Martínez, periodista, escritor y diplomático; José López Portillo y Rojas, poeta, historiador y novelista, además de gobernador del estado, y Mariano Azuela, médico y el más importante novelista de la revolución mexicana³.

Es verdad que en Guadalajara, Jalisco, se vivieron momentos de efervescencia cultural y la "quincenal de cultura" *Bandera de provincias* es una elocuente muestra de ello. Con una imagen llena de variaciones tipográficas, llamativos y originales anuncios publicitarios, fotografías e ilustraciones de los artistas plásticos del momento, la revista participó puntualmente del periodismo literario que dio cuenta de la puesta al día

para la cultura en la provincia mexicana con un declarado sentimiento universal. Emmanuel Palacios, uno de los integrantes de la redacción recordó treinta y cuatro años después que

En el transcurso de un año justo, *Bandera de Provincias* cumplió, con qué desbordado entusiasmo, su programa: firme apoyo en la tierra propia, amplio vuelo hacia todos los rumbos geográficos y estéticos; preocupación por todos los campos de la creación artística: por las artes plásticas, por la música; volver los ojos hacia nuestra genuina y amplia tradición literaria e intelectual; proyectar el impulso hacia el futuro.

Todo esto lo realizaba aquel grupo que, para definir su naturaleza espontánea y libérrima, se llamó a sí mismo "*grupo sin número y sin nombre*"; que al suscribir el "Manifiesto" con que se presentaba en el primer número de *Bandera [de Provincias]*, así estaba integrado: Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Agustín Yáñez, Esteban A. Cueva, José G. Cardona Vera, Emmanuel Palacios.

En el número inicial, *Bandera de Provincias* lanza su primer "cohete" hacia la noche de la modorra que padecía el ambiente en que nos movíamos, en que nos asfixiábamos, sin el aire tonificante de la inquietud intelectual y artística⁴.

Efectivamente se dio a conocer en aquel número inicial de mayo del '29 la proclama del grupo. No solo la conciencia de participar en una nueva generación de autores es evidente. También tomaron una postura dando un sentido de renovación al quehacer artístico, a su creación y su revisión.

Apunta un nuevo índice -sin pretensión de guiar. - Proyecta un campo -sombra- bajo el rayo del sol literario. Es posible una antena sin proporciones ni significación en el plano perspectivo. Todo es posible ¿Que no es posible? Pero la hemos levantado. Grupo sin número y sin nombre. Sin residencia oficial. Ha nacido en Jalisco, pero bien puede morir en cualquier parte. Por lo pronto el espacio

queda en él abierto y locuaz. Pero con tendencia. Aunque no blasonemos de novedad. (Hartos estamos de borracheras románticas). Amplio y corto programa – el de cada uno– sin escuela. Ancho el espíritu, el entendimiento, la comprensión. Saludamos a todos. Nos universalizamos. Pontificamos nuestro amor y nos desprendemos de la vanidad a pesar del elogio de Alfonso Reyes. Mas amaríamos el orgullo. ¿En qué facturararlo? Lo haríamos en la carne madura rota de las luchas pobres que vivimos. El arte por el arte es lo más inactual. Hace y deshace narcisos inertes, inocentes y sin rubor. Sabemos de problemas y situaciones morales que tiene la obra de arte y no podemos –nosotros– seguir abanicándonos estilísticamente⁵.

Una fresca juventud se reivindicó vanguardista entre líneas; en un tono jocoso se lamentó del aislamiento de éstas y de la lejanía y cercanía con respecto al "pueblo". Sin un tono mesiánico ni nacionalista reivindicó al arte inmerso en los problemas de la sociedad.

Conocemos una honda lucha. La reconocemos. Vimos humo y dolor. Son nuestro ambiente. De tal modo raso que de continuo nos aprieta. Así, es verdaderamente imposible no hacerle caso.... Entonces de la tesis volamos a la antítesis y de tanto sobarnos en el odio hemos conocido el amor. Amamos. Un poco a la antigua en la provincia enana. En la literatura, ¡viejo Bernal Díaz del Castillo!, fue salvación la fuerza. No más vale maña que fuerza. Lo importante es tener qué decir. Seguro nos quedamos con los ojos locos a pesar del color que los ata. Con perfecta conciencia segura en lo manirroto del hombre. Con todo, deshumanos [sic] y actuales. Gustamos de la ironía porque ella significa candidez y dolor. –hemos dicho veinte veces dolor– Dolor propio. La propia candidez y la de las cosas. Cocktail de todos.

1ª- Leyes de aparición de los licores: el vino tinto, también de nuestra democracia. Aun cuando no vayamos hacia el pueblo. Pues venimos de él en todo caso. Nos amará cuando nos entienda. Entonces el pueblo habrá salido del pueblo. Es triste... Cuando nos amemos agradecerá la atención. Y si no lo agradece, peor para todos: sobre todo para los que hemos hecho [...] Posteriormente se han

agrupado otros amigos y esta bandera ondeará -joven,- sus nombres jóvenes⁶.

Tal pronunciamiento, reconoció que se hacía desde una perspectiva distinta a las emitidas en las grandes ciudades capitales. Pero también, la muestra de estilos y puntos de vista que aquí citamos, nos comprueba desde otro ángulo la comunión que existió entre las revistas literarias iberoamericanas.

Este saludo va de otra juventud. Otra juventud, acaso menos culta. Acaso, menos ágil. Acaso, más fuerte. Venimos del campo, de los potreros; algunos del salón familiar, de junto a la abuela, rifados entre Juan Ruiz y el Pensador. Dejamos, pues, la levita de don Catrín. No sabemos del actual propietario de ella porque los reporteros no se asoman acá⁷.

En ese número inicial se dieron señales claras de las afinidades entre la revista editada en Guadalajara y las otras editadas en Madrid y la Ciudad de México respectivamente; también se refirieron al cine, como es de esperar.

En esta pantalla -blanca- proyectaremos nuestra cinta. A veces -¿cuántas veces?- teatro lleno. Las más, como los cine a las diez -p.m.- Cuando el aparato trabaja solo, porque el operador se ha dormido, y la pianola toca de tiempo en tiempo.- Música de pianola de cine, a las diez- Hora en que la cinta pasa por obligación. Para cumplir con un contrato municipal. Porque los maridos se duermen. Y las parejas últimas prefieren contemplarse.

Cuando acabe de pasar nuestro film, nos encandilarán las luces que se prenden, bostezaremos, y nos llevaremos las manos a los ojos⁸.

En aquella columna del número uno dirigieron sus saludos a *La Gaceta Literaria* y a *Contemporáneos*,

la revista de los jóvenes maestros de México. A ellos debemos muchas revelaciones. De agilidad y de hondura. A veces, un poco de incontinencia. Pero el cordial esfuerzo de su talento es patrón, cauce, grito alerta. Un grito que de pronto no pudimos captar con las antenas distraídas. Ya después, fuerte mangana asida de su brío, un inminente riesgo que detuvo el corage [sic]. Onda y antenas esperadas. Nuestras al fin. Cordial esfuerzo prolongado [sic], atado, afin⁹.

Ya lo diría más tarde José Cardona Vera en su texto publicado en octubre de 1929, donde reconoció que

Somos de aquí y de allá. Sin perder nuestro centro de atracción humano. "La Gaceta Literaria" de Madrid, nos traduce cuando, analizando a "BANDERA DE PROVINCIAS", dice: "Amplio radio de acción. En México. Fuera de México. En el mundo. Un brote del internacional espíritu nuevo que ahora se manifiesta allí, en Jalisco, provincia mexicana". Exactamente: Internacionales. Hay en nuestra ondulación un solidarismo pangeo. El vocablo PROVINCIAS, sobre ser plural, no es de exclusión, no es PROVINCIALISTA [sic]. Es adjetivo señero para mover y remover, velar y revelar, sacudir en fin, los valores inéditos que en las regiones se pudren de murria y de silencios. Más especialmente para ellos, ya que la juventud de las metrópolis está prieta en grupos y tendencias, donde postula y se afana sellando módulos de cultura. Más no por eso la excluimos. Prueba, la edición pasada en que una mayoría —en calidad— metropolitana, con sus colaboraciones hizo guardia a esta bandera. Para todos y con todos —ilimitados en el perímetro de la bella intelectualidad [sic]. Y si existe la preferencia aludida, es por la necesidad lógica de todo hurgador de trasegar en campos inexplorados.

Nuestra brújula se imanta en las provincias patrias y humanas¹⁰.

A pesar de su conciencia nacional, rápidamente dieron muestras de su orgullo criollo y de su amor hacia España.

Después del saludo quisiéramos pedir la inteligencia. Atenta; así como nosotros en esta lucha de ciudad y de campo. Porque no queremos dejar los aires salubres y atormentados del indio y del fusil. De los criollos. La vieja prédica del López Velarde por otros caminos, la posesión del oro nativo con que -si queremos- comprar el mundo. De dentro hacia afuera. La nueva conquista cristiana, no el califato musulmán. Para llegar al cielo se necesita una escalera grande y otra chiquita. Nosotros: escalera mayor. Los demás: la chiquita. Dios: el permiso y el tiempo. Por el asta, bandera de provincias¹¹.

En ese hemisferio cultural ubicaron entre otros a los animadores de *La Gaceta Literaria*. De Guillermo de Torre, "bastión español en América" reseñaron en aquella primera entrega su "Examen de conciencia; problemas estéticos de la nueva generación española"¹².

Y junto con aquella nota de Gómez Arana, una reseña sirvió de marco para la apología de Giménez Caballero escrita por Alfonso Gutiérrez Hermosillo, que permite valorar hasta qué punto la figura del español impactó a sus contemporáneos mexicanos.

Hemos conocido a un señor que se ha hecho nuestro amigo. Un amigo cordial, fuerte. De tal cordialidad, de tal fuerza, que nosotros tanto tiempo atentos de lo ágil, nos hemos sorprendido más de una vez. Y esta sorpresa se ha hecho admiración. Y luego, lo mejor, el amor. Porque no hay acrobacia mañosa y postiza sino fuerza certera. Le vimos realizar actos auténticos. Cogió una barra de hierro. La palpamos y luego la dobló. Tal fué [sic] la Carta de un Compañero de la Joven España[sic]. En España armó esto alboroto [sic]. No en toda España, claro está, sino en aquella donde sólo hay mirada de comprensión para lo grácil. Creo que en ninguna parte de América ha pasado esto. Aquel acto de fuerza nos trajo un poco de salud. Acaso, un mucho. Porque aquí, bajo miasmas, late agua pura. Sólo que en

sitios, la nata es harto espesa. Mas esta agua pura ha temblado a pesar de la masa que dura sobre ella. Señal es ya que la nata se ha ido adelgazando. Nosotros hemos aprendido. A Giménez Caballero le amamos más desde entonces, si la Gaceta Literaria no fuese ya el mejor, el más noble timbre. Giménez Caballero, Gasset, D'Ors... estos nombres van a subir a los altares. En muchos altares ya están¹³.

3.1.1.- Los amigos en *Contemporáneos*

También en el número Uno de *Bandera de Provincias* anunciaron los siguientes títulos de libros a la venta:

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA MODERNA MEXICANA.- \$3.00

CONTEMPORANEOS, crítica.- Jaime Torres Bodet.- \$2.00.

[...]

Pidanse a nuestra redacción acompañando al importe veinticinco centavos para certificación¹⁴.

A lo largo de ese y los primeros números, sobresalen las descripciones de diferentes estados de la República, reseñados y abordados por los colaboradores de la revista que residían en el interior del país. Vendría el turno de los escritores capitalinos, y aunque habían reseñado en el número 5 "Novela como nube" de Gilberto Owen, "Notas de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Philotea de la Cruz" de Ermilo Abreu Gómez, "El matrimonio del cielo y el infierno" de William Blake - traducido por "Javier" Villaurrutia-, no fue sino hasta dos números después que participaron simultáneamente algunos autores de *Contemporáneos*¹⁵ en la publicación editada en Jalisco, es decir que esto ocurrió durante el verano de 1929.

En los siguientes meses publicaron a Genaro Estrada (patrocinador de *Contemporáneos*)¹⁶ y a Bernardo Ortiz de Montellano (redactor y director de esta revista); éste también estuvo presente

firmando un poema¹⁷ en el otoño de ese mismo año y en el agradecimiento a sus observaciones publicadas acerca de la revista literaria tapatía¹⁸.

Rápidamente establecieron contacto con los autores mexicanos atrás señalados. Reseñando sus libros individualmente y dando parte de las novedades de la revista capitalina para los lectores de *Bandera de Provincias*. Primero saludando, luego ironizando la apatía de Salvador Novo en especial, poco después contaron con textos firmados¹⁹ por estos autores residentes en la *Ciudad de México*.

Novo novato nuevo - joven -. No sabe aconsejar. 1,2,3,4,5, números y no ha cumplido su promesa. Y era promesa para el tercer número. El silencio ... elocuente... Al buen enten...[sic]. Nosotros ni hemos aceptado la elocuencia del silencio ni hemos sido buenos entendedores. No, hay que tener cinismo, si es necesario. Más cuando que usted tiene, a veces, toda una sonrisa volteriana. Boca ancha, dentada. (No es retrato). Amigo Novo. SU CONSEJO. [sic]²⁰.

También se dirigieron a la revista capitalina "en su conjunto", según Emmanuel Palacios:

Se estableció el enlace con [...] la revista *Contemporáneos*, que dirigía su creación hacia las zonas más rigurosas de la literatura y la poesía, aquellos "maestros jóvenes de México".²¹

A diferencia del "grupo sin grupo" que en los hechos caracterizó a los diferentes círculos de amigos que dieron vida a *Contemporáneos*, en Guadalajara se constituyó el autonombrado "grupo sin número y sin nombre"²²; más beligerante que aquéllos, no palideció tampoco ante la empresa que se propusieron realizar. Siguiendo a Palacios,

En las páginas de *Bandera [de Provincias]*, a veces en número especiales –como antes y después se hizo con las artes plásticas –, se dio atención a autores norteamericanos, ingleses, franceses y alemanes; [Agustín Yáñez presentó a Waldo Frank de quien Salvador Novo tradujo un capítulo del libro *Maquinismo norteamericano*]; a Upton Sinclair –*El superhombre*; a James Joyce –un capítulo del *Ulises*, traducción de Efraín González Luna; a Ramón Fernández –*Poética de la novela*; a Paul Claudel – del que apareció por primera vez en México la traducción al castellano del *Partage du Midi. Cántico de mesa moribundo*, por José Arriola Adame; y acaso también, antes que en ninguna otra parte, la de *La Anunciación* –misterio en cuatro actos y un prólogo–, traducción de Efraín González Luna; en fin, a Kafka, sí, también a Kafka²³.

Hay que recordar que reseñaron textos aparecidos en *Contemporáneos* y las novedades editoriales de algunos de éstos autores²⁴ con quiénes participaban de la puesta al día en la cultura nacional. Los vasos comunicantes entre películas y pintura despertaron también la curiosidad que se tradujo en observaciones y disertaciones críticas acerca del sentido que tomaba la sociedad en su conjunto. Cultura y política, técnica y estética; regionalismo conjugado con un interés internacional.

Esto se aprecia aún sin contar las habituales referencias al cine como medio moderno y también la simpatía hacia los poetas y pintores que aparecían publicados en *Contemporáneos* ("los maestros jóvenes de México"). Los pintores amigos de *Contemporáneos* no pasaron desapercibidos en *Bandera de Provincias*. Agustín Yáñez había reconocido a Roberto Montenegro como paisano excepcional e hizo la semblanza del guatemalteco Carlos Mérida junto a la pintura americana²⁵.

De Carlos Mérida –otro de los preferidos entre las revistas literarias –, se advirtió sobre sus conferencias en el encuentro de los pintores nuevos

de "Méjico" , anunciaron sus exposiciones en Guadalajara²⁶ y en los *Delphic Studios* de Nueva York²⁷.

De Roberto Montenegro publicaron una de sus "estampas" de Taxco²⁸, Guerrero y al analizar la pintura contemporánea lo reconocieron como "famoso y [quien tenía] una amplísima labor"²⁹, publicándolo en varias ocasiones. Mérida y Montenegro no fueron los únicos ligados a *Contemporáneos*: María Izquierdo y Rufino Tamayo también figuraron entre ambas.

3.1.2.- Los amigos en *La Gaceta Literaria*

Como hemos visto Guillermo de Torre fue aplaudido y el autor español más venerado fue Ernesto Giménez Caballero de quien tuvieron puntualmente entre la reseña de libros; tampoco faltó entre las noticias y "etcéteras" la referencia y reverencia hacia su importante revista *La Gaceta Literaria*.

Pero no todos aquellos fueron de su agrado. Dos veces lamentaron algunos contenidos de la revista madrileña. En la segunda ocasión reafirmaron,

La Gaceta Literaria insiste en regalarnos por entregas el último libro de Alberti. Peor para todos³⁰.

Ramón Gómez de la Serna, escritor y activista del Cineclub Español también tuvo su lugar entre el "examen de libros". Gutiérrez Hermosillo, al reseñar *Esfinge*, advirtió que

También saltan aquí las greguerías en la más fuerte unidad. Cada párrafo es totalmente, una; porque él las llamó alguna vez la esencia - perdida- entre los libros, se han ahuyentado aquí para hacer todo el libro esencial; las encadenó, las juntó y las tejió colmado así el líquido

de esta inconsútil [sic] tela apasionada. Este joven Ramón del circo y del cóctel, maestro del retazo y lo inconcluido, es también este otro Ramón, maestro de lo perfecto y de lo definitivo³¹.

Otro de los activistas del Cineclub Español también fue reconocido entre las amistades del "grupo sin número y sin nombre".

CESAR M. ARCONADA: amigo nuestro. Un cambio de miradas que se operó de mundo a mundo y detrás de sus palabras húmedas de verde brisa— la intención que no miente. Lo conocimos antes —mucho antes— porque nuestra asiduidad de cada quincena venía siguiendo sus huellas de la GACETA [LITERARIA], y además de fervoroso debussyta [sic] había ponderado ante nuestros ojos, alegres del hallazgo, su libro. Y también le conocimos su amor a Greta. Concordábamos en todo y fuimos amigos. Aunque él no lo sabía. Después, la afirmación protocolaria, oficial. Pero ya éramos. Nuestra Bandera "de provincias" y universal ondeará sus tres colores en este valle de Atemajac³².

Casi al cese de la publicación se reseñó de Cesar M. Arconada "Vida de Greta Garbo"³³, y debemos agregar al no tan conocido Joaquín Rodríguez Gortázar quien sirvió de canal entre *La Gaceta Literaria* y *Bandera de Provincias*.

Nuestro querido compañero D. JOAQUIN RODRIGUEZ GORTAZAR que actualmente dirige la sección diplomática y política de la Gaceta Literaria de Madrid, ha ganado en aquella ciudad las oposiciones para el doctorado y para el ingreso al escalafón diplomático. Deseamos a nuestro buen amigo que tantos triunfos sean los nuevos aguijones de su curiosidad³⁴.

3.1.3.- Atentos lectores

La Gaceta Literaria en su conjunto fue comentada y al comenzar su tercer año, los lectores atentos en Guadalajara percibieron e hicieron saber sus comentarios. También *Contemporáneos* figuró entre los reconocimientos.

Como alguna vez lo pidieron, tuvieron una lectura que mereció comentarios publicados sucesivamente. Aunque menos frecuentes que los que éstos dedicaron a las revistas madrileña y capitalina respectivamente, se asomó a cuenta gotas el agrado y comentario de aquéllos hacia la *Bandera de Provincias*.

Gracias a Bernardo Ortiz de Montellano –revista "Contemporáneos" 18 y a Ernesto Giménez Caballero –"La Gaceta Literaria" Madrid– por sus notas comprensivas, alentadoras, que han escrito sobre nuestra "Bandera". "La Gaceta Literaria" ha reducido su formato que ahora se nos antoja más ágil. La felicitamos en ocasión de su tercer aniversario³⁵.

No fueron las únicas revistas saludadas y recomendadas: *Cultura Venezolana* fue aplaudida en el número 6 por Cardona Vera en la segunda quincena de julio de 1929. En esa ocasión, éste celebró también el número 13 de *Contemporáneos* y repasó brevemente la evolución de las revistas literarias de los años veinte.

Con el presente núm. [sic] se inicia el segundo año de la mejor publicación literaria mexicana actual. Revista que ha sabido sostener su primacía con un ahinco alentador. Culminación de la necesaria revista, exponente de nuestra cultura, por lo que batallaron bizarramente "México Moderno" y "Ulises" –grato recuerdo –. Porque "Contemporáneos" es una continuación que con aquellas entronca admirablemente.

Gastélum, Ortiz de Montellano –actual director –, Villaurrutia, Owen, Torres Bodet –viajero, sabemos de su cóctel en Madrid por lo que lo felicitamos –, Abreu Gómez, Jorge Cuesta e innumerables más que han contribuido [sic] a afianzar nuestro entusiasmo a la revista, desde el primer número. Saludes [sic]³⁶.

Al mismo tiempo mezclaron las actividades de sus coetáneos residentes en Madrid con la repercusión de su revista en España. Así fueran elogios o comentarios negativos, la redacción supo ligarlo constructivamente al proceso donde se inscribieron modestamente.

De aquellas riberas ibéricas oceánicas nos ven. Se habla del periódico y del Grupo. Modestia cancela elogios. Aparte de ello, es curiosa la impresión que el europeo recibe frente a la costumbre periodística del pase de los artículos. Uno de nuestros lejanos amigos, hablando de "Bandera de Provincias", describe con gracia esa impresión: "Con los ojos europeos sólo le encuentro el defecto del "Sigue en tal plana". Los periódicos que tienen este sistema, convierten al lector –a pesar suyo– en un prestimado [sic]; el más hábil le dobla como una pajarita. Esta relación pintoresca nos ha abierto la risa franca. Por su gracia; más hay que comprender que el **pase** de los artículos a diferente plana, tiene un sentido inquieto, juguetón. A los americanos –continentales– aun no nos corre la serie de siglos suficientemente larga que nos haga parsimoniosos. Ni para la lectura. Aquí se lee y medita moviéndose como en un juego. El "pasa a tal plana" responde, pues, a un reflejo de nuestra biología³⁷.

En febrero de 1930, saludaron la reducción en el precio de la revista capitalina señalando que,

Se trata de una resta que es multiplicación. Una multiplicación milagrosa para la cultura nacional. Desde su número 20 – correspondiente a enero de 1930– la revista "Contemporáneos" ha restado la mitad de su antiguo valor. Cuesta ahora solamente cincuenta centavos mejicanos el ejemplar [sic], sin mengua de su

presentación insuperable y de los sustanciosos sumarios en más de cien páginas. Práctico y útil sentido de la renovación de principio de año que ha soplado sobre todas las revistas jóvenes manifestándose de diversa manera. El número de enero contiene unos poemas de Torres Bodet, ensayos de Gastélum y Martínez Ulloa, conferencia de Celestino Gorostiza sobre el teatro y la actitud mejicana [sic], páginas de la reciente novela de Martínez Sotomayor, que hoy comenta esta Bandera; poemas, o lo que sean, de Eduardo Luquín; cuadros de Santacruz y la sección crítica: Motivos. Con gusto hemos advertido la rapidez con que se agotaron acá en Guadalajara los pocos ejemplares que acá se remiten. El bajo precio ha determinado una multiplicación, principalmente entre estudiantes cuya característica es la escasez pecuniaria, opuesta a curiosidades y deseos³⁸.

A su vez, Ortiz de Montellano certificó la comunión hispanohablante a través de las principales publicaciones literarias, enviando un agudo saludo a su vecina tapatía al publicar en *Contemporáneos* núm. 18, su reseña de "Nuevas revistas mexicanas"³⁹ donde reconoció las aportaciones, peculiaridades y características en la personalidad de la revista editada en Jalisco.

A punto de llegar a la mayoría de edad -meses de labor constante que confirma caminos e intenciones recorreremos -subrayando- los pliegues, ocho páginas de esta Bandera de Provincias, nuestra, publicada en Guadalajara por un grupo inteligente, apasionado y nuevo de escritores jóvenes. Desde luego la inquietud, escondida en la provincia durante la revolución, torna a salir airosa, cultivada, alrededor de "Bandera" destacando algunos nombres conocidos: Basave, Zuno, Gutiérrez Hermosillo, Luna, Echeverría, y otros nuevos: De Palacios, Lola Vidrio, Yáñez, Martínez Ulloa -subrayamos: Dimensión de lo mexicano- Gómez Arana, Cardona Vera. Un grupo preparado para la cultura que puede distinguirse por la moral característica de nuestras generaciones fructuosas: de la audacia del temperamento a la seguridad inteligente. Así "Bandera de Provincias" es una revista de espíritu nuevo, de inquietud un poco desordenada,

altiva y de *avance* (no en el sentido mexicano), que ni fragua una falsa alianza con un pensamiento revolucionario importado ni trata de inventar el arte mexicano *sui generis*, sin antecedentes, adánico [sic] pero que contribuye, acaso, a descubrir su verdadero, profundo sentido, dentro de la unidad de la cultura. Y si éste es el mérito intrínseco, aún, que reconocemos y elogiamos ¿porqué no —amigos de Bandera de Provincias— escriben México con X?¹⁰.

Este aspecto al final, subrayado no sin ironía por Ortiz de Montellano nos permite destacar hasta qué punto utilizó la redacción de *Bandera de Provincias* una letra que los acercaba más a España y los alejaba de la Nueva España. Efectivamente, fue en el uso de la *jota* por encima de la comúnmente utilizada equis en su propio país, que los escritores realzaron su empatía criolla por la "madre patria", asumiéndose mexicanos con un dejo de filia hacia lo castellano⁴¹.

Otro que les hizo saber su agrado hacia aquella revista fue el diplomático Isidro Fabela, quien reconoció a una joven generación llena de entusiasmo creativo destacando los "hallazgos constantes en la forma sugestiva" que

hacen de su periódico no una bandera de provincias, sino una bandera nacional, que merece atención cariñosa e interés intelectual y artístico. Me siento orgulloso de ser un hombre de letras mexicano, cuando leo estas hojas llenas de espiritualidad, de ingenio y de talento pujante como estas q' me llegan de Guadalajara cada quince días. Felicitelos [sic] con el alma después de sentir la emoción gratísima de felicitarme a mí mismo de tener compatriotas y compañeros de letras como ustedes... [sic]⁴².

A pesar de los elogios —siempre fugaces— esta publicación permanece prácticamente inexplorada, más allá de las reseñas generales y los testimonios de la literatura mexicana. Todavía es más árido el análisis hacia los géneros periodísticos dedicados a la cinematografía en

la revista literaria que aquí nos ocupa; precisamente esa es la razón de las siguientes cuartillas.

3.2.- Cine entre páginas

Desde un principio *Bandera de Provincias* es de suma importancia para explicar el contexto de las revistas hispanoamericanas y aquí abordamos las correspondencias entre tales publicaciones literarias, concentrándonos en sus expresiones cinéfilas y críticas

Así como un marcado acento criollo se dirigió al Viejo Mundo para constatar su rumbo, las referencias, poemas, críticas y metáforas cinematográficas también estuvieron presentes desde los primeros números; como lo vimos, Agustín Yáñez fue de los más persistentes en encontrar enfoques que incluyeron también estilizaciones textuales en sus escritos. Emmanuel Palacios y Alfonso Gutiérrez Hermosillo aportaron poemas y éste último un cuento inspirado en el cine.

Sus temas fueron de la reseña al libro biográfico de la actriz Greta Garbo, a la nota de sorpresa por los efectos del "Fotófono" a través del cual se asistió a la primera función de cine sonoro en Guadalajara; el testimonio periodístico quedó detrás de la semblanza a los activistas del Cineclub Español pero también se incluyó el cuento corto o el poema inspirado en la pantalla.

La aparición del cine sonoro se registró marginalmente y el cine ruso pasó desapercibido para casi todos ellos⁴³. Ninguna escuela en particular cobró su atención. A lo mucho fueron las *vedettes* Francesca Bertini, Barbara La Marr, Greta Garbo quienes despertaron sus textos sobre cine.

El hecho en sí, el evento social, la necesidad intelectual del cine de vanguardia fue algo que a la mitad de su recorrido de ese año se hizo saber y es muy probable que de no haber cesado meses después, la

revista hubiera promovido un círculo cinéfilo jalisciense ó "de Provincias".

Los poemas publicados en el tercer número permiten acercarse francamente a la emotividad que caracterizó a sus textos; una breve introducción de Agustín Yáñez —dedicada a Cesar M. Arconada— les sirvió de marco para perfilar nombres de autores y relaciones artísticas fundadas en la cinematografía. Allí reconoció que

Nos sentimos muy cerca del cinema. Nosotros que hace poco, —Borelli, Menicelli, Valentino: lámparas de cursilería— nos sentíamos tan lejos. Hemos vuelto: atracción de inquietudes. La inquietud de luces y sombras en la procesión de celuloide: la inquietud de exultaciones y represiones de nuestra juventud, en México vivida, en el palco, al margen de la acción política: en el ruedo de la atención —tensión— intelectual, atormentada en la penuria nacional. Nos atrae la fotogenia pura, plasticidad, arquetipo de arquitectos, construcción. Posiblemente será la mejor expresión estética: lo anuncia Góngora, patriarca y profeta; lo anuncian Lope y los dramaturgos añejos: las variaciones, sus malabarismos no eran presagios cinematográficos, ansias de un séptimo arte? Los recursos del cine son inmensos; todavía desconocidos. Greta Garbo, Emil Janings [sic], Buster Keaton, Charles Chaplin son iconos y patrón de Gómez de la Serna, Cocteau, Espina, Strawinsky, Picasso y Miró⁴⁴.

A su vez, rápidamente establecieron las relaciones entre las corrientes de vanguardia que alimentaban y se alimentaban del nuevo arte de las imágenes en movimiento. Agustín Yáñez sentenció en la primera quincena de junio del '29:

La literatura nueva se ha puesto de rodillas ante el cine. La pintura y la música hacen el coro atento. ¿No es señal de prestancia? Por azar de fortuna están muriendo las estrellas amaneradas. Rusia ha dado el toque de fusilamiento. Ya ahora las máquinas son las estrellas; maquinismo, dinamismo de la futura cinematografía. Y muerte también al

maquillaje. A todo el convencionalismo. Y Norteamérica, materia de este arte, alentadora, cooperará al esfuerzo, ha comenzado a hacerlo. Nos inclinamos también [sic] ⁴⁵.

Emmanuel Palacios escribió *Buster Keaton*.

1.-

Ojos. Red.
Decoupage de sus ojos.

Romper el cristal tímido
ahora que estamos solos,
pues, ¿dónde ver, por dentro,
su mirada, en nosotros?

Red. Redes.

(Toda su nada es todo)
Y pescar,
Pescar hondo...
y traerla, traerla,
hacia el orto,
a la quietud de sus dos lagos...

¡Ay!, pero él sin ojos....

2.-

Cono de luz genético
de los otros paisajes disgregados,
cuaja la dócil línea
entre los claros.

(Caminos, avenidas,
casas y cielos altos,
trenes, playas,
cables de luz, semáforos.)

Había una insurrección de todo en todo
hacia él, perdido y descentrado
a mitad de las calles
entre las agonías de sus dos manos.

Traición
del mudo grito de los cláxons,
de ellos y de ella,
de los platos.

Pero todo era de él:
centro y dinamo
de miradas,
tras del telón de risa, grávido⁴⁶.

Alfonso Gutiérrez Hermosillo tituló el suyo *Greta Garbo*.

Greta. Grieta. Honda. De Cáncer.
Absorbida de rizos y de besos.
-boca invisible, pelo lacio-

grieta racial. Fría y leve,
oculta diapasón en las altas esferas
y el oro
y el tesoro
que alfojara [sic] su frente.

¡Nadie podrá ya huirla!
Hombres -nosotros- poseidos ¡Angustia!
Y el triunfo de ella, sobre ella, en nosotros
a plena luz y llama de magnesio,
y ser sólo su sangre en carne y venas.

Un flotar de sus ojos como randas celeste...

Y nosotros, caídos, soportar –fin y siglo–
por los siglos,
que nos coma –cometa y acometa–
en un mordor de todos los sentidos⁴⁷.

Comenzó a volverse común el que se dedicaran poemas a la sala de cine y a sus estrellas, abrevando en la oscuridad secuencias⁴⁸ que después inspiraban a los poetas. Agustín Yáñez utilizó frecuentemente la metáfora de las imágenes en movimiento para referirse a la actualidad de su momento; en una breve genealogía situó la riqueza conceptual del cine, la fotografía y la pintura.

Ya no se proyectan "vistas fijas" en el cine, y eran bonitas: "BELLAS ILUSIONES" = can-ción= entre las películas de Cebollino, de Max, o los films sentimentales en dos o tres actos. (Antes de Bertini, más aun de la Borelli). Cuando eran simples travesuras, raudas, y un coche o un barril se desbocaban por las calles de París. Y las mamás lloraban con la asfixia del carbono en los hogares pobres o con el rapto de una pequeña (La alondra y el milano: GRAN ÉXITO [sic].

Ya no hay vistas fijas (Menos los anuncios: ¡comercio!) Pero no nos conformamos.

Por eso hoy Bandera=pantalla. Bandera tricolor, el centro: albo cuadro para múltiples proyecciones. Y para las vistas fijas: múltiples meditaciones. ¡Vivan las vistas fijas, posada, refrigerio en el raid de millares de cuadros para un millón de pensamientos! Vistas fijas a colores. La pintura = síntesis de Méjico [sic], del momento mejicano [sic], nuestro arte más arte, más actual. (Jalisco tierra de Clemente Orozco. Y también de Montenegro, de de la Cueva, de Caricato... y de don José Vizcarra.

...José Clemente: como las vistas fijas, de larga proyección, que en su contemplarse nos hacían andar muchas leguas y muchísimos años)⁴⁹.

En "Cinepsiquia", Saúl Rodiles abordó una película y a partir de ella desarrolló un análisis que mezcló asombro y distancia ante el

cinematógrafo parlante, sin dejar de lado la fascinación ante una estrella del *star system*.

Pero ahora en el "Prisionero de Zenda" estoy mirando a Bárbara La Marr como en aquel entonces cuando las orgías y los vicios de Hollywood comenzaban a destruirla. Todo es completo en ella: - La cabeza señorial, la cara de perfil venusino [sic], los ojos grandes de asombrosa expresión, el admirable dibujo de sus labios, el corte griego del cuello que remata en la curva impecable de los senos. El talle esbelto, flexible, delicado. Las manos largas y delgadas. Todo es ella. [...]

Debe agregarse el artificio del movimiento, como en las películas más recientes se agrega el artificio de la palabra. Pero la acción que es vida, el movimiento que es energía, el movimiento que es lo único a la par que lo múltiple y lo diverso, no es ciertamente el movimiento de todos, no es la acción común que se calcula por medio de una fórmula de la mecánica aplicada. Esta acción, este movimiento, esta vida sólo pudo representarlos Bárbara La Marr [...] ⁵⁰.

Para terminar situó al cine como una técnica compleja que permitía acercarse de distintos modos al Tiempo. Resaltan el asombro y la preocupación ante una nueva forma artística que les planteó muchas incógnitas y despertó el deseo de explicaciones más "precisas"; psicología de las emociones y persistencia retiniana están presentes en los párrafos donde explicó,

Yo no voy a decir que es la Vida. Quiero ponerme al margen de toda concepción científica o metafísica. Por el momento no me interesa que sea el resultado de una combinación química más o menos compleja ni un producto de la sabiduría infinita. Yo sé que estoy mirando vivir a esta artista, supuesto que sufre y siente y obra. Y me interesa aún más que no sea la vida simple de los unicelulares sino la vida alta y reflexiva del hombre. Es la vida íntegra del hombre actual, resumen probable de todas las vidas. La vida que asoma en los florecimientos del gesto, mirada, sonrisa y -hoy- palabra.

Esa vida es impalpable, es intangible pero es ¿no es el rayo de la luz que la motiva? Así pues es mentira que Bárbara La Marr haya muerto. La osamenta que descansa en el cementerio de la ciudad del Cine fué [sic] necesaria quizá para un período de su existencia. Ahora se ve bien que no la necesita, supuesto que puede vivir sin ella. A lo más parece una lejana, pero no menos real.

Sentimos de pronto la angustia de una explicación más precisa, más urgente igual a la que sentíamos de niños cuando espiábamos [sic] las piezas oscuras y vacías. Es inútil. Nada sabemos....⁵¹

Al comenzar el año de 1930 regresaron al tema del cine sonoro cuando informaron que

Los jóvenes amigos de la Preparatoria de Veracruz [habían] abierto una encuesta entre los intelectuales de su estado acerca del cine parlante. Las respuestas, publicadas en "El Eco Estudiantil", han sido desfavorables para el nuevo cinema⁵².

Como se verá este adelanto técnico no significó para estos autores una razón para lamentarse del perjuicio causado al cine mudo; Gutiérrez Hermosillo tituló "Cine" a un breve cuento que dio cuenta del lugar de éste en la vida cotidiana de su momento, al inspirarse en las texturas fotográficas y el ambiente "peliculesco" para desarrollar su narración.

Tres veces me dolió el corazón -infante- a su presencia y tres el júbilo me entumeció. Desde entonces me pongo quieto ahí, temeroso en molestar las rodillas grises que me aposentan. Tanto que he deseado no creer en un señor gris siempre o en una señora del mismo color. Creo a veces que es hombre por la pechera blanca que ha cortado un chaleco de smoking. Una señora descotada de esa manera pareciera indecente y mirar indecencias en los juegos del ver, sería tomar el rábano por las hojas. Las hojas esas, es cierto, se nos ofrecen con cierta continuidad en esa misma pechera. Para entonces adopta -

dirémoslo- la psicología de una bandeja con "roos-beef". Pero como está de moda la literatura rusa podemos, casi siempre, servirnos las hojas del rábano. Hay en esto un secreto placer. Comencé a hablar del indumento gris de este personaje. Mi gozo primero fué por aquella comodidad suya al recibirme, el mucho andar sin mover brazo ni pierna. El segundo placer consistió en descubrir, por la izquierda, una flor roja que le brillaba en el ojal. Contemplaba esa flor de jardines eléctricos como señal suprema de decencia. Alguna vez pensé que se trataba de una cortesía. Y me regocijaba porque mis amigos, siempre que me hablaron del cine, olvidaron la flor. Era, pues, para mí la cortesía. Me entusiasmé. Esto me obligaba para con él. I. Una vez fui por la larga solapa gris hasta el parpadeo de geranio. ¡Oh, no! ¡Ya no digo! ¡Un olor de letrinas! Júbilo y duelo. Asco.

Otros dolores y otros gozos han venido después cuando baila solita la cabeza sin necesidad de minués y las niñas al lado, con los bebes parecen que abofetean -cuidadosamente- a sus galanes.

Ya no quiero pensar más poemas [sic]⁵³.

Emmanuel Palacios, en marzo de 1930 reseñó el libro de Arconada y propuso:

Sentémonos a contemplar el film que es la vida de Greta Grabo, artista de cine.

Por el aire delgado, frágil, en donde tiembla la pantalla -primer plano lírico- veremos, asistiremos al desenvolvimiento de una vida. Allí donde se irán entretejiendo, hilo a hilo, las peripecias que -ciegamente- formarán la trama complejísima de una artista y de una torturante belleza; en aquel mismo punto donde, a la sombra irá construyéndole una personalidad. Libro de una vida, que va cercando una vida hasta su total sojuzgamiento, para entregárnosla a nosotros, lectores, como un cordial regalo.

Hay vidas de las cuales se podría decir que su externalidad ha hecho la vida, pero hay otras en las cuales lo interno, lo más escondido, ha hecho la vida. Aquéllas centrifugas, éstas centripetas. Aquellas compondrán una vida que invadirá sobre [sic] las cosas, éstas una vida que iluminará sobre las cosas. De aquellas se podrá hacer un

libro donde se verá que una vida está definiendo las cosas, de éstas en donde las cosas irán definiendo una vida. Libro éste, difícil. Greta, interna, centrípeta, de pocas anécdotas: vida difícil.

Greta -blanca- que iba poniendo oro en los cabellos y azul en los ojos; que iba neblinando su alma; que patinaba y tenía novio. Greta que hace su primera película, que va a Alemania, que va a Hollywood.

Greta -nórdica- que ama glacialmente, que besa glacialmente.

Cesar M. Arconada, poeta, ha sabido vencer a esta **Greta niña**, a esta **Greta, Mujer, Mujer hermosa**, a esta **Greta, grieta, vampira**.

Fin [sic]⁵⁴.

Aparentemente este periodo de ensayos a partir de la influencia del cine no se repitió en lo sucesivo entre la obra de Yáñez y Palacios; Gutiérrez Hermosillo tuvo una vida muy corta y murió en los siguientes años, y Palacios -quien fue el principal cronista de aquella experiencia editorial- no lo destacó a pesar de haber sido él mismo uno de los escritores influidos por el cine.

No fueron pocos los autores que se reunieron entre sus páginas. En unas y otras hubo actores principales que dirigieron los esfuerzos donde participó una generación entera de artistas y escritores; Emmanuel Palacios reconoció finalmente que

con el último número de *Bandera de Provincias* se cumplió un intenso año de actividad cultural, sólo posible de haberse realizado en razón del dinámico y fecundo esfuerzo material e intelectual de Agustín Yáñez: su ya madura experiencia en el periodismo le permitió dar a *Bandera [de Provincias]* la agilidad y el nuevo espíritu que ninguna revista literaria anterior había tenido en Jalisco; por su crecido vigor intelectual, darle el gran aliento cultural y el sentido de mexicanidad y universalidad que la distinguió siempre: fincar las raíces en el entrañable suelo y mover las ramas más altas a los vientos que llegaban desde todos los rumbos de la milenaria tradición en cuyo cruce estamos situados: provinciana pero también ecuménica, Jano

bifronte, con la mirada hacia Quetzalcóatl y hacia la Minerva "armada de todas armas"⁵⁵.

3.3.- Los convivios

La vida social en torno a la revista fue diversa y no contempló exclusivamente materias artísticas, aunque se sirvió de otras disciplinas cotidianas para citar a los jóvenes entusiastas en torno a éstas. En agosto de 1929 se anunció:

El viernes veintitrés de agosto a las nueve de la noche en la célebre fonda de VALENTINA, creadora del pollo tapatio (mercado de la antigua Plaza de Toros)

ENRIQUE DIAZ DE LEON

Primer Rector de la actual Universidad de Guadalajara, iniciará y encauzará una charla literaria.

Tarjeta de asistencia UN PESO

Las tarjetas están a la venta en la librería Font [sic]⁵⁶.

Efectivamente, en el siguiente número dieron parte de la tertulia celebrada en torno al platillo tapatio. Literatura y gastronomía podían ir de la mano sin problemas de conciencia.

NUESTRO POLLO.- Conforme anuncio nos comimos un pollo, por Valentina, preparado, en la noche del 23. Primera reunión literaria, exterior, pero sin literatura. Por eso se suprimió la lectura de una "gruesa" -48- palabras delgadas, que Agustín Yáñez preparó con este tema, sugestivo, "Pensamiento y comedón: La literatura y los placeres gástricos". Sin declararlo -¿para qué?- esta reunión se hizo en agasajo de Martínez Ulloa, quien al final inició una charla sobre las conferencias metropolitanas de [Waldo] Frank. El pollo, espléndido⁵⁷.

Pero también se reunieron alrededor de otras expresiones culturales y puntualmente lo hicieron saber en cada ocasión.

Nuestros amigos Ramón Gutiérrez Navarro y Fernando Gómez Vidrio han ofrecido una comida y concierto de canciones acompañadas de guitarra. Fue una reunión en extremo agradable por el excitante prodigado a la sensibilidad⁵⁸.

Alejados del ambiente culinario se consagraron también al estudio del teatro y la vanguardia artística.

Desde el 14 se reanudarán en casa de Yáñez, la vieja casa del grupo sin número y sin nombre, las reuniones de los sábados. Se lee y comenta el teatro de Calderón, y las obras nuevas, y los tópicos de actualidad⁵⁹.

Ese tipo de tertulias devinieron en una sede ligada directamente a la gerencia de *Bandera de Provincias* estableciendo para ello un domicilio específico, que dieron a conocer con bombo y platillo. En los primeros números comenzaron a publicar un anuncio del Edificio Mosler que rentaba despachos en sus varios pisos.

Ubicado en la calle de San Francisco # 17, en la ciudad de Guadalajara, el inmueble muy pronto se convirtió en la sede de la revista que rápidamente se adhirió a la campaña pro inquilinos emprendedores de la cultura. Fue llamada "Estación Central" y no faltaron las expresiones que informaban del acontecimiento. En sus propias páginas, *Bandera de Provincias* estableció el cuartel general desde donde mandó su noticia.

El próximo día doce -de la raza- será inaugurada la ESTACIÓN CENTRAL A.Z de la cultura jalisciense.

"BANDERA DE PROVINCIAS" —que por la apatía de la mayor parte de las provincias de Méjico [sic] se ha visto obligada a prestar su mayor atención a la cultura de Jalisco, — ocupará el primer lugar en la nueva estación. La primera oficina estará ocupada por nuestra redacción y administración.

En torno nuestro se ha establecido un grupo de pintores, otro de músicos y un tercero de escritores.

La estación central —que se propone ser la casa de todo esfuerzo de auténtica cultura— ha sido puesta en el quinto piso del Edificio Mosler. Es nuestro propósito de que todos los despachos de ese piso sean ocupados por gente de letras: filósofos, literatos, etcétera.

Para la inauguración se proyecta una pequeña galería de cuadros infantiles y un concierto de música regional sustentado por genuinos músicos populares entre los que habrán de destacarse los mariacheros [sic] abajeños. Se ofrecerá un cóctel y no habrá un solo discurso.

Alfa y Omega no.

A-Z sí.

Principio y fin.

Círculo.

Cada vez más amplio.

Acogedor.

A.Z Estación de cultura ¿Quién desea aterrizar en el alto asilo?⁶⁰

Las invitaciones no faltaron. Anuncios publicitarios en un enorme cintillo. Audaces invitaciones a título editorial constatan sus llamados.

Ha sido inaugurada la Estación Central de Escritores y Artistas. Desde luego es la oficina de "Bandera de Provincias" y la residencia oficial del "grupo sin número y sin nombre". Las visitas de amigos se reciben diariamente de las siete de la noche en adelante⁶¹.

3.4.- Cine club y vanguardia

Al abordar "la vanguardia en España" en octubre de 1929, el corresponsal en Madrid Joaquín Rodríguez de Gortázar informó acerca de algunos eventos relacionados implícitamente con el Cineclub Español, sus animadores Cesar M. Arconada, Ernesto Giménez Caballero, la película de Luis Buñuel y Dalí, el Congreso de Cine Independiente celebrado en esos días en el castillo de La Sarraz en Suiza, así como otros puntos donde reflexionó acerca de los universitarios, los noveles arquitectos, la literatura y principalmente señaló la ventaja del cine que comunicaba más eficazmente que la "nueva literatura cerebral".

Entablando una disertación a propósito del libro *Hércules jugando a los dados* de Giménez Caballero, Rodríguez de Gortázar recapituló sobre los objetivos del cine club y las necesidades de los intelectuales. Informando desde Madrid sobre las funciones del Cineclub Español, este autor inauguró entre las revistas literarias mexicanas el comentario directo acerca de las actividades cineclubistas españolas, caracterizándolas (junto a los deportes) dentro del movimiento de vanguardias y notificó de algunos datos relevantes en el contexto de la renovación artística de su momento.

Aunque las referencias al círculo cinéfilo madrileño solamente aparecieron en esa ocasión, un vaso comunicante fundamental quedó integrado entre la revistas iberoamericanas con el siguiente texto, que por su interés incluimos ad extensum.

Yo me atrevería a decir que el vanguardismo es más científico y plástico que literario (intelectualidad, masa, acción, Hércules jugando a los dados [sic].) Con respecto a España esta afirmación tiene un valor consagrado de experiencia.

Es indudable que de todas las manifestaciones de avanzada la q' obtiene [sic] un mayor éxito de masa, es el Cinema [sic]. Ha logrado

captar ya a la mayoría de la minoría. Esta consagración de la masa, hacía preguntarse a Cesar M. Arconada, en una sesión del Cine Club, cuál era la mayoría correspondiente a una minoría tan numerosa.

Y lo mismo podemos decir de los deportes –otro de los “pros” de G.C. [Giménez Caballero]– que atraen a verdaderas multitudes. Es una captación más de la plástica del espectáculo –acción– de las cosas de avanzada.

Se me dirá – y con razón– que la masa no tiene que luchar pro–cine y pro–deporte con la resistencia –fuerte– de la tradición. En cambio, en literatura todo el mundo se ha tragado las estrofas del Tenorio. Yo no dudo que sea más fácil convencer al espectador medio de las excelencias del film de Buñuel y Dalí “El perro andaluz” [sic], que no al lector medio –soldado desconocido– de las bondades de los “Textos Oníricos” de José Ma. Hinojosa. Es natural que el “cine” entra por los ojos –sentido– y que la nueva literatura – cerebral, antirromántica [sic] –sólo se puede llegar por voluntad de entendimiento.

Por eso vemos que el film de vanguardia se ha convertido en España en una elemental necesidad de intelectuales. No sólo el Cine Club, sino también la Sociedad de Cursos y Conferencias como precursora, sienten el deber de la proyección periódica de suprarrealismo.

Como prólogo a la visita de la Sinagoga de Bayona –prólogo a su vez de un viaje a Tierra de Judíos– visité con Giménez Caballero en Saint Jean–de–Luz, a un cineasta vanguardista francés –en su nombre, un Van Flamenco– para establecer las bases –sólidas– de la próxima temporada cineasta de Madrid. Con este mismo fin asistió Giménez Caballero con Buñuel al Congreso de La Sarraz en donde se establecen en estos mismos días la colaboración internacional de los Cine Clubs, y en donde la proyección del “Perro andaluz” [sic] ha tenido un éxito extraordinario⁶².

En ese mismo número 12, la revista dio muestras de algunos otros aspectos sobresalientes para este estudio: un anuncio que daba a conocer la puesta en escena el dos de noviembre en la Sala de Conciertos del Estado, de “El hombre y sus fantasmas” de Lenormand a cargo del “grupo sin número y sin nombre”⁶³.

El otro punto de interés está en las referencias que comprueban el grado de interés y preocupación hacia los grupos culturales de diversas latitudes planetarias. Introduciendo para los lectores a Joaquín Rodríguez de Gortázar –de quien se leía una colaboración en la siguiente página de la revista –, esa misma nota anónima también abundó en la semblanza de Ernesto Giménez Caballero, caracterizando a su vez a la vanguardia hispanoamericana y matizando sobre algunas razones de ser de *Bandera de Provincias*.

Insisto, la presencia de Rodríguez de Gortázar determinó la actualidad y la gravedad de los puntos que se sostuvieron a propósito de sus actividades. Es muy probable que gracias a él, *Bandera de Provincias* aspiró a fortalecer los lazos virtuales que unían a tales revistas. Así, se enlistaron al caracterizar al diplomático –ligado por alguna razón (que hoy desconocemos) al "grupo sin número y sin nombre"–. Es muy probable que Agustín Yáñez haya sido el autor de esta semblanza que comenzó aclarando,

En la 5ta altura de nuestra Estación Central A.Z., he captado la onda fraterna de radiogramas trasatlánticos. Vibran en ellos voces acusadoras de atalaya constante sobre los pensadores y las ideas de ambos continentes. Europa escruta al Nuevo Mundo. América –el Continente, no Yanquilandia, señores europeos– aun sigue mirando a Oriente. A mi vez, radio esas voces para que vayan a iluminarse en la heterobafia [sic] de la humanidad cerebral y emotiva. [...] Joaquín Rodríguez de Gortázar, joven, español, nato en esta ciudad, ya fué presentado a los lectores como diplomático. Acaba de iniciar su carrera con un error de gusto: entre Pekín y Madrid prefirió quedarse en Madrid. No obstante su inmediato *mea culpa* [sic], purga su error en la torre de una ex-cárcel de Nobles, donde hilvana su primer destino protocolario. Pero Rodríguez Gortázar es, además, literato. Y de gusto y temperamento actuales. La constatación va en estas páginas con un reportazgo [sic] sobre paisajes vitales renovados por la inquietud ideológica. A esta correspondencia seguirán otras, muchas,

como corresponsal de "Bandera de Provincias" en España, como miembro del "grupo sin nombre y sin número" también. Porque identificado y unido a uno y a otro con entraña, desde tierras iberas los secunda, los recuerda y los da a conocer. Con esta correspondencia reanuda sus aficiones literarias, libre ya de estudios profesionales. Va, desde luego, a colaborar en algunas revistas; prepara dos conferencias para invierno y para primavera un libro sobre Política Internacional Americana; se entregará a las actividades del Cine Club, a la Pancuropea, a la Asociación Española de Derecho Internacional, a la Auxiliaria de la Clase de Altamira en el Instituto Diplomático...a girar con rotación firme por los diámetros de la cultura, con la energía de un secundador de Giménez Caballero, cuyo amigo cordial es⁶⁴.

El énfasis en estos dos personajes permite suponer un interés en las actividades que juntos emprendieron. De manera marginal, casi por equivocación incluyeron las referencias al encuentro de cineastas de vanguardia, siempre en el horizonte que señalaba con su ejemplo.

Giménez Caballero -concreción dinámica, confección del siglo- [. Luego] de haber pasado el verano en la hermosa región escaldúnbucólica independiente en valles enmontañados- ha estirado su vida por La Sarraz en el Congreso del Cine Independiente [sic] y a estas horas, habrá ido a las gethos [sic] de sefardies a incorporar -reincorporar- el matiz hebreo al mosaico temperamental español. La cinta energética y premiosa de Giménez Caballero en el paisaje de España, nos lleva a las miradas admirativas. De la juventud⁶⁵.

Por si fuera poco, en el mismo texto encontramos la noticia de la llegada del cine sonoro a Guadalajara, Jalisco. Explicando sus características técnicas y las posibilidades que se abrían con su llegada, aquellos jóvenes dieron por sentado su gusto por el nuevo invento, sin lamentar que se perdiera la "naturaleza" del cine mudo.

Hemos asistido a la prueba del maravilloso FOTOFONO que en el Teatro Degollado nos da a conocer auténticamente la última maravilla de la edad moderna. Podemos asegurar, por cartas de la casa vendedora y por el dicho de expertos extranjeros, que el aparato del Degollado es el más grande que se haya vendido en la República Mejicana [sic]. Costó la respetable suma de veinticuatro mil dólares [sic]. Claridad y perfección de sonidos; acoplamiento admirable con la cinta cinematográfica; de la prueba salimos muy complacidos. El espectáculo del Degollado será sin duda alguna el de mayor atracción en el presente año, porque lo repetimos, se trata de una verdadera maravilla⁶⁶.

3.5.- Conclusiones del capítulo

El empuje del "grupo sin nombre y sin número" puede medirse en el tono beligerante con el que abordaron las actualidades occidentales, representando y aglutinando a una plana de escritores mexicanos de distintas regiones del país, en torno al tabloide cultural editado en Jalisco. A través de *Bandera de Provincias* comprobamos lo que Guillermo Sheridan señaló:

Las revistas siempre están pendientes de otras revistas pues sólo así dirimen su propia manera de ser. Como tales, las revistas estimulan y compiten: competir con la otra es estimular la propia y viceversa. Al mismo tiempo "revisan" otras y se revisan a sí mismas; están pendientes de otras culturas y a ellas se ofrecen como muestra de la propia. Administran el tiempo y, por contigüidad, el tiempo de las culturas remotas. El objetivo de una revista literaria es la edificación del gusto de su época⁶⁷.

Ante esta caracterización, sobresale el interés de la "quincenal de cultura" que hemos revisado, por situar al cine en un plano que

participó –a cuenta gotas– entre las capas sociales de distintos modos y por diferentes medios.

Testificando el aburrimiento ante el cine de divas italianas; certificando el asombro ante el cine estadounidense con cómicos y *vedettes* de reconocido y reciente prestigio. Resalta también el hecho de haber señalado a Buster Keaton y no a Charlie Chaplin como generalmente se encuentra en la revistas literarias. Dando tibiamente la noticia del cine de Buñuel, subrayaron la vitalidad del movimiento de vanguardia que experimentó la cinematografía, destacando principalmente las actividades y protagonistas españoles de una actividad que ciertamente, no se redujo tampoco a la península ibérica y si ocupó a notables personajes en muchas disciplinas y diversas regiones europeas y asiáticas, dato que nunca se incluyó en *Bandera de Provincias*.

Con la expansión promovida desde la Estación Central y a través de alguna esporádica página del tabloide, es probable que se haya manejado al interior de la asociación la idea de implementar un cine club en alguno de los espacios que ocupaban los "elegantísimos despachos", o en alguna sala urbana –como generalmente ocurrió con los cine clubes privados europeos–.

Como eso no lo sabemos nos quedamos con la más importante referencia hacia el movimiento de cine independiente – que incluyó por supuesto autores y gestores del cine club– hecha a través de las páginas de una publicación literaria mexicana. Con la mira puesta en el faro cultural madrileño, concentrados en el filtro de publicaciones y actualidades editadas en su misma lengua, pero sin encandilarse más de la cuenta con las luces de Europa⁶⁸, los jóvenes tapatíos establecieron un enlace directo que en gran medida tuvo el contexto favorable –por lo menos para la correspondencia– y que rápidamente se canceló al cesar la aparición de la revista en abril de 1930⁶⁹.

Cabe preguntarnos y especular sobre si lo habrían llamado Cine Club de Méjico ó Cine Club Mejicano. ¿"Cine Club de Occidente" o "Cineclub de Provincias?"; con respecto a la revista *Contemporáneos* (quienes si se propusieron hacer un Cineclub Mexicano), es notable un mayor acercamiento de *Bandera de Provincias* hacia el círculo cinéfilo español, teniendo como pieza clave al diplomático Rodríguez de Gortázar, aunque es innegable que aquéllos si entablaron una correspondencia fundada en el cineclubismo hispanoamericano.

El estilo de escritura y las referencias al cine se aprecian en mayor cantidad y muchas de sus ideas son más astutas y dinámicas que en la revista capitalina. De cualquier modo sus contenidos son muy distintos. Las poesías y referencias en *Bandera de Provincias* distan mucho de los ensayos sobre cine publicados en *Contemporáneos*. Eso se verá en seguida.

¹ Alejandro Ochoa, Francisco H. Alfaro, "La perla y otros ponientes" *La república de los cines*. Editorial Clío, México, 1998, p. 49. Subrayado mío.

² La investigadora ignoró que el número 24 fue el último que apareció con fecha de la segunda quincena de abril de 1930. Ella exageró al incluir a Novo, Villaurrutia, Owen, Pellicer y Azuela como "colaboradores de planta". Es cierto que sus libros y traducciones fueron reseñados, pero tanto éstos como Ortiz de Montellano (a quien no menciona Patricia Torres) solo publicaron un poema. Excepto Azuela y Novo quienes publicaron un ensayo, del cual —en el caso de Novo— se reprodujo en dos números. Torres San Martín nada indicó sobre sus filias con publicaciones internacionales de ningún tipo, excepto *Contemporáneos* por supuesto. Para conocer puntualmente los contenidos de esta revista pueden consultarse los "Índices de autores" *Bandera de Provincias* 1929-1930. FCE, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, 1986, p. 147-156.

³ Patricia Torres San Martín. *Crónicas tapatías del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara, México, 1993, p. 13.

⁴ Emmanuel Palacios. "Bandera de Provincias". *Las revistas literarias de México*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1963. pp.15-16. Biblioteca Central-UNAM. Cortesía de Ylenia Escogido Clausen.

⁵ Dirección. "Manifiesto del grupo sin número y sin nombre". *Bandera de Provincias* Núm. 1. Primera quincena de mayo, 1929. Portada y p. 6. Fondo de Cultura Económica, Primera edición facsimilar; México 1986.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Dirección. "Saludos". *Bandera de Provincias* Núm. 1. Primera quincena de Mayo, 1929, p. 3.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Jorge Cardona Vera. "Solidarismo pangeo". *Bandera de Provincia* Núm. 11. Primera quincena de octubre, 1929, p. 4.

¹¹ Dirección. "Saludos". *Bandera de Provincias* Núm. 1. Primera quincena de Mayo, 1929, p. 3.

¹² G. Gómez Aranda. "Examen de libros" *Bandera de Provincias* Núm. 2. Segunda quincena de mayo, 1929, p. 5.

¹³ Alfonso Gutiérrez Hermosillo. "E. Giménez Caballero. Hércules jugando a los dados.- Editorial Atenea. Madrid"/ Examen de libros. *Bandera de Provincias* Núm. 2. Segunda quincena de mayo, 1929, p. 5.

¹⁴ "Libros". *Bandera de Provincias* Núm. 1. Primera quincena de mayo, 1929, p. 5.

¹⁵ En *Bandera de Provincias* Núm. 7. Primera quincena de agosto, 1929 aparecieron Novo, Owen, Pellicer, Villaurrutia y Azuela.

¹⁶ Genaro Estrada. "Silencio" y "Salto" (tomados de su libro *Escalera*). *Bandera de Provincias* Núm. 8. Segunda quincena de agosto, 1929, p. 3.

¹⁷ Bernardo Ortiz de Montellano. "Eres". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de octubre, 1929, p. 3.

¹⁸ Dirección. "Referencias". *Bandera de Provincias* Núm. 17. Primera quincena de enero, 1930, p. 2.

¹⁹ Cardona Vera abordó *Escalera (tocata y fuga)* de Genaro Estrada en el "Examen de libros" de *Bandera de Provincias* Núm. 7. Primera quincena de agosto, 1929, p. 4.

²⁰ Dirección. "A Salvador Novo" Gaceta. *Bandera de Provincias* Núm. 5. Primera quincena de julio, 1929, Portada.

²¹ Emmanuel Palacios. "Bandera de Provincias", p. 22

²² Aunque la revista capitalina no utilizó oficialmente ningún sobrenombre para sus integrantes, Xavier Villaurrutia agrupó a éstos como un "grupo sin grupo" en 1924. Esta nominación hecha coyunturalmente dio origen a que comúnmente se asociara a tales autores en un grupo que en realidad no lo era. "La conferencia de Villaurrutia fluye entera hacia este momento decisivo en que decreta la existencia del grupo sin grupo, vertedero natural del criollismo natural de López Velarde y del espíritu experimental, 'inquietante e inquietador', de Tablada, fusionados en un grupo serio, consciente y nuevo. [...] Agrupados solo por su común conciencia artística (ya hemos hablado de las reticencias a formar un grupo constituido), el gregarismo de cada uno le sirve a Villaurrutia para apuntar aún otro rasgo más de modernidad, apartado de la voluntad del cenáculo porfirista y del espíritu de gremio de las vanguardias". En: Guillermo Sheridan *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica, 1ª imprección, México, 1993, p. 165.

²³ Emmanuel Palacios. *Ibidem*.

²⁴ Alfonso Gutiérrez Hermosillo reseñó "La educación sentimental" de Jaime Torres Bodet, en la segunda quincena de enero de 1930.

²⁵ Agustín Yáñez. "Carlos Mérida. Pintura americana". *Bandera de Provincias* Núm. 11. Primera quincena de Octubre, 1929, Portada.

²⁶ Dirección. "Lazos". *Bandera de Provincias* Núm. 18. Segunda quincena de Julio, 1929, Portada.

²⁷ *Bandera de Provincias* Núm. 21 Primera de marzo, 1930, p. 3.

²⁸ *Bandera de Provincias* Núm. 9. Primera quincena de septiembre, 1929.

²⁹ *Bandera de Provincias* Núm. 10. Segunda quincena de Septiembre, 1929, p. 3.

³⁰ Dirección. "Etcétera". *Bandera de Provincias* Núm. 11. Primera quincena de octubre, 1929, p. 4.

- ³¹ Alfonso Gutiérrez Hermosillo. "Examen de libros" *Bandera de Provincias* Núm. 14. Segunda quincena de noviembre, 1929, p. 5.
- ³² Emmanuel Palacios. "Revista Fox N° 1". *Bandera de Provincias* Núm.5. Primera quincena de julio, 1929, p. 7.
- ³³ Dirección. *Bandera de Provincias* Núm. 21, Primera quincena de marzo, 1930.
- ³⁴ Dirección. "Revista Fox N° 1." *Bandera de Provincias* Núm. 5. Primera quincena de julio, 1929, p. 7.
- ³⁵ Dirección. "Referencias". *Bandera de Provincias* Núm. 17. Primera quincena de enero, 1930, p. 2.
- ³⁶ J. Cardona Vera. "13-Contemporáneos- junio de 1929" *Bandera de Provincias* Núm. 6. Segunda quincena de julio, 1929, pp. 1 y 6.
- ³⁷ Dirección. "Nos ven. Los vemos". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de Octubre, 1929, pp.2 y 5.
- ³⁸ Dirección. "Multiplicación de 'Contemporáneos'". *Bandera de Provincias* Núm. 20. Segunda quincena de febrero, 1930, Portada.
- ³⁹ En esa reseña se incluyó *Crisol* y se elogiaba la actitud de la revista convertida al estudio de los "problemas revolucionarios" de la revolución mexicana.
- ⁴⁰ Bernardo Ortiz de Montellano. "Nuevas revistas mexicanas" sección *Motivos*, *Contemporáneos* Núm.18, noviembre de 1929. Tomo V, pp. 332-333.
- ⁴¹ Ese signo en particular se halla comúnmente en otras publicaciones literarias de la época; Bernardo Ortiz de Montellano dedicó una reflexión al asunto en el tercer aniversario de su revista señalando: "En este año 3 la palabra que con más frecuencia se advierte en las páginas de *Contemporáneos* en M... o, con x o con j, escrita siempre, con pluma fuente de marca universal". En: Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 343. Agustín Aragón Leiva utilizó la jota en su epistolario, este tema se retoma en el siguiente capítulo.
- ⁴² Dirección. "Una carta de D. Isidro Fabela" *Bandera de Provincias* Núm. 15. Primera quincena de diciembre, 1929, p. 8.
- ⁴³ Fue Yáñez el único que mencionó en general al cine ruso, sin concentrarse en ningún autor en especial.
- ⁴⁴ Agustín Yáñez. "Sobre el cinema" *Bandera de Provincias* Núm. 3. Primera quincena de junio, 1929, p. 3.
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ Emmanuel Palacios. "Buster Keaton"./ Poemas cinematógicos. *Bandera de Provincias* Núm. 3. Primera quincena de junio, 1929, p. 3.
- ⁴⁷ Alfonso Gutiérrez Hermosillo. "Greta Garbo"/ Poemas cinematógicos. *Bandera de Provincias* Núm. 3. Primera quincena de junio, 1929, p. 3.
- ⁴⁸ ¿Quién sabe de qué películas se habla entre líneas? ¿Cuáles títulos entre la filmografía de Buster Keaton o Greta Garbo podríamos cotejar frente a los versos de Palacios y Gutiérrez Hermosillo dedicados a aquéllos?.
- ⁴⁹ Agustín Yáñez. "Pantalla" *Bandera de Provincias* Núm. 10. Segunda quincena de septiembre, 1929, p. 9.
- ⁵⁰ Saúl Rodiles. "Cinepsiquía". *Bandera de Provincias* Núm. 14. Segunda quincena de noviembre, 1929, Portada.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² Dirección. "Amigos de Veracruz". *Bandera de Provincias* Núm. 18. Segunda quincena de enero, 1930, p. 2.
- ⁵³ Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Cine". *Bandera de Provincias* Núm. 21 Primera quincena de marzo, 1930, portada y p. 4.
- ⁵⁴ Emmanuel Palacios. "Vida de Greta Garbo.- Por Cesar. M. Arconada.-Ediciones Ulises". *Bandera de Provincias* Núm. 21. Primera quincena de marzo, 1930, p. 2.
- ⁵⁵ Emmanuel Palacios. "Bandera de Provincias; quincenal de cultura" *Las revistas literarias de México*, INBA, 1963, p. 34.

- ⁵⁶ Anuncio. *Bandera de Provincias* Núm. 8, Segunda quincena de agosto, 1929, portada.
- ⁵⁷ Dirección. "Esta quincena". *Bandera de Provincias* Núm. 9. Primera quincena de septiembre, 1929, p. 2.
- ⁵⁸ Dirección. "Dados". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de octubre, 1929, p. 5.
- ⁵⁹ Dirección. "Las reuniones de los sábados". *Bandera de Provincias* Núm. 15. Primera quincena de diciembre, 1929, p. 5.
- ⁶⁰ Dirección. "A.Z. Estación Central". *Bandera de Provincias* Núm. 11. Primera quincena de octubre, 1929, p. 6.
- ⁶¹ Dirección. "Noticias". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de octubre, 1929, portada.
- ⁶² Joaquín Rodríguez de Gortázar. "La vanguardia en España". *Bandera de Provincias* Núm. 12, Segunda quincena de Octubre, 1929. pp. 3 y 5. No es verdad que Buñuel haya asistido al encuentro en La Sarraz, como se sabe, el único representante español fue Ernesto Giménez Caballero. cfr: Roland Consandey y Tomas Tode "Le 1er Congrès international du cinéma independent" *Archives* Núm. 48, avril 2000. p. 11.
- ⁶³ Esto tiene mucha sintonía con las experiencias del *Teatro Ulises* en la Ciudad de México durante algunos meses de 1927 y en el cual participaron Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Andrés Henestrosa, entre otros; pero de las secuelas del teatro y el grupo jalisciense hoy nada sabemos.
- ⁶⁴ Dirección. "Nos ven. Los vemos". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de Octubre, 1929, pp. 2 y 5 .
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ *Ibidem*.
- ⁶⁷ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 365.
- ⁶⁸ Ver Enrique Martínez Ulloa "La rebeldía contra Europa". *Bandera de Provincias* Núm. 23, 1930 [sic], portada.
- ⁶⁹ Evitaremos analizar en específico el entorno de la etapa final del "grupo sin nombre y sin número" a causa del insuficiente material con el que contamos en este momento. Naturalmente las revistas culturales jaliscienses aparecieron esporádicamente entre grupos culturales, y se conocen títulos de publicaciones como : *Temas, Índice, Eos, Pan, Ariel, Summa*, y otras, asunto que aquí no nos hemos propuesto exponer.

La división que se opera entre los espectadores de arte de hoy, no es entre personas a quienes disgusta, sino entre personas quienes lo entienden y los que no lo entienden. La imposibilidad que padecen tantos, para gustar del arte actual, es precisamente imposibilidad de comprensión. Y quienes más hondamente los penetran son aquellos que han seguido paso a paso su proceso intelectual, en manifiestos, proclamas y estudios ideológicos. Un conjunto de conceptos sobre la estética novísima es base indispensable para la comprensión inicial de los productos artísticos de nuestro tiempo.

Enrique Martínez Ulloa

-Todas las que vamos al cine deberíamos antes informarnos de los principios del arte...

-¿Arte?

-¿Y por qué no? Si usted lo pretende un arte que escapa a las reglas tradicionales, pero que lo es como la pintura, la poesía. No le hablo del cine americano estandarizado. Me refiero a Chaplin, a los rusos, a los alemanes.

Emilia Gómez

Le context est plus fort que le concept.

Mc Solaar

Capítulo Cuatro. Protagonistas en la Ciudad de México

Para caracterizar los registros documentales que dan cuenta de la existencia del Cineclub Mexicano y/ó Cineclub de México, fue necesario distinguir por un lado aquellos elementos periodísticos que permiten certificar hemerográficamente una serie de actividades emprendidas entre 1931 y 1932 (extraídas de suplementos culturales y revistas), de otro grupo documental -para el caso no menos indispensable- que se localizó en la correspondencia que mantuvieron algunos de los protagonistas entre las fechas en que se ha centrado este estudio. En ellas se dieron a conocer títulos, fechas e incidentes que confirman el cauce de los hechos inaugurados con el anuncio en mayo del treinta y uno.

Es decir que para precisar y matizar los planes y realizaciones de tal cine club, fue preciso abordar en el segundo capítulo las características de operación de sus similares europeos y latinoamericanos. También fue indispensable conocer los distintos grados y ambientes que recogieron las noticias sobre el cineclubismo europeo en México, centrándonos por ello en el capítulo pasado a través de la revista literaria editada en Guadalajara y sus enlaces con aquellas editadas en Madrid y la Ciudad de México respectivamente.

En este apartado trabajamos con los epistolarios de Agustín Aragón Leiva y Bernardo Ortiz de Montellano (ambos promotores centrales del Cineclub Mexicano). Por ello este capítulo ha sido dividido en las siguientes partes, cada una dedicada a relacionar distintos actores contemporáneos entre sí, que a la larga se sumaron en otro intento por darle una condición moderna al cine club en México.

Para precisar y definir las influencias que inspiraron la aparición del Cineclub Mexicano en mayo de 1931 en una revista literaria de la *Ciudad de México*, fue necesario explorar la lista de círculos cinéfilos en Europa que fueron señalados anónimamente en el anuncio publicado en la sección *Acera* del número 36¹. Ahí se explicó que:

COMO filial de la Film Society de Londres y de la Ligue des Cineclubs de Paris, se ha organizado en México el CINECLUB [sic], con un programa de acción idéntico al de todos los cine clubes del mundo, pero especialmente afin del CINECLUB ESPAÑOL [sic], que ha tenido un éxito rotundo en los dos años que lleva de vida².

A partir de esa nómina, en este estudio identificamos y profundizamos en aquellos modelos europeos que a través de ciertas publicaciones literarias y aquéllas especializadas en cine, incluyeron entre sus propósitos el alentar y desarrollar al cine club como una actividad elitista y socializante a la vez.

Para ello actuaron en varios frentes: uno en el impreso y de las encuadernaciones (ciertamente el más perdurable), otro en el del *performance* regular al animar las funciones de cine en vivo y en directo, acompañándolas de la lectura de poemas en voz de sus autores muchas veces disfrazados especialmente para tal encargo. Uno más en la gestión política y comercial para atraer a sus pantallas, películas restringidas o de escasos canales comerciales.

4.1.- Los historiadores revisados

Diremos aquí que el cine club como objeto de estudio hasta hoy no había sido estudiado concienzudamente y que más allá de los testimonios y documentos de promoción proselitista de ciertos círculos cinéfilos mexicanos no se contaba con más ingredientes para valorar la fundación del cineclubismo en México; repasemos a los principales autores que escribieron sobre este hecho.

Entre la historiografía del cineclubismo en nuestro país, Manuel González Casanova recogió la sección de "Acera" de *Contemporáneos* Núm. 36, y anunció con ese hecho³ "la inauguración del primer cine club de México". Publicado en su revista *Cine Club*, en aquella ocasión lo publicó como respuesta a un lector anónimo que preguntó acerca del origen de los cine clubes en México en 1954⁴. En el mismo texto, al describir las actividades que realizaron se anotó una larga lista de cintas y algunos nombres de los conferencistas que "participaron" en el Cineclub Mexicano.

Dudamos en particular de la segunda parte donde el autor de la pequeña nota⁵ aludió a referencias basadas en un supuesto informe de actividades⁶ y estableció así una programación que desafortunadamente no cuenta con una fuente confiable para poder tomarlo por cierto⁷. Nos parece más grave la aceptación acrítica de Emilio García Riera ante semejante vacío en las fuentes, al incluirlo en su *Historia Documental del Cine Mexicano* sin verificar con los sobrevivientes de aquel cine club la veracidad de la nota de González Casanova.

Para caracterizar al Cineclub Mexicano en todo caso sirven más las observaciones de García Riera sobre el perfil de algunos integrantes del cine club, distinguiendo sus filias izquierdistas y enmarcando el tipo de ideología que les animó no sólo a proyectar determinados filmes, sino

en su acción política. Fue ese año de 1931 cuando varias utopías se plantearon para la industria cinematográfica mexicana.

Dos historias paralelas se iniciarían en un mismo año sin tener mucho que ver una con otra: la historia de las buenas intenciones – artísticas y culturales– para el cine mexicano, formalizadas por un primer cine club, y la historia misma de la industria mexicana del cine⁸.

Reconozcamos que García Riera atinó al entrever el manifiesto publicado como un importante evento que (de algún modo u otro) inauguraba este tipo de actividad que para los años en que se publicaba la nota en la revista *Cine Club*⁹ dirigida entonces por González Casanova, y posteriormente en su manual titulado "¿Qué es un cineclub?" (UNAM-1959) solo consideró a ese Cineclub Mexicano y al del Cine Club de México patrocinado por el IFAL (Instituto Francés para la América Latina) a partir de 1948, como participantes de la historia mexicana de su primera época; aquí explicaremos por qué es excesivo seguir creyendo algo así.

El panorama de la literatura presentó mayores datos al incluir a diversos autores en el lugar común de las revistas literarias y la historiografía de la fotografía en México coadyuvó a caracterizar a los protagonistas.

Entre las semblanzas de algunos protagonistas, Miguel Capistrán informó al introducirnos en la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia, de algunos eventos paralelos a la edición y publicación de *Contemporáneos*, donde incluso dio cuenta de "la primera proyección" que realizó lo que en un inicio se llamó tentativamente:

Cine-Club *16MM Cinema*, primera agrupación mexicana de esa índole, cuya realidad fue posible gracias a la Universidad Nacional que

auspició las actividades de esta asociación, iniciadas con la proyección de la película *Maternidad* de Tissé.¹⁰

Lamentablemente allí no indicó la fecha de tal exhibición, pero ese dato se aclaró al consultar el epistolario de Bernardo Ortiz de Montellano¹¹, quien en 1932 informó a su amigo Jaime Torres Bodet –residente en España– de la accidentada función donde se presentó el film de Eduard Tissé¹².

Guillermo Sheridan dedicó un espacio de su ensayo publicado en los índices de la revista *Contemporáneos* –compilados por él mismo– para matizar algo que en su libro *Los Contemporáneos ayer* omitió gravemente: el hecho de no incluir entre sus agudas observaciones el caso del cine en la revista, algo que retomó posteriormente. Junto a tales índices analizó parcialmente los artículos sobre cine que publicó *Contemporáneos*. No obstante, su caracterización de los integrantes de la revista nos permitió hallar fisuras a ese bloque generacional en abstracto.

Gustavo García por su parte, situó a la generación en una cronología simultánea a la de la historia del cine y reconoció las coincidencias en los años en que aparecieron poemas, críticas o novelas inspirados y dedicados al cinematógrafo.

A finales de los años veinte, la influencia de la gramática cinematográfica, que ya ha pasado por Griffith, Eisenstein, Pudovkin y el expresionismo alemán, era perfectamente identificable en su prosa y en su poesía, en sus figuras, en la puntuación, en el ritmo, en la audacia de las elipsis, influencia que podía venir directamente de la experiencia como espectador o por las lecturas de otros igualmente influidos antes.¹³

En esa lista incluyó al periodista contemporáneo Carlos Noriega Hope y al caracterizar sus oficios en pro del cine, estableció vasos

comunicantes entre el director de *El Universal Ilustrado* y algunos de los miembros que se consideran por lo general entre el "archipiélago de soledades" como les llamó Jaime Torres Bodet a los miembros del "grupo de *Contemporáneos*".

García amplió el panorama de autores dedicados a la reseña y crítica cinematográfica, al recordar al propio Torres Bodet alias *Celuloide* en *Revista de Revistas*, José Juan Tablada en *El Universal*, Cube Bonifant alias *Luz Alba* y Carlos Noriega Hope alias *Silvestre Bonnard* ambos en *El Universal Ilustrado*.

Aurelio de los Reyes en dos textos analizó el caso desde la perspectiva de la "prosa dinámica" que propusieron autores como Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano, encontrando "decepcionante" la muestra tomada de Salvador Novo y Jaime Torres Bodet.

Como parte de su historiografía del cine mexicano, dentro del periodo de la estancia de Eisenstein en México, abordó la relación de éste con algunos miembros de la intelectualidad capitalina, entre ellos Agustín Aragón Leiva, caracterizándolo entre la plana de burócratas de la Secretaría de Educación Pública y ampliando sobre su participación en la campaña a favor de la cinta inconclusa *Qué viva México!*.

En un ensayo presentado con motivo del Homenaje a Jaime Torres Bodet, Aurelio de los Reyes amplió lo publicado casi diez años antes, añadiendo el análisis de dos nuevos trabajos, ahora bajo la forma de argumentos para cine. Se trata de *El Solterón* de Villaurrutia, y *Huracán* de Gorostiza. En esa ocasión relacionó el poema "Primero sueño" de Ortiz de Montellano (publicado en 1931) con algunas de las recientes imágenes filmadas por Eisenstein y Tissé el mismo año.

Su nuevo enfoque buscó "satisfacer la curiosidad que suscitaron los argumentos de cine mencionados y el impacto" del cineasta de Riga. Aunado a ello, el tema del cine club lo explicó certeramente al constatar la presencia del realizador soviético entre las influencias del Cineclub

Mexicano, tanto en sus líneas conceptuales como en sus agendas de directorios, instancias y personalidades. Solo el Cineclub Español quedó desdibujado.

Gustavo García Retomó las memorias de Jaime Torres Bodet para explicar la sacudida que sufrieron estos autores tras el escándalo de la revista *Examen* dirigida por Jorge Cuesta en 1932, y los abordó nueva y escuetamente al enumerar algunos de los argumentos para cine que realizaron algunos de ellos posteriormente.

Más recientemente las reflexiones de Aurelio de los Reyes dentro del periodo mudo sentaron antecedentes irrevocables de la maduración del cineclubismo mexicano. A lo largo de su revisión hemerográfica situó el ambiente donde vino germinando "la idea de cine club en México en la etapa muda". En esa revisión, la figura de Carlos Noriega Hope y el nombre de otros periodistas (Jaime Torres Bodet y Marco Aurelio Galindo en 1926, Juan Bustillo Oro, Ramón Martínez de la Riva y el propio Noriega Hope en 1928) certifican el grado de evolución que se mantuvo hasta cuajar en las actividades del cine club en torno a *Contemporáneos*.

Como hoy sabemos existieron antecedentes y secuelas entre estos círculos, que diversificaron los perfiles e integrantes de esta reconocida actividad de difusión cultural en la que se mezclaron tanto los nombres de los activistas como los títulos de las películas ofrecidas.

4.2.- El cine en *Contemporáneos*

En este apartado destacamos los cuatro temas fundamentales que dentro del campo de la cinematografía, la revista consignó entre sus páginas. Sin mediar entre cada uno una periodicidad fija o teniendo una sección definida de antemano, entre sí abren una gama que lejos de rayar en la repetición presenta en todo caso, distintos acercamientos a la reflexión sobre las características del cine: Charles Chaplin representando a sus personajes célebres como el ejemplar contrapunto en la industria del cine estadounidense; la inminente transformación del cine mudo en medio audiovisual; la técnica del "montaje de atracciones" desarrollada por Sergei Eisenstein y el flamante anuncio de la llegada de México al movimiento internacional de cine clubes.

Como Guillermo Sheridan observó sobre las revistas literarias,

La revista previene y predice y, si lo hace bien, prevalece. Su inmediatez, su periodicidad, sanciona un prestigio y lo moviliza culturalmente, lo pone en disposición no sólo porque lo contagia de su prestigio: lo baña del sortilegio de su influencia.

No es lo mismo publicar un texto en una revista que en otra, aunque sea el mismo: el espectro de sus significaciones se ve definitivamente alterado por el aura del vehículo, un texto en una revista se embadurna de su *revistereidad*¹⁴.

Sin asomo de duda cada uno de tales textos publicados en *Contemporáneos* contiene (además de su propia suma de consideraciones, análisis y metáforas) una razón y una resonancia con respecto a los otros artículos aparecidos previa o posteriormente. También los autores dibujaron un itinerario de actualidades a las que se tuvo acceso por medio de la revista: comenzando con Chaplin y una crítica mordaz a Hollywood, el cine sonoro y su versión del Vitáfono, Eisenstein en México, el primer cine club nacional.

Los temas en sí forman parte del abanico de preocupaciones internacionales que rodeaba al cine, pero también son muestras del ánimo que provocó entre ellos la evolución que tomó el lenguaje de las imágenes en movimiento, ya entrados en los años treinta.

Al mismo tiempo la valoración que hicieron del cine como medio de comunicación se distinguió del desdén que causó entre los intelectuales de las generaciones anteriores: los modernistas, los ateneístas y la generación de 1915, testigos y actores de la vida cultural simultáneamente a la llegada y las primeras décadas del cine en México¹⁵.

De tales grupos se puede decir que, en términos generales, menospreciaron y subestimaron las posibilidades expresivas del cine y su estética, al menos mientras estuvieron en posición de influir sobre la sociedad. Lo vieron como un arribista que tomó prestados elementos de la literatura y del teatro; lo consideraron un hijo bastardo o mal hecho de la literatura¹⁶.

No fue el caso de los jóvenes poetas y artistas plásticos que dedicaron su energía a la contemplación y práctica del séptimo arte. Primero fue a manera de poemas, reseñas, referencias, revisión de teorías, semblanzas, campañas a favor; más tarde fue con críticas, argumentos y adaptaciones literarias para la pantalla grande. Como Agustín Aragón Leiva reconoció en 1931,

Uno de los privilegios de esta generación, que basta por sí solo para compensar la incomodidad de haber venido a la duda en esta era de mecanizada brutalidad, consiste en poder abarcar con una mirada de veinticinco años el nacimiento, desarrollo, madurez y purificación de un arte nuevo en su técnica y nuevo en su concepción¹⁷.

No analizaremos los artículos exhaustivamente ya que eso fue realizado parcialmente con anterioridad¹⁸. Nos concentraremos en destacar cada uno de los principales temas en los textos para caracterizar el grueso de las materias cinematográficas cubiertas por la revista. Los artículos que fueron publicados entre octubre de 1928 y mayo de 1931 llevan los títulos siguientes:

-*El día más feliz de Charlot*, "cuento cinematográfico en cuatro escenas y una apoteosis"¹⁹, escrito por Enrique González Rojo e incluido en el número 5, de octubre de 1928.

-*Retrato de Charles Chaplin*²⁰, por Waldo Frank y

- *El Vitáfono*²¹, de Marcial Rojas; éstos dos en el número 14, de julio de 1929.

-*Cinema y teatro*²², de Anton-Giulio Bragaglia, aparecido en marzo de 1931 como parte del número 34.

-*Principios de la forma filmica*²³, escrito por S. M. Eisenstein y traducido por Agustín Aragón Leiva.

-*Sergio Eisenstein*²⁴, una semblanza del cineasta firmada por Aragón Leiva.

-*Fundación del cineclub*²⁵, dentro de la sección "Acera".

Estos tres últimos entre las páginas que incluyeron también fotos de Eduard Tissé del rodaje mexicano del equipo ruso y un retrato del cineasta²⁶ en el número 36 de mayo de 1931 .

Nada más sobre cine se dio a conocer allí. Ni el manifiesto pendiente del cine club que se prometió al calce en la sección "Acera", ni más cuentos, ni semblanzas, ni ensayos, ni anuncios publicitarios de casas editoras, ni correspondencias con otros cine clubes, nada más. Hubieron meses de por medio entre una publicación y otra, como lo comprueba una relectura de su cronología:

- En el quinto número un cuento sobre Chaplin.

- En el catorceavo un ensayo biográfico crítico acerca del mismo mimo popularmente reconocido²⁷ en el cual Waldo Frank desmenuzó las

facetas y contextos del artista inglés radicado en Hollywood, señalando las contradicciones y méritos en la personalidad ambigua de Chaplin; en el mismo número se incluyó una nota en la sección de "Acera" subtitulada *El Vitáfono* que en pocas líneas y utilizando el seudónimo de Marcial Rojas, se lamentó de la adaptación sonora del cine.

– Veinte meses después –es decir el número treinta y cuatro – el ensayo de Bragaglia sobre la crisis del cine y el teatro en el momento del advenimiento de las películas habladas, en el cual ligeramente se reseñó la actividad de los círculos cinéfilos sudamericanos en relación con las películas rusas y norteamericanas de nula difusión en Italia. Además, el autor expuso diversas consideraciones sobre las contradicciones del "cinema hablado" y argumentó las razones para diagnosticar una degradación del cine mudo, rastreando sus relaciones con la pantomima y el teatro, y pronosticó una evolución que devolvería a cada uno (cine y teatro) sus características y cualidades particulares.

– Dos números después, la revista dio cabida a un ensayo teórico sobre la forma filmica y sus relaciones con la dialéctica escrito por Sergei Eisenstein²⁸ y traducido por Agustín Aragón Leiva; también publicó siete fotografías de Eduard Tissé (*stills* de los episodios *Tehuantepec* y *Magueyes* de la inconclusa *Qué viva México!*), una semblanza del cineasta –otra vez Aragón Leiva–, un poderoso retrato del cineasta firmado por Agustín Jiménez²⁹ y la noticia del nacimiento del Cineclub Mexicano.

Subrayaremos pues, el anuncio de la fundación del cine club, su coincidencia con la aparición simultánea del artículo de Eisenstein sobre "los principios de la forma filmica" y la nota biográfica sobre el director de Riga escrita por su colaborador el ingeniero mexicano Aragón Leiva³⁰.

No es poco para un solo, disperso ejemplar concentrado en mostrar los alcances de un autor al que le dieron el lugar que ninguna otra revista literaria en México le había dado. Nadie en América Latina le

otorgó la posibilidad de traducirlo hasta entonces e incluso la cercana publicación angloparlante *Close Up* recibió un artículo similar firmado por el ruso, posterior al número de mayo de 1931 de *Contemporáneos*³¹.

Sobre la magnitud de la estancia en México, Aurelio de los Reyes observó que,

Su visita sería importante porque aglutinaría a intelectuales de tendencias opuestas, como Luis Márquez y Vicente Lombardo Toledano, Diego Rivera y Roberto Montenegro, Agustín Jiménez y David Alfaro Siqueiros, entre otros y porque llamaría nuevamente la atención de los intelectuales mexicanos sobre las posibilidades expresivas del cine³².

A su vez, la influencia del director soviético caló hondo entre quienes siguieron de cerca sus actividades en la República Mexicana, a la que conoció, estudió y comprendió rápidamente. Como más adelante se explica, en muchos de ellos de alguna manera se manifestó – a través del estilo literario, poético o visual– claramente el impacto del encuentro con Eisenstein, su cine y sus ideas.

Guillermo Sheridan, al publicar junto a los índices de la publicación literaria mexicana "una somera descripción del material contenido en la revista y algunas estadísticas sobre ese material y sus autores", reconoció que

la revaloración de la fotografía y el cine como formas de arte debe, en México, mucho a los Contemporáneos y no poco a su revista. Ortiz de Montellano, que era un *fan* asiduo, procuró que la revista no se quedara al margen de esta preocupación y, en la medida de lo posible procuró darle cabida en su revista. Desde tiempo atrás formaba parte del grupo de intelectuales y artistas que visitaban las salas cinematográficas y que, enterados del uso que la vanguardia hacía del nuevo género, ambicionaban verlo echar raíces en el país³³.

Sin embargo nunca se estableció ningún colaborador fijo, ni una sección determinada. No era su objetivo. Aunque la publicidad relacionada con el cine educativo sí apareció regularmente³⁴, no es suficiente para valorarla como equivalente al ensayo teórico o literario. Recordemos ante lo señalado por Merlin Forster que

durante unos quince años, entre 1920 y 1935 más o menos, [...] el grupo de amigos que ha pasado a la historia como "los Contemporáneos" se definía con una serie de afinidades colectivas³⁵.

Añadamos que el cine ha sido abordado en distintos aspectos dentro del estudio de los autores agrupados entre la "generación de *Contemporáneos*". Se han analizado su poética³⁶, mediante "ejemplos de prosa dinámica"³⁷ y también se ha puesto atención en algunos guiones para películas desde los años treinta en adelante³⁸.

Constatamos que a esa variedad de autores el cine los ocupó esporádicamente. Así fue para la revista en su conjunto dando un espacio aleatorio que contó para su fortuna con la participación de textos que también le imprimieron a la publicación un valor gracias a su propio peso, alejado de un programa previsto de antemano.

4.2.1.- Los favoritos

El hecho de incluir a Chaplin y Eisenstein exclusivamente dentro de las preferencias cinéfilas de la revista en general, adquiere otro relieve al constatar el origen de sus autores. En el caso de Chaplin fue el norteamericano Waldo Frank quien sintetizó las enormes facultades del cineasta radicado en Hollywood, pero con la mira puesta en las sociedades de su tiempo.

Chaplin mira al mundo de hoy. Ve el fracaso: pobreza, agonía, enfermedad, caos, temor, pasión, amor lastimoso. Ve el éxito: engaño, relumbrón, oropel, jactancia, desilusión. Ve su propio pasado en Londres: su madre con el amarillento uniforme del asilo de pobres. Ve su propio presente victorioso. Ve y siente demasiado. Tiene miedo de perderse en este mundo [...] Es sensitivo, pero tan exquisitamente, que la gama del goce y el dolor humanos produce interminables ecos dentro de él. Y es apasionado y terrestre, amante de la buena comida y de las mujeres y de las palabras excelentes. Todos estos dones conspiran para hacerle *uno* en el mundo [...] Puede hacer de su vida un continuo [sic] viaje a través de las impresiones que, si habitara con ellas, lo atarían. Puede hacer de su vida una *fuga*³⁹.

Al final de aquel número de la revista, J.J.R informó de las conferencias que impartió Waldo Frank en la Universidad de México durante un mes. A su vez, quien haya escrito detrás del seudónimo *Marcial Rojas* enunció la pérdida que significó para el arte mudo del cine su adaptación sonora; sentando con estos párrafos el interés por conservar las obras mudas, en su momento notificó:

El cine era silencioso. Discursos de *ángulos*, *long-shots*, gestos, que nos iba ganando lentamente, como nos gana la música. La marea del cine nos transportaba a una realidad superior, nuestra, que siempre nos hubiera permitido descuidarnos del cine. Ahora no. El sonido no dejará que miremos a nosotros mismos, nos tendrá fuertemente atados a la Tierra. Tendremos que oír [sic] el llanto que antes imaginábamos solamente y al cual cada quien daba la entonación y la profundidad de su propio llanto⁴⁰.

Tomando una dimensión similar pero alejada del punto de vista estrictamente personal, Bragaglia coincidió con aquel Marcial Rojas cuando apuntó,

Las últimas películas son admirables desde el punto de vista técnico: son habladas, cantadas, ruidosas y hasta en color, aunque en forma grosera y banal, pero en color. Y sin embargo, aun allí, se les encuentra fastidiosas. No tienen el encanto de ayer ni son ya tan sugestivas [sic, sugestivas] ni atrayentes; no consiguen cautivar enteramente la atención del espectador y no son capaces de hacerle olvidar en ese rato preocupaciones personales⁴¹.

Insistiendo en la nueva naturaleza que afectó al cine y sobre todo al espacio dedicado a su contemplación, enfatizó

El cinematógrafo, con las continuas contrariedades que trae consigo hoy, nos acerca demasiado a la realidad de la vida cotidiana. No es ya el rincón de descanso que era antes [...] El silencio del arte mudo moderno era un refugio vivo contra los murmullos de la realidad⁴².

Sin embargo, el objetivo del ensayo tuvo entre sus metas emparentar los panoramas europeos y americanos, al mismo tiempo en que propuso una analogía de los periodos evolutivos de la —en ese momento— reciente historia del cine.

Se dicen, pues, en América, las mismas cosas que aquí. Todo el mundo es un mismo país. Los hombres son los mismos en todas partes [...] También allí se duda de que la película hablada y sonora pueda llegar a ser artística, como hace veinte años se discutía la posibilidad de que el cinema llegara a ser un arte. Hoy como entonces, el problema se reduce a la facultad de los medios de expresión⁴³.

Sin caer en un tono fatalista, este autor⁴⁴ —de quien puntualmente siguieron sus teorías, entre algunas otras revistas literarias como *El Espectador*— adelantó (pese a todo) las posibilidades que encerraba el cine sonoro; sin perder el hilo de su exposición donde encadenó las raíces y florecimientos de la pantomima, reconoció que

en el momento en que el género más elevado de la composición pantonímica [sic] decae por efecto de la palabra al cinema, séame permitido elogiar el arte de expresión muda y sus mil y mil años de éxito continuos tanto en la corte de los reyes como en el pueblo. Si experimentamos una tristeza nostálgica por la ausencia de tantos sutiles milagros de la expresión muda, vistos en el pasado, se nos puede perdonar. Pero lo que nos consuela es la esperanza o la casi certidumbre de ver pronto o tarde, proporcionados por el genio de la mecánica al genio del poeta, los medios técnicos -no encontrados todavía- que permitirán a la película sonora ser también un arte original⁴⁵.

Analizando las obras de diversos autores italianos que mezclaron el teatro con el cine hablado (Pittaluga, Blasetti, Brignone principalmente pero no los únicos), no perdió de vista la relación de la música en la evocación de imágenes. Rechazando los juicios severos que no vieron ninguna posibilidad para el desarrollo del cine sonoro, subrayó las crisis del teatro frente al cine pero también de éste frente a aquél; categórico, enfatizó

lo que no se quiere comprender todavía es que el cinema sonoro es un pequeño nuevo truco complicado por el que la cinematografía, digámoslo también, ha recaído por el momento en la infancia. Conviene dejarla crecer en paz. ¿Sufre? No es nada. Será la dentición⁴⁶.

Relativizando la pérdida del cine mudo y describiendo las características y contrariedades del cine hablado, Anton G. Bragaglia reparó en la ineficacia técnica que maniató al cine; sin dejar de lado la familiaridad del proceso entre Europa y América, adelantó la promesa expresiva que latía en ese lenguaje de las imágenes en movimiento que para entonces ya había alcanzado una aceptación general. Diferenciando al cine hablado del teatro, estableció también una crítica que pudo fortalecer a ambos géneros de la expresión artística.

La película hablada no será nunca teatro; a lo más llegará a ser una mala copia de él si para su daño se continua por este camino. Creemos en los recursos especiales de la película musical, pero no sabemos cuáles serán sus direcciones futuras, que están todavía, a nuestro parecer, en estado embrionario [...] El teatro debe quedar siendo teatro y no llegar a ser cinema, así como el cinema no debe ser teatro aunque sea película sonora.

Y aunque el primero aspire a adquirir el movimiento dramático por la multiplicación de los cuadros, y el otro aspire a adquirir la palabra, deben seguir siendo el uno representación de personas y el otro representación de imágenes. Carne y sombras⁴⁷.

Por su parte Eisenstein explicó en su ensayo las propiedades del lenguaje filmico ligándolo a la concepción dialéctica de la filosofía, encontrando en las manifestaciones artísticas el ejemplo del conflicto entre la función social, el contenido y los métodos para forjar conceptos intelectuales en el espectador; allí reconoció que "en el cinema soviético el montaje es el elemento esencial.[Por tanto] determinar la naturaleza del montaje es resolver el problema específico del cinema"⁴⁸.

Deslindándose de las consideraciones de "los antiguos cinematografistas -así como Lev Kuleshov - de teorías completamente anticuadas-" y distanciándose incluso de V. Pudovkin, asentó

Según mi manera de pensar el montaje no es una idea expresada o narrada por elementos que se suceden sino una idea que se manifiesta como resultante de la colisión de dos elementos independientes el uno del otro⁴⁹.

Luego de hacer la analogía con los "hieroglíficos de la lengua japonesa" basada en ideogramas regresó a la reflexión sobre las imágenes en movimiento,

Sabemos que el fenómeno del movimiento logrado como reproducción en una pantalla tiene como explicación el sencillo hecho de que dos imágenes de momentos estáticos consecutivos de un cuerpo en movimiento en yuxtaposición, se funden una con otra en un desplazamiento si se proyectan en ciertos límites de tiempo. Esta descripción de un fenómeno vulgar que sólo concierne con la mezcla de un antecedente y un consecuente tiene gran parte de la responsabilidad en la equivocada apreciación del montaje señalada anteriormente⁵⁰.

Tras utilizar diversos ejemplos del arte contemporáneo para distinguir al cine y su composición, sintetizó enumerando las posibilidades que había observado para aprovechar el "conflicto" en la "forma filmica", proponiendo como ejemplos "de los conflictos peculiares",

Conflicto gráfico.

Conflicto de planos.

Conflicto de volúmenes.

Conflicto espacial.

Conflicto de iluminación.

Conflicto de duración, etc., etc. [...]

Conflicto entre el objeto, materia prima, y el ángulo desde el cual se le enfoca. (Distorsión espacial por medio de la posición y de la cámara).

Conflicto entre el objeto y su naturaleza espacial (Distorsión óptica por la lente).

Conflicto entre un proceso (objeto) y su duración (fotografía ultra-rápida o ultra-lenta [sic] y finalmente

Conflicto entre el sistema entero, óptico y alguna esfera de hechos.

Llegamos al límite en el que el conflicto se produce entre la óptica y la acústica, dando lugar a la: película Parlante [sic] que se puede lograr con un desarrollo del conflicto entre lo visible y lo audible o un contrapunto de lo visible y de lo audible⁵¹.

Esta consideración final superó las expectativas que se originaron con la adaptación de diálogos sonoros que implicaron "naturalmente" al cine dentro de los sistemas narrativos emparentados con el teatro y de los cuales, Sergei Eisenstein —incluso V. Pudovkin— y otros vieron muchas otras posibilidades antes de renunciar al cine hablado⁵².

Es notable que en este ensayo⁵³ no mencionara su "work in progress" como ejemplo de sus innovaciones plásticas; sus escenas filmadas en México apuntaron a convertirse en una película donde el cineasta ejercitaría sus novedosas consideraciones, aunque como se sabe nunca llegó a montar sus *rushes* de temas mexicanos. Como en el caso de la visita de Waldo Frank, la estancia de Eisenstein dio lugar a que se le conociera personalmente; Aragón Leiva se interesó quizás como ningún otro en la personalidad, teoría y obra del cineasta.

Hecha ya la renuncia de reducirlo a una fórmula de primero, segundo o enésimo grado, ¿qué resta?: una frente abombada, un mirar verde-azul [sic], filoso, unos labios delgadísimo que degüellan las palabras, y la edad de Cristo al ser crucificado. Frente, mirada y montaña de días: intersección de planos determinados; vaguedad del espacio flotando en una red de líneas⁵⁴.

Recapitulando: en una proporción notablemente menor con respecto a otros asuntos (como la literatura, el ensayo filosófico, la poesía y la pintura principalmente) los temas del cine estuvieron presentes irregularmente en la revista mediante textos firmados por Enrique González Rojo (en ese momento coeditor de *Contemporáneos*), Waldo Frank (escritor estadounidense de gran reconocimiento internacional que como se ha dicho había sido huésped de la Universidad Nacional), Marcial Rojas (seudónimo utilizado por la Redacción de la revista), Anton Giulio Bragaglia (tomado de la *Revista Internacional de Cine Educativo de Roma*, que apareció anunciándose en

varios números), Sergei Eisenstein (quien como se ha dicho se encontraba realizando una película en México) y Agustín Aragón Leiva (traductor del texto del cineasta ruso, quien páginas más adelante apareció como Secretario General del cine club); salvo Enrique González Rojo y Marcial Rojas ninguno de ellos había publicado nada en ella –ni lo haría–.

En ocasiones intermitentes, la revista dio pie a consideraciones en torno a los problemas y facultades del lenguaje cinematográfico; como Aurelio de los Reyes reconoció:

Los escritos en los que se refieren a él pueden dividirse en dos tipos: de la época silente y de la época sonora, división que también puede titularse antes y después de Eisenstein, pues ambos factores, la sonoridad y el director soviético, influirán poderosamente entre los poetas⁵⁵.

Esto vale para los artículos y ensayos que publicaron por otros medios tras el cese *Contemporáneos*. En la revista lo que sobresale son los problemas y actualidades del cine pero no precisamente sus actividades cotidianas. Antes del reportaje estuvo la ficción junto a la apología de Chaplin y cupieron mejor el ensayo sobre el teatro, el cine sonoro y la composición plástica que las noticias "frescas" del mundo de la pantalla⁵⁶.

Sin embargo, la complejidad del ensayo de Eisenstein prueba que también la teoría cinematográfica –densa– cupo en la publicación; en el caso de *Contemporáneos*, en relación al porqué no se incluyó una sección de reseña de filmes,

esto se debió, sin duda, a la periodicidad de la revista y a su flagrante diacronía con el ritmo de las carteleras. No obstante, vale considerar que con estos escasos pero importantes comentarios, la revista mostró

atención a una forma artística que era obvio que significaría más que lo que los distribuidores y los comerciantes sospechaban⁵⁷.

A diferencia de *Bandera de Provincias* y *El Espectador* la reseña periódica de estrenos no tuvo lugar; tampoco se siguió el ejemplo de *La Gaceta Literaria* y la *Revista de Revistas* ya que ningún cine club o sala de arte fue mencionado antes del número de mayo de 1931 –salvo el Cineclub Español-, ni después lo haría.

Aunque es probable que se hubiera contemplado la posibilidad de incluir una columna que diera cuenta regularmente de las actividades del cine club – ligándolo más a *Contemporáneos*- como en el caso de *La Gaceta Literaria*. Al encallar la publicación entera en enero de 1932, el Cineclub Mexicano, que en un principio se apoyó en la revista literaria tuvo que enfrentarse a su propia suerte, independientemente de la malograda revista literaria.

Como se explica más adelante no todos los que asumieron ser parte del "Comité Ejecutivo" prosiguieron sus actividades. Fueron sus principales promotores quienes al año siguiente emprendieron –sin mucha fortuna– las tareas de aquel círculo cinéfilo capitalino que cambió de nombre, antes de haberse estrenado siquiera como cine club; mientras tanto, las materias relacionadas con los espectáculos no se limitaron a la publicación en la reconocida revista literaria y sí se desplegaron a través de otras publicaciones emparentadas tanto en los autores, como en los puntos de vista sostenidos paralelamente.

4.3.- *El Espectador*

Podrían considerarse muy afines las opiniones regadas entre los números de la publicación que dio nombre a toda una generación de escritores y pintores, que participaban también en otra revista

semejante, de menor duración en el tiempo pero de importancia equivalente al tratar los asuntos relacionados con los espectáculos: *El Espectador*.

En ésta escribieron y publicaron los autores más cercanos a *Contemporáneos* y en el directorio figuraron⁵⁸ Xavier Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza, Ermilo Abreu Gómez y Bernardo Ortiz de Montellano, junto al director –de origen español- Antonio Rivas (también colaborador de *La Gaceta Literaria*) y a los pintores Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, quienes, como algunos otros artistas plásticos contemporáneos, fueron dados a conocer en ambas revistas simultáneamente.

Aunque el perfil de *El Espectador* estuvo más centrado en las cuestiones del teatro también se publicaron textos sobre el cine sonoro⁵⁹, el público y la crítica⁶⁰, el cine soviético⁶¹, los adelantos tecnológicos en los audiovisuales⁶², además de introducir al mismo Bragaglia desde su obra teatral⁶³.

De cualquier modo, la característica de estos textos y muchos otros, llevarían un signo distintivo –como observó Louis Panabière– ,

en todo lo que hicieron frente a este lenguaje considerado técnicamente como tal, los Contemporáneos, lejos de llevarse por el entusiasmo y los impulsos arrolladores de las modas, insistieron sobre la necesidad *clásica del rigor y la lucidez* [sic] (...) –Villaurrutia– en mayo de 1930, en *El Espectador*, subraya lo especificidad formal: "Para nosotros, el cine tiene un ámbito estricto dónde moverse y dentro de ese ámbito ha de proyectar hacia afuera sus victorias y sus fracasos. Todo lo que sea querer evadirse de ese recinto hermético – baluarte de su máxima libertad– lo conducirá fatalmente a la disminución y a la postre a la pérdida total de su potencia artística"⁶⁴.

En realidad, la crítica de cine había sido practicada por Jaime Torres Bodet – alias *Celuloide*– años antes en *Revista de Revistas*⁶⁵, y

fue hasta 1937 que Xavier Villaurrutia se dedicaría a ella en la revista *Hoy*⁶⁶. Ninguno otro del grupo practicó el género en esa forma, pero como informó Panabière, Jorge Cuesta, en un artículo titulado "Una mujer de gran estilo: Mae West", "trata de demostrar, a partir de la película *No soy un ángel*, que el cine es el teatro griego de nuestros tiempos."⁶⁷

No es asunto de este trabajo abordar lo que realizaron posteriormente de manera exhaustiva⁶⁸, por lo que regresaremos a nuestro tema. Pero hay que tomar en cuenta que el cine, sus noticias y avances técnicos y de estilo tuvo otras páginas para cultivarse, simultáneamente a las espaciadas y variadas entregas que se dieron a conocer en *Contemporáneos*.

4.4.- El anuncio de mayo de 1931

Contenido en la sección "Acera" y de un autor anónimo, podemos destacar su cercanía en las páginas con respecto a los "Principios de la forma filmica" que Eisenstein cedió a la revista⁶⁹ para ser publicados simultáneamente a su rodaje en México⁷⁰.

Cuando este breve texto se dio a conocer públicamente en mayo del '31, no se abordaron

las circunstancias que han determinado la creación del CINECLUB [sic] y señalando los detalles de su programa, dichos organizadores van a lanzar pronto un MANIFIESTO [sic] por medio del cual harán un llamado de cooperación general y activa al establecimiento y funcionamiento del CINECLUB MEXICANO [sic] ⁷¹.

No obstante, es claro que confluyeron dos aspectos que desencadenaron la agrupación cinéfila formalmente. Por un lado las noticias de círculos europeos y sudamericanos de reunión y discusión

en torno al cine. En éstos, el papel que jugaron las películas de vanguardia (suecas, alemanas, francesas, soviéticas, españolas, principalmente) conjugó a los realizadores con los organizadores de estos espacios; por el otro, algunos directores participaron como embajadores en la promoción de sus películas y sus teorías sobre el cine.

Así distintos autores se vieron como catalizadores del intercambio entre agrupaciones de aquellos filmes sobresalientes y se influyeron unos a otros hasta establecer programaciones canónicas en una iconósfera común. Planteando los objetivos que perseguían, así enumeraron los "puntos esenciales" de su programa:

Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia. Implantación del cinema educativo, con especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas. Historia del Cine [sic] por medio de exhibiciones retrospectivas. Conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la Cinematografía[sic]. Creación de ambiente propicio para que surja la Cinematografía mexicana [sic]⁷².

Luego de haberse declarado "afín" del Cineclub Español, se identificaron con "todos los cine clubes del mundo" pero como consta en los "puntos esenciales", su actividad sería dedicada a promover un "ambiente propicio" para la cinematografía mexicana. Sin abandonar el ejemplo internacional se definió también el carácter de sus fines.

EL CINECLUB mexicano [sic] seguirá los pasos de los cine clubes extranjeros que han logrado éxito, ciñendo sus actividades a un concienzudo estudio de nuestras necesidades. Su fin es altamente social y no lucrativo⁷³.

Recapitulando sobre las metas fijadas a través de las páginas de *Contemporáneos*, encontramos lo que podría considerarse como el "decálogo" del cineclubismo moderno mexicano o al menos, el acta fundacional en pro de la cinematografía en México, destacando sus fines altamente sociales y diferenciando sus actividades de docencia, difusión y exhibición a través de la diversificación de géneros tanto educativos y científicos como de películas "de vanguardia".

Educación y estética irían de la mano en una apertura orquestada independientemente a las instituciones educativas, en la cual se procurarían películas "europeas, americanas y asiáticas" contando a su favor con la apertura que había caracterizado a las pantallas mexicanas, pero en un nuevo contexto de promoción nacionalista que bien pudo haber sido una barrera en el cometido de atraer películas fuera de serie a México.

La "historia del cine" inauguraría funciones retrospectivas —como aquellas propuestas en 1926 por *Celuloide*— donde el cine mudo ocuparía el centro de atención y estudio, justo en el umbral de la transición a la época del cine sonoro y seguramente siguiendo los programas canónicos de los cine clubes y salas de arte parisinas que habían sido exportados y enriquecidos posteriormente en Madrid y Buenos Aires con muy buenos resultados; las presentaciones de los filmes en voz de sus autores o contando con la participación de reconocidos poetas y activistas como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel y Ramón Gómez de la Serna —por citar el caso español— añadieron prestigio a las sesiones y pudieron haber sido pensadas para el caso mexicano.

Las "conferencias de propaganda" emularían a los seminarios o grupos de estudio que como en la London Film Society habían congregado a los aprendices junto a los incipientes maestros del oficio cinematográfico y que tuvieron en Eisenstein y el London Film Study

Group una experiencia sin precedentes que arrojó balances muy positivos para ese tipo de intercambios académicos y escolares.

Sin asomo de duda, la presencia del realizador soviético estimuló por mucho a los intelectuales mexicanos en una dirección que contempló profundizar en el lenguaje fílmico mediante su historia y sus teorías; como reconoció Aurelio de los Reyes,

Ese afán por conocer "buenas películas europeas, americanas y asiáticas", esa "implantación del cinema educativo", esa "importancia estética, científica y social de la cinematografía" y ese "fin altamente social y no lucrativo" me suenan a ciertas características del cine soviético transmitidas por Eisenstein⁷⁴.

Finalmente es muy probable que se tuviera la idea del cine club que había predominado en los años veinte y que fue formulado por Léon Moussinac durante el Encuentro de La Sarraz en 1929 de la siguiente manera:

Vivimos en la tradición – o sobre todo en el recuerdo de una tradición– del cine-club conocido como un lugar retrospectivo o compensatorio. Ahora bien, ese texto [Moussinac hace referencia a la primera sesión del encuentro] hace percibir claramente que la función del cine-club en esa época era ser el lugar de exposición y promoción de la creación cinematográfica contemporánea, donde por ejemplo el recurso frecuente eran extractos de películas juzgadas ejemplares y la organización de conferencias de cineasta⁷⁵.

4.4.1- El "Comité Ejecutivo" del Cineclub Mexicano en *Contemporáneos*

No nos ocupa aquí especialmente el cómo fue que la siguiente lista de artistas llegaron a colaborar en la publicación dirigida por Bernardo Ortiz de Montellano. Sabemos que algunos se conocieron antes de la aparición de esta revista mensual y que incluso participaron juntos en otras experiencias editoriales anteriores y semejantes a *Contemporáneos*⁷⁶.

Para caracterizar al "Comité Ejecutivo" del Cineclub Mexicano que asumió públicamente la dirección del círculo cinéfilo en vísperas de su lanzamiento, fue necesario identificar la especialidad artística de cada uno de éstos. Es decir que a rasgos generales, "clasificamos" a los autores que publicaron en distintos momentos en la revista que nos ocupa hasta antes de mayo de 1931.

A primera vista sobresale que no se trata exclusivamente de escritores y que más bien sobresale el número de pintores y fotógrafos entre la nómina, además de un ingeniero-periodista y un poeta, ensayista, director en persona de la publicación.

De corrientes y raíces distintas cada quién ocupó su lugar junto a quienes participaron de la directiva cinéfila. Innovador cada uno a su manera y en su propia escuela y estilo, se reunieron por primera y última vez -por lo menos en papel- al asumir colectivamente aquella empresa que como veremos, no prosperó en la dirección originalmente concebida⁷⁷.

Es difícil hallar una razón en especial para explicar el por qué un grupo tan heterogéneo confluó en la realización del "Comité Ejecutivo" que asumió el anuncio publicado en la revista *Contemporáneos*, donde básicamente se anunció la fundación del Cineclub Mexicano, círculo cinéfilo identificado con aquellos que operaban en Londres, París y Madrid, descritos en la primera parte de esta tesis.

Su proyecto consistiría en conseguir filmes asiáticos, europeos y americanos para presentarlos junto con lecciones de cine y propaganda. Así lo enmarcaron en el anuncio en el cual dieron a conocer sus intenciones. Como se verá a continuación, sobresalen también los apellidos –ya famosos en ese momento –. Tras haber citado las fuentes de inspiración, en ese anuncio se publicaron los cargos y nombres de los responsables.

El Comité Ejecutivo del CINECLUB ha sido integrado de la siguiente manera:

Director Artístico: Bernardo Ortiz de Montellano.

Director Técnico: Emilio Amero.

Secretarios de Hacienda: Manuel Álvarez Bravo y María Izquierdo.

Secretario de Propaganda: Carlos Mérida.

Vocales: María M. de Álvarez Bravo y Roberto Montenegro.

Secretario General: Agustín Aragón Leiva⁷⁸.

México llegó muy tarde con respecto a Argentina o Brasil en el espacio americano inspirado por el proceso que ocurrió en distintas regiones europeas simultáneamente ⁷⁹. Acerca de sus organizadores principales, sabemos que

en 1931, a principios de año, Ortiz de Montellano decide fundar el primer cine club mexicano con el apoyo de Manuel Álvarez Bravo y de María Izquierdo en calidad de tesoreros, Emilio Amero como director técnico, Carlos Mérida como director de publicidad y Agustín Aragón Leyva [sic] como secretario. No es de extrañar que en la empresa no participará ningún otro miembro del grupo; quizá con excepción de Owen, a ninguno de los demás les apasionaba el cine.⁸⁰

De todos ellos Agustín Aragón Leiva fue quien entró en contacto con el Cineclub Español, publicando en *La Gaceta Literaria* un artículo sobre los murales de Diego Rivera en Cuernavaca y mediante una carta

de anuncio de la fundación del Cineclub Mexicano a mediados de mil novecientos treinta y uno.

Aunque se trata de una generación diversa donde cabrían muchos matices sobre el grado de interés de cada uno de ellos hacia el cine, la mayoría tuvo en común –al margen de sus inclinaciones artísticas– compartir plazas en las oficinas gubernamentales. Éstos se encontraban allegados generalmente a las distintas secretarías de Estado. Como señaló Aurelio de los Reyes, la Secretaría de Educación desde la gestión de José Vasconcelos,

se había convertido en refugio de intelectuales, pintores y fotógrafos con ideas innovadoras y vanguardistas. De su presupuesto vivían Agustín Aragón Leiva, Luis Márquez, Jorge Cuesta, Celestino Gorostiza, Carlos Chávez, Antonio Castro Leal, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno, etcétera, gente con inquietudes disímboles [...] El común denominador de esta heterogeneidad era el deseo de hacer algo positivo por la cultura del país⁸¹.

Habría que añadir que también se encontraron algunos de ellos primero en la realización de murales (siendo Emilio Amero asistente de Carlos Mérida⁸²) y en la fundación de talleres de Bellas Artes en la Ciudad de México, nuevamente encontrando el caso de Mérida y Amero cuando éste fundó el taller litográfico en la Academia de San Carlos⁸³. Lo que podemos suponer a primera vista es que el cine para cada uno de ellos jugaría un papel dentro de su concepción y realización plástica y que identificados en ello, se congregarían en torno a las películas para descubrirlas, comentarlas, estudiarlas, compartirlas personalmente dentro del marco de un círculo cinéfilo orgánico, adecuado a la luz del (caleidoscópico) ejemplo europeo, con un protocolo y una carta de intenciones *a priori*.

Lo extraño fue comprobar que este hecho no figura entre las biografías de todos sus integrantes. Repasamos nombres, apellidos y

relaciones. Como vimos la actividad específica que hubieron de realizar en ese intento piloto por fundar un centro de exhibición privada no se concretó en todos los casos, al menos en la experiencia epistolar, logística, de planificación, programación y realización cinematográfica.

Por obra suya o de sus biógrafos la aventura no pasó a mayores y se dejó de lado al hacer el *currículum vitae* de la mayoría de estos artistas ya que no existen elementos para sostener lo contrario. Es el caso de Carlos Mérida, Roberto Montenegro y María Izquierdo, donde la sola mención sorprendió a muchos especialistas durante las entrevistas realizadas para este estudio.

Aún así para la otra mitad de la nómina no resultó tan ajena la mención al cineclubismo, ya que contamos con testimonios para afirmar que de algún modo practicaron la organización de centros de exhibición cinematográfica, llamados indistintamente cine clubes, independientemente de sus filiaciones estéticas o políticas y sin abundar mayormente en los fines y tipos de lucro que se persiguieron en cada ocasión.

Como espectadores de estos centros es más difícil incluir o no a cualquiera de ellos en una lista que por lo menos hoy no cuenta con todas las pruebas, pero sí con algunas huellas escritas que dan idea de los rumbos que tomó esa fugaz experiencia del Cineclub Mexicano, que para fines estrictos de proyección de películas es muy probable que no haya existido salvo en las páginas de *Contemporáneos* de mayo de 1931⁸⁴; en ella se subrayó,

los organizadores del Cineclub son algunos de los escritores y artistas, periodistas y críticos de más seriedad en México, quienes han visto que nuestro ambiente es lo suficientemente culto y preparado para hacer posible la existencia de un CINECLUB [sic] cuya misión primordial es darle al Cine [sic] la extensión que merece un formidable vehículo de cultura.⁸⁵

El tono de este fragmento es el de todo el anuncio, y el tipo de sección donde apareció, hacen pensar que pudo haber sido el mismo Ortiz de Montellano (desde el año anterior director general de la revista) quien lo hubiera escrito o por lo menos ideado por el tono anónimo y a la vez editorial del mensaje donde "alguien" presentaba al grupo y sólo notificaba, anticipándose a un manifiesto que nunca llegó a publicarse.

Al desaparecer la revista abruptamente con el número correspondiente a diciembre de 1931 se canceló ese proyecto editorial-cineclubista, que cambiaría de nombre pero en el cual permanecieron algunos de esos cuantos entusiastas; quienes se vieron envueltos en esa "segunda parte" de la aventura, algo tendrían que ver con la difusión cultural, el cine o la revista mínimamente.

Los grandes ausentes en todo caso en aquella publicación -por lo menos en la nómina citada- son sus más grandes periodistas y publicistas ya que no figura ninguno de quienes en los cercanos años veinte lo habían promocionado o reseñado periodísticamente en México⁸⁶; tampoco se mencionó algún nombre en especial -aunque si se subrayó al Cineclub Español- de aquellos que institucionalizaron este tipo de asociaciones culturales en Europa⁸⁷.

Ni Carlos Noriega Hope, ni Marco Aurelio Galindo, ni Jaime Torres Bodet, ni Xavier Villaurrutia; tampoco Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Tedesco, Léon Moussinac, Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre, ni John Grierson; ninguno de ellos tuvo que ver (en ese documento) con el Cineclub Mexicano, pero en torno a la conceptualización del cine club y a su materialización y activación periódica en México su ausencia histórica es inadmisibles.

Más extraña resulta la presencia de Carlos Mérida o María Izquierdo, aun la de Roberto Montenegro y aparentemente la de Bernardo Ortiz de Montellano. No tanto la de Manuel y Lola Álvarez Bravo, quienes se "acercan" un poco más al ser la fotografía su medio y oficio, lo mismo para Emilio Amero y como veremos, Agustín Aragón

Leiva quien tuvo que ver con el cine club más de la cuenta desde la llegada de Sergei Eisenstein a México; como Marie Seton recordó,

otro asesor fue Agustín Aragón Leyva [sic], quien habría de convertirse en uno de los más leales amigos de Eisenstein. Fue él quien ayudó a hacerle conocer la historia de México, su arqueología, etnología, música, costumbres y arte. El amor de Aragón Leyva [sic] por su país no tenía límites⁸⁸.

No olvidemos que Roberto Montenegro formó parte de los asesores informales que se relacionaron con Eisenstein. Recordemos el viaje que hicieron juntos por el occidente mexicano hasta llegar a filmar algunos *shots* en el estado de Colima y que aquél asistió al rodaje del episodio "Magüeyes" en los alrededores de la Ciudad de México. Como observó Eduardo de la Vega,

en una de las azoteas de la hacienda [de Tetlapayac], Eisenstein tomó al muralista Roberto Montenegro una foto en la que, gracias al efecto óptico, éste último, parece un gigante con el Popocatépetl entre sus piernas⁸⁹.

Más tarde este autor retrataría con su propia técnica al influyente director de cine; siguiendo a De la Vega

A su vez, Montenegro plasmó la figura de Eisenstein en *Reconstrucción*, panel pintado en la escalera de acceso a la antigua capilla del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo; muchos años después, haría un retrato de caballete en el que el artista soviético reaparece en un trasfondo de caprichosas figuras geométricas portando un fragmento de película⁹⁰.

De manera que podríamos distinguir por un lado, una estrategia que vinculó a ciertos artistas, amigos entre sí con otros, en una vocación

por el cineclubismo llevada a cabo más adelante. Eso seguro contó para bien y para mal con las relaciones individuales de estas personalidades, tema que aquí para nada se agota; entre amantes, amigos, camaradas o al menos conocidos o por conocer, algunos se afanaron por hacer desfilar "al cine en casa".

En el primer grupo (añadiendo que las historias no han consignado algún dato que pruebe lo contrario) es probable que algunos de ellos se hubieran prestado a figurar en el papel y por su cercanía con los más interesados —casi como testigos de honor—; éstos serían Carlos Mérida⁹¹, pintor guatemalteco envuelto en la amistad y empresa creativa con Emilio Amero, de reconocida amistad con la publicación de Ortiz de Montellano en México (de Carlos Mariátegui en Perú y de Giménez Caballero en España). En *Contemporáneos* su compañero y amigo Jean Charlot así lo retrató:

Deberíamos pensar el mundo pictórico en el que se recrea Carlos Mérida, como un universo sin espacio, sin volumen, sin luz localizable, sin imprevisto lineal; es decir un mundo a dos dimensiones, sin movimiento, sin vida o peso, algo semejante al papel recortado, a un tapete o a un vitral. Pero Mérida, es buen previsor, ha sabido guardarse de tal derrota; en su "retirada estratégica" ha conservado intacto el elemento decisivo con el cual logra vencer: EL COLOR⁹².

Hay que añadir a Roberto Montenegro, célebre artista de quien se publicaba extensamente su obra en diversas revistas nacionales e internacionales, como *Contemporáneos* por dar un ejemplo⁹³. Montenegro era por sí solo una figura de primer nivel: muralista, ilustrador, colaborador y partícipe de las más grandes empresas culturales del México posrevolucionario; orgullo para su natal Jalisco, era él la prueba de que los murales no acababan todos en Diego Rivera.

María Izquierdo, revelación de una veta surrealista autóctona, también dio a conocer algunas acuarelas entre las páginas de *Contemporáneos*⁹⁴. Expuesta a la deriva que provocó su separación con Rufino Tamayo, son conocidas sus ausencias dentro de las exposiciones colectivas de los años treinta y sería difícil encontrar alguna razón más fuerte para fundar la explicación de su nombre en la lista que su amistad con Lola Álvarez Bravo, vocal del grupo junto a Roberto Montenegro.

El excontador de la Contraloría Regional de Oaxaca Manuel Álvarez Bravo⁹⁵ como secretario de Hacienda del cine club. Un año antes de su separación de Lola (quien conservaría el apellido de aquél y comenzaría a hacer fotografías por su cuenta), en la revista se dieron a conocer algunas de sus primeras fotografías⁹⁶ del periodo en que comenzó su despegue como un talentoso artista de la luz⁹⁷.

Emilio Amero, el "Director Técnico", quien un año antes regresó de Nueva York donde entre mil novecientos veintinueve y mil novecientos treinta tuvo sesiones de tertulia cinéfila⁹⁸ a las que asistieron entre otros Antonieta Rivas Mercado y Federico García Lorca. Al volver a México participó en distintas exposiciones colectivas interesándose especialmente por la litografía mexicana (organizó la muestra "100 años de litografía mexicana" y abrió un curso en la Academia de San Carlos), publicó en *Contemporáneos* los "Rayogramas"⁹⁹ que obtuvo tras su experimentación con fuentes de reproducción fotográfica (antes practicada por Man Ray y aparecidas en *Contemporáneos* en junio de 1929¹⁰⁰). Sobre esta técnica aplicada por Amero, Luis Cardoza y Aragón apuntó,

Algunas de sus fotografías están hechas sin cámara, acariciando directamente la piel química, fecundándola con amor. He aquí la fábula de Pígmalión en su epílogo. El azar es siempre fiel, seguro y exacto. Los resultados afirman una cimentada concordia entre hombre y su máquina. Una simbiosis. Una hermandad de cristal con

la sangre, una tajada de agua con un puñado de fuego. El hombre del subsuelo y el aviador, el tripulante del submarino y el periscopio cazador de cielos¹⁰¹.

Recordemos también que Amero participó junto a Gilberto Owen¹⁰² y García Lorca en la realización del guión *Un viaje a la Luna* durante la estancia simultánea de aquéllos en Nueva York¹⁰³ entre 1929 y 1930; Marie Laffranque anotó sobre Federico García Lorca que

Todavía invisible hoy en día, este guión de un cortometraje en blanco y negro destinado al cine mudo es el único que conocemos de él; el único, sin duda, que él había redactado para la pantalla, y desde el principio en presencia de un profesional: Emilio Amero, pintor y cineasta mexicano de vanguardia¹⁰⁴.

Carlos Mérida reconoció el estilo de montaje soviético en los materiales filmados por Amero.

El ritmo, tan genialmente aprovechado por los grandes cineastas rusos, es recurso afortunadísimo en los trabajos de Amero; en la película "3-3-3" como en la "Despedida"¹⁰⁵, con argumento de Federico García Lorca, logra escenas como las de los émbolos, en las cuales está eliminado todo lo que pudiera contrarrestar la gracia dinámica de estos elementos mecánicos¹⁰⁶.

Agustín Aragón Leiva, el "Secretario general" que hasta ese momento no había publicado nada en *Contemporáneos* pero quien en los siguientes meses realizó una campaña de relaciones internacionales hacia España y los Estados Unidos (vía *La Gaceta Literaria* y *Experimental Cinema* respectivamente). No fue la primera ni la última vez que lo hizo. Su vehemente boicot contra Upton Sinclair mediante cartas y artículos (publicados principalmente en *The New Republic* y *El Nacional*) durante los siguientes años y la defensa de la obra original de Eisenstein filmada en México, son una prueba de su entrega total a

ciertas causas asumidas personalmente. En su obra posterior se puede observar la honda huella que dejó el cineasta de Riga.

Finalmente el "Director Artístico", el redactor y director de la revista que albergó el lanzamiento del cine club, emprendiendo otra gesta por la cultura, el poeta y escritor Bernardo Ortiz de Montellano de quien Merlin Forster reconoció que "en algunas de las actividades colectivas, en particular en todo lo relacionado con la publicación de *Contemporáneos*, Ortiz de Montellano era la figura absolutamente central"¹⁰⁷.

En su revista y en su poética este autor manifestó su interés y resintió la influencia que había tomado del cine; como anotó Aurelio de los Reyes,

según los dos números de la revista citada el 35 y el 36, el impacto en Bernardo Ortiz de Montellano se manifiesta de dos maneras: en las imágenes literarias de su [poema] "Primer Sueño" y en la organización del cine club¹⁰⁸.

Para Ortiz de Montellano el proyecto del cine club no fue la excepción para su participación ávida aunque como veremos si por algo destacó, fue por su incapacidad para dirigir completamente el destino del círculo cinéfilo que se propuso encabezar.

Aparentemente imperceptible para las revistas literarias del momento y los suplementos de los grandes diarios como *Revista de Revistas*, *Jueves de Excelsior*, el anuncio de la fundación del Cineclub Mexicano no generó comentario alguno entre quienes participaron en estos medios impresos¹⁰⁹. No obstante, en las semanas inmediatas a la aparición del anuncio en *Contemporáneos*, el *Mexico City Post* hizo eco de la fundación del cine club y con el material de una entrevista exclusiva a ese rotativo dio a conocer —en inglés— la primera fecha programada para iniciar las actividades del *Cine Club Mexicano*¹¹⁰.

En la sesión inaugural del 16 de junio, la cual es probablemente esperada por un número de visitantes y residentes aquí, cuatro importantes filmes serán exhibidos. Éstos son: un filme en una bobina titulado "Travelling through Switzerland" que muestra con notable ingenio fotografías de las bellezas de ese país; una de las primeras tworeel comedies de Charlie Chaplin; "Ivan el terrible" en cinco partes, de Sovkino; y finalmente, la que probablemente sea el más interesante número del programa, una quinta parte del filme educativo del notable camarógrafo Ruso [sic] Tissé que trabajó con Eisenstein aquí en su film Mexicano [sic]¹¹¹.

También recogió el prestigio de sus promotores ejecutivos y dio luz sobre algunos planes que se manejaron simultáneamente.

El club fue fundado hace poco tiempo por prominentes artistas y promotores de esta ciudad con el propósito de fomentar un saludable interés generalizado en el cine moderno mundial. Los planes para recibir especialmente filmes con puntos de vista educativos y artísticos se perfeccionaron en las semanas pasadas, y se hicieron excelentes contactos con organizaciones [de distribución] de películas en los Estados Unidos y Europa¹¹².

Reconociendo a Emilio Amero y a Agustín Aragón Leiva como los "activos directivos de esta organización", se interesaron en la descripción del régimen económico extendiendo la convocatoria públicamente.

El Cine Club Mexicano está compuesto por un largo número de miembros, quienes pagan una pequeña cuota que los hace entrar a fondo en el arrendamiento de interesantes películas y a encargarse del negocio general del club [...] La membresía al cine club está abierta para todos. La cuota es: inscripción, un peso. Cuota mensual, un peso con cinco centavos. Cada miembro tiene derecho a dos lugares elegidos en cada función.¹¹³.

Basados en sus fuentes, en esa edición del periódico agregaron,

también se ha rumorado que la organización comenzará pronto un trabajo muy interesante acerca de la filmación de un retrato de la actividad industrial en México. Artistas prominentes, escritores, técnicos y educadores esperan colaborar en este proyecto, cuyos detalles probablemente serán publicados pronto luego de una entrevista especial sobre la materia que será ofrecida en exclusiva por el *Mexico City Post*¹⁴.

En esa nota se publicó que la función sería en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Preparatoria Nacional. Sobresale el título de *Natalidad*¹⁵ de Eduard Tissé, que efectivamente sería la película de la inauguración, pero casi un año después. A la víspera de la primera -probablemente fallida- función, se ofreció como marco de referencia una sinopsis del filme.

Esta película está titulada "Birth" y aborda las distintas fases del nacimiento de los niños. Filmando esta película han logrado en fotografías y efectos emocionales inauditos, la cual ha sido especialmente traída de Suiza donde fue filmada para exhibirla aquí por el Cine Club Mexicano¹⁶.

Pero como consta en epistolarios, la película no llegó hasta fines de febrero de mil novecientos treinta y dos, como le hizo saber Ortiz de Montellano a Jaime Torres Bodet¹⁷. No obstante, mil novecientos treinta y uno fue el año en que se gestó y lanzó el proyecto, topándose de frente con la frecuente burocracia mexicana y extendiendo su mensaje internacionalmente. Es el año de las amistades entre Eisenstein, Agustín Jiménez, Roberto Montenegro y Aragón Leiva, por mencionar a quienes de entre una larga lista de creadores abrevaron de las ideas plásticas de aquél y participaron de cerca en la malograda

aventura mexicana, simultáneamente a la fundación del cine club. Es el año de la publicación del ensayo del cineasta ruso en español y el eclipse del cineclubismo en el mundo. En ese contexto nació el Cineclub Mexicano.

4.5.- 1931: Dos cine clubes en uno

En los apartados anteriores revisamos a la luz de las hemerografías, la cronología con que fueron apareciendo los textos ligados al cine y las personalidades que se propusieron encabezar la instauración del cine club en la Ciudad de México en 1931.

Aquí partiremos de los epistolarios de algunos de aquellos personajes que entre los años 1931-1932 principalmente, dieron cuenta a través de sus cartas del rumbo que tomó ese fugaz Cineclub Mexicano. Agustín Aragón Leiva y Bernardo Ortiz de Montellano fueron quienes sostuvieron el proyecto entre sus actividades, así el tema se coló en los comentarios dedicados al cine club sostenidos junto a sus interlocutores: Seymour Stern, *La Gaceta Literaria*, *Experimental Cinema*, Sergei Eisenstein y Bernardo Ortiz de Montellano recibieron cartas de Agustín Aragón Leiva; Jaime Torres Bodet fue quien mantuvo con Ortiz de Montellano el interés por su cine club.

Es notable que justo algunos meses después de haberse anunciado con ese nombre -las siglas fueron las mismas-, la denominación cambió en la voz misma de sus promotores; una variación mínima que a la larga se instauró otorgando un nuevo apelativo al círculo cinéfilo que nació bajo el dudoso emblema grupal de *Contemporáneos*¹¹⁸.

Muerta ya la revista, e incluso meses antes de que se extinguiera, Agustín Aragón Leiva - a la sazón Secretario General- se refirió a éste como Cineclub de Méjico [sic]. En junio de 1931 -un mes después del

anuncio en *Contemporáneos*— se dirigió al periodista norteamericano Seymour Stern. Allí le explicó que se había reencontrado con Eisenstein,

hace una semana estuvimos juntos luego de dos meses de separación y me enseñó el último número que tenía de *Experimental Cinema*¹¹⁹. Y me habló mucho de su amistad. Como recientemente he organizado el Cine Club de Méjico [sic], me sugirió escribirle a usted pidiendo consejo e información en beneficio de esta nueva organización¹²⁰.

Dos meses más tarde *La Gaceta Literaria* publicó una carta — fechada el 26 de junio de 1931— dirigida a la directiva del Cineclub Español, en la que Aragón Leiva¹²¹ reconoció que,

Principalmente promovidos por el ejemplo de la fundación y ejercicio del Cineclub Español, un grupo de pintores y escritores mejicanos [sic] decidió fundar el Cineclub de Méjico [sic], cuyos estatutos y programa tenemos el gusto de adjuntarles. [...] Lema nuestro: «El cinema es un asunto de acción y no de palabras». Por lo que hemos empezado a obrar y a hacer esfuerzos por ofrecer nuestra primera sesión a fines de julio próximo.

Deseando estar en contacto e intercambio con todos los Cineclubs, nuestra predilección va hacia el de la nueva República española, enviando para el efecto estas líneas salutativas y de camaradería. Naturalmente que sugerencias, ayudas y cuanto ustedes puedan ofrecernos y darnos serán recibidas con la más legítima gratitud mejicana [sic]. Mientras tanto, hacemos un voto de confianza en que, tanto el Cineclub de España [sic] como el de Méjico [sic], lleguen a solidarizarse íntimamente¹²².

En ambas cartas, las figuras que predominan al fondo son la del Cineclub Español y la de Sergei Eisenstein; en la segunda apareció otro personaje dentro del árbol genealógico del cine club propuesto por Aragón Leiva:

Abuelo del Cineclub de Méjico [sic] se declara espontáneamente S.M Eisenstein, actualmente haciendo una película en nuestro país; como tal, inmediatamente se ha servido a prestar su colaboración plena y entusiasta. Coincidiendo estos comienzos con la llegada de D. Julio Alvarez del Vayo [diplomático y colaborador de *La Gaceta Literaria*], al que nunca podremos llamar excelencia por ser tan excelente persona, no pudiendo éste declararse también abuelo, fue declarado tío en primer grado, siendo desde luego uno de los más entusiastas miembros de nuestro club.¹²³

Para tener un mínimo marco histórico del retraso con que llegó México a esa empresa cultural de origen europeo, recordemos lo que publicó Ernesto Giménez Caballero motivado por la evolución de la cinefilia activa en diversas regiones de Hispanoamérica. En su nota, sintetizó el eclipse que se vivió en España frente al amanecer latinoamericano; en agosto del 1931 el director de *La Gaceta Literaria* reconoció,

cuando ya en Madrid no sabemos qué hacer con los Cineclubs - atemorizados por mucho snobismo irritante e irritados por exigencias incomprensibles- el resto peninsular e Hispanoamérica abren sus ilusiones cineclubistas. Inútil decir que estamos a su entera disposición. Entusiásticamente¹²⁴.

En tales centros de exhibición y a lo largo de las notas donde se hizo referencia a ellos, se nota que los apelativos variaron pero se trató siempre de los mismos grupos - como vimos más atrás, lo mismo ocurrió con el «Cineclub Argentino» o «Cineclub de Buenos Aires»; en cualquier caso no sólo cambió el nombre del círculo mexicano, también la situación de cada uno de ellos entró en una fase de incertidumbres que inmovilizaron al proyecto. En octubre del mismo año, el Secretario general Aragón Leiva reportó la situación a Seymour Stern al escribirle,

Nuestro Cineclub está lentamente entrando en actividad, y es mucha entre lo permitido por nuestra caótica situación. La desgracia esencial de México reside en el hecho de que nuestra intelligentsia pertenece a la burocracia y se mueve con la solemne complicación de su clase infraburguesa. Es un desastre que nuestros mejores talentos y espíritus sufran esta situación que es como la peor enfermedad social ya que los burócratas son por sistema y por segunda naturaleza flojos y serviles¹²⁵.

En aquella ocasión, el secretario habló por sí y por el grupo a quien representaba; aunque nada sabemos sobre las respuestas de Stern, Aragón reiteró

no olvides ver lo que puedas en mi favor para tener filmes para presentarlos en nuestro Club. Nos gustan toda clase de buenos filmes, experimentales, vanguardistas, proletarios e inusuales. Tú sabes qué es un cine club así que puedes guiarte para hallar lo que necesitamos. Si está en tu posición el ayudarnos en este camino te lo agradeceremos de todo corazón¹²⁶.

Nuevamente Aragón Leiva retomó el apelativo original para aceptar las dificultades por las que pasaban. También aprovechó para establecer comunicación a través de las revistas que confluyeron en torno a Eisenstein; a pesar de los imprevistos, fue otro el tono con que celebró en su correo a Stern cuando le dijo en esa ocasión,

Puedes reportar en E.C [*Experimental Cinema*] que el C.C Mexicano [sic] ha sido organizado, está enfrentando algunas dificultades pero pronto cobrará vida bajo un fino programa de actividades. De cualquier modo te mando una copia de *Contemporáneos*, en la cual está mi traducción del ensayo de Eisenstein sobre la forma filmica, una nota mía acerca del hombre y su trabajo y en la última página el boletín del C.C [sic] ¹²⁷.

No fue la última vez en el año en que se dirigió al periodista estadounidense. Todavía en diciembre Aragón Leiva se propuso utilizar la revista mexicana – en la que recientemente había participado con sus colaboraciones– como plataforma de contacto internacional, como le aseguró a Stern, había

instruido a un amigo para que te mande regularmente la revista mexicana *Contemporáneos* que es prácticamente la única publicación amiga de nuestro Cine club, será una suerte de intercambio por E.C [*Experimental Cinema*] y *The Left*¹²⁸.

Mientras tanto, *Contemporáneos* perdió el apoyo de su benefactor sin que se percatara su promotor central¹²⁹ y menos aun quienes ocasionalmente escribieron en ella; el eficiente secretario ya había dado a conocer fuera de México la intención de organizar el centro de exhibición compartiendo gustos y esquemas con Madrid y California, sin saber que corrían los últimos días de la «única publicación amiga» de su círculo cinéfilo.

Las complicaciones no terminaron allí y al año siguiente comenzó una nueva etapa de aquel círculo cineclubista. Habiendo dejado pendiente la publicación de su "Manifiesto" y sin contar con una revista literaria que los respaldaran, las actividades que realizaron durante 1932 se vieron opacadas con la malograda aventura mexicana de Eisenstein que no obstante, en mucho contribuyó al florecimiento del cine club moderno en México.

4.5.1.- 1932: el año del despegue

En mil novecientos treinta y dos *Experimental Cinema*¹³⁰ no sólo dio a conocer la fundación del Cineclub Mexicano pero dada la influencia de Eisenstein en ésta, pasó al primer plano en las noticias que llegaron de México. Aragón Leiva tituló "Eisenstein's Film of Mexico" un texto a todas luces influenciado por el estilo del cineasta incluso en la composición y estructura de la escritura que además contó —como fue asentado en la nota al pie— con la "autorización de Eisenstein". Aunque se publicó varios meses después de haberse escrito, sintetizó por mucho la situación de bonanza creativa y resequedad burocrática en esos dos años primeros años de la década de los treinta en México.

En resumidas y apretadas cuentas, Aragón Leiva le reconoció el mérito de haber hallado la manera de integrar "en una sinfonía" (prácticamente como alguna vez lo propuso el mismo Eisenstein), las distintas y simultáneas "edades en México", capturando la belleza del país por encima del exotismo turista y ramplón:

Estamos tristes, la tragedia golpea nuestras emociones; sufrimos. Así,
justo como en las sinfonías de Beethoven, el *scherzo* llega. Es alegría,
y una belleza recargadamente bella, fiesta, celebraciones, amor.
Estamos felices, sentimos adoración hacia lo magnificencia de la vida.
Luego...humor...ironía...sarcasmo...y regresamos a la realidad.
La Tragedia permanece....
La Revolución está en marcha¹³¹.

Sus conflictos, sus protagonistas y sus luchas. Apuntando los rasgos de cada una de sus partes, cada episodio fue explicado con ejemplos y enumeraciones visuales de paisajes, objetos y secuencias que completan una idea general del filme y las intenciones de su autor poco antes de rodar "Soldadera", el episodio final (cosa que no logró).

Pienso que Eisenstein rompió la mala suerte para mi país. Nosotros los Mexicanos [sic] viviremos eternamente avergonzados por nuestros pecados contra nosotros mismos. No nos hemos dado cuenta cuan grande y profunda es nuestra tradición, nuestra vida, nuestra belleza. Buscamos importaciones baratas de lo exótico. Despreciando el hecho de que tenemos una legión de héroes de nuestro propio descubrimiento. Pero hubieron Mexicanos [sic] que fueron inmersos en el panorama completo y al mismo tiempo cayeron en el olvido. Ahora Eisenstein ha señalado un camino, pero también nos sentimos pobres, débiles y desanimados para seguir sus pasos. Por muchos años la Isla Mexicana [sic] será dominada por la esterilidad intelectual. Probablemente nos despertemos cuando el film de Eisenstein sea sólo un recuerdo del pasado¹³².

Proféticamente, el desánimo de Aragón pudo haber provenido de sus vanos intentos por echar a andar el Cineclub Mexicano a cinco meses de haber anunciado la función y decepcionado del apoyo que originalmente esperó recibir. Simultáneamente la revista estadounidense hizo patente su admiración por Eisenstein en el número 5 publicado en 1932¹³³ e incluyó entre diversos textos la nota "Bulletin N° 1 of the Mexican Cine Club", firmada por Aragón Leiva en junio de 1931 y que anuncia claramente los puntos del manifiesto que no se publicó en México.

En ese texto se situó la residencia del cine club en la Ciudad de México. Su objeto sería exhibir películas distribuidas por la London Film Society, la Liga Internacional de Cine Clubes, la Liga de Film Amateur, entre otras. Su régimen interno sería fijado con socios inscritos y miembros activos. Éstos pagarían la misma cantidad por la entrada, es decir un peso, pero los primeros podrían invitar a alguien con un descuento del 25 %. El número de miembros no tendría un límite y para integrar la lista no hacía falta ser mexicano necesariamente. Cada mes aproximadamente se llevarían a cabo las sesiones "cinematográficas" que serían públicas, pero habría otra categoría de películas "de

negocios". Al llegar a los cien integrantes, el cine club devendría una Sociedad Cooperativa. Los cargos de la mesa directiva durarían dos años y serían electos por la administración del cine club¹³⁴; no obstante para ese momento, las metas seguían sin cumplirse.

En *Experimental Cinema* Agustín Aragón Leiva caracterizó en su texto a un nuevo Humboldt en México.

En ese sentido Eisenstein prácticamente ha robado a la nación Mexicana [sic] todos sus secretos, sueños y sentimientos acumulados durante quinientos años.

Pero todo parece monumental. El dato interesante a subrayar es la elección de los materiales. Eisenstein escogió sólo lo genuino, lo puro, lo refinado, lo genérico, porque él tiene un maravilloso sentido. Entonces rechaza lo exótico, lo que ha sido la pasión de turistas y escritores superficiales que han visitado México en los últimos cien años.

¡Eisenstein probó ser el bandido más grande de nuestra belleza! ¹³⁵

Mientras tanto, la desintegración de la revista que persiguió fundar al Cineclub Mexicano dio pie a un reacomodo entre los escritores que participaron en ella. Sabemos que pocos meses después de haber cesado la aparición de *Contemporáneos* tuvo lugar una polémica "atizada por *El Universal Ilustrado*" en la cual se debatió públicamente acerca de las raíces y frutos de aquella revista literaria. También son conocidos los intentos por prolongar su vida, a costa incluso de la propia salud de Bernardo Ortiz de Montellano quien, como reconoció Guillermo Sheridan,

recorrió secretarías de Estado y oficinas gubernamentales en pos de un subsidio que continuara una obra que para él debía continuar viva. Al no encontrarlo se decidió por una estrategia que jamás funcionó en México. En febrero le escribió a [Alfonso] Reyes¹³⁶.

Su idea consistió en editar la revista en cuatro países distintos y con cuatro responsables a cargo cada uno de una edición trimestral; un año después reconoció el propio Ortiz de Montellano ante Reyes el fracaso de su intento (aunque también es cierto que el mutismo de éste y los otros implicados fue un signo de inconveniencia ante el plan propuesto por el autor del "Primero Sueño").

Pero volvamos a 1932, año de la primera función del cine club que implicó en ese proyecto a Agustín Aragón Leiva y a Bernardo Ortiz de Montellano, principalmente.

Ya que hemos descrito cómo se gestó el proyecto de vinculación entre el cine club y la revista, nos interesa ahora conocer el grado de implicación que adquirió cada uno de sus responsables frente a la inminente caída de la publicación literaria. Es por ello que constatamos el lugar que ocupó su director en el deslinde que hizo Xavier Villaurrutia cuando asentó el 1° de marzo de 1932, a través de las páginas de *El Universal Ilustrado* que

ninguno de nosotros puede hacerse responsable de *Contemporáneos*. Fue siempre una revista con director, no con directores. Cuando Novo y yo lanzamos *Ulises* asumimos la responsabilidad de su ciclo de existencia. Y ésa sí fue una revista personal, fue el banderín de un grupo. *Contemporáneos* tuvo una intención colectiva y aglutinante que jamás logró. El fracaso de *Contemporáneos* se debe al ambiente, y la falta de interés se debe a *Contemporáneos* que no supo crearlo ¹³⁷.

A su vez, Agustín Aragón Leiva concentró la gestión del cine club en sus manos sin perder como punto de referencia su relación con Sergei Eisenstein, quien lo inspiró personalmente para realizar la tarea; también a principios de mes le anunció en un breve comentario en la carta del 3 de marzo del mismo año treinta y dos,

ya tenemos en nuestras manos el film de Tissé y muy pronto lo exhibiremos. Empezamos el C.C [sic] con dos funciones, pero desgraciadamente en la segunda un fuego debido a cigarrillos tirados en el basurero. ¡Qué falla, Dios mío!¹³⁸.

Según Aragón Leiva ya habían realizado dos funciones de las que no se conserva registro y prometió una función de *Natalidad* de Eduard Tissé¹³⁹. El Secretario General del cine club entabló contacto con una distribuidora parisiña que tenía los derechos y la hizo llegar a México; un préstamo de Jaime Torres Bodet —cercano amigo de Ortiz de Montellano y quien residió en distintas ciudades de Europa en esos años— agilizó la operación. En abril del mismo año, Ortiz de Montellano le informó a Torres Bodet,

al fin llegó la película *Natalidad* de Zürich, expedida por la casa Shentter de Paris. Ya lo vimos y pronto, con su exhibición, inaugurará el Cine Club sus sesiones¹⁴⁰.

Es notable que lo mismo que Aragón Leiva, este autor haya dado por sentada la inauguración del cine club con esa futura proyección. En cuanto a la deuda contraída con Torres Bodet, le aseguró a su amigo a nombre de los integrantes del círculo,

el Cine-club espera resarcirse de los gastos hechos para traerla y yo espero enviarte, lo más pronto que pueda, los 400 francos que pagaste por ella. Envíame tú el recibo de guardas de Schentter, para entregarlo a la administración del club. ¡Qué peripicias!¹⁴¹.

Por su parte la apreciación propiamente estética, le mereció a Ortiz de Montellano una mención en la que reconoció brevemente a la cinta de Tissé como

interesante, espeluznante, excelentes fotografías y montaje. Una serie de nacimientos que humanizan los ojos¹⁴².

Con esta evidencia –además de constatar la cinefilia de este autor y sus nociones sobre el montaje filmico– podemos descartar la noticia que propuso Miguel Capistrán al situar la inauguración del cine club asociada al proyecto "Cine-Club 16 mm Cinema" surgido según este autor "en las oficinas de redacción de *Contemporáneos* y auspiciado por la Universidad Nacional"¹⁴³.

Habiéndose inaugurado las sesiones del cine club no tenemos muchas noticias acerca de su régimen de financiamiento, a reserva de tomar por cierto lo que adelantó el *Mexico City Post* acerca de la cuota de inscripción a un peso y la cuota mensual a un peso con cinco centavos.

A propósito de aquella función inaugural, llena de hechos y malentendidos se desprendió una carta en la que Aragón Leiva se dirigió a Ortiz de Montellano; disculpándose por su conducta en la sesión, se comprometió a reactivar sus esfuerzos por mejorar el círculo cinéfilo; reconociendo el horizonte de adversidades adelantó,

como usted verá el C.C. de M [Cine Club de México] se ha vuelto flamante y ello tal vez indica que no es un muerto vivo sino un vivo que se hace el muerto. Persistir en la aventura es ya cuando menos una muestra de constancia en nuestro México tan inconstante¹⁴⁴.

Haciendo una dura autocrítica, Aragón Leiva perfiló su deseo de sobreponerse a las reacciones motivadas por su comportamiento durante la sesión en que fue exhibida *Natalidad*.

Dominada ya la tempestad de críticas y duros comentarios que despertó mi actuación inconsecuente, ilógica y destormentada [sic], mi personal deseo es continuar la obra usando en lo que a mí se refiere la

experiencia adquirida. Sobre todo para quitarme esa actitud de ver todas las cosas muy gravemente y hasta enojarme¹⁴⁵.

Estableciendo un puente cordial con Ortiz de Montellano y habiendo utilizado el segundo apelativo para el círculo, aludió indirectamente a los objetivos que se plantearon con el anuncio de mayo de mil novecientos treinta y uno.

Esperamos su cooperación de siempre, más entusiasta, mayor. Nuestro deseo es el de que los propósitos del C.C [Cine Club] no se malogren aunque tengan que adaptarse a las condiciones dominantes¹⁴⁶.

En la carta donde el tema del cine club ocupó la totalidad del escrito, confirmamos las gestiones en las que participó Jaime Torres Bodet y a las cuales hizo referencia Ortiz de Montellano semanas más tarde.

Pasando a otro punto: le suplico que se sirva informarme acerca de la cantidad pagada por D. Jaime Torres Bodet por cuenta del C.C. asunto que debemos despachar inmediatamente en el sentido que conviene. Por otra parte, le agradecería me mandase usted los nombres de las personas que se suscribieron al C.C. por su conducto.¹⁴⁷.

En ese texto incluido en el epistolario de Bernardo Ortiz de Montellano - y al cual no contestó por escrito el exdirector de *Contemporáneos*- aparecen los únicos rastros del régimen económico del Cine Club de México; a pesar de que no se incluyó a ningún otro participante en específico, constatamos el medio por el cual se diseñó el funcionamiento financiero del círculo cinéfilo; la breve nota en

Experimental Cinema confirmó que el manifiesto estuvo listo y por alguna razón no circuló en México.

Socios, boletos, préstamos y gestiones del diplomático Torres Bodet formaron parte de aquella función inaugural que no satisfizo a todos sus organizadores y de la cual desconocemos los incidentes precisos que motivaron el posterior distanciamiento entre los promotores.

Lo que sí sabemos es que cinco meses después Torres Bodet volvió a entablar el tema del cine club con Bernardo Ortiz de Montellano; apenas en julio en voz de aquél – quien desde La Haya se ocupó entre otras cosas de la preparación de su libro "Estrella de día"–, cuando le preguntó como simple mención a los proyectos de su amigo,

pero pasemos a otra cosa. Qué tal el éxito del Cine-club? Qué libro haces en estos momentos? Qué otras cosas preparas? [sic]¹⁴⁸

Semanas más tarde, sobresale la distancia que cobró Ortiz de Montellano con respecto a su colaborador Aragón Leiva en el tono con que fue descrito para su amigo en Europa; en septiembre del mismo año reconoció ante él que

después de una serie de incidentes pudo exhibirse la película en una sesión que resultó interesante y concurrida pero, por abusos del organizador y secretario general señor Agustín Aragón Leiva a quien no te recomiendo por si insiste en tratar algo por tu medio, no dio los frutos que esperábamos y mi acentuada pobreza con descuentos no me ha permitido enviarte el dinero que, lo más pronto que pueda, recibirás ¹⁴⁹.

Ortiz de Montellano se lamentó insistiendo,

con pena veo que ha pasado el tiempo sin que haya podido enviarte los 400 francos que ameritó el Cine-club¹⁵⁰.

Pero también apuntó su deseo de intervenir en el mejoramiento del círculo, imaginando alternativas para la obtención de películas y tramando un contacto fortalecido por la diplomacia mexicana; se propuso

organizando en forma distinta [...] reinaugurar el Cine-club, con la experiencia adquirida. El Oficial Mayor de Relaciones me ofrece la valija diplomática para traer las películas, pero recuerdo que *Natalidad* no pudo venir por ese conducto sin duda por su origen suizo ¹⁵¹.

Al preguntarse sobre la ruta más viable para acceder a los filmes, le planteó a Torres Bodet ideas de intercambio entre ambos, aprovechando la situación de éste en el Servicio Exterior mexicano; nuevamente retomó el segundo apelativo para dirigirse a su círculo cinéfilo.

¿Qué tratándose de películas originarias de París podrían venir por valija? Y, en este caso, podrías orientarme sobre qué películas de interés, experimentales y novedosas, exhibidas o producidas por el Cine-club, o asociaciones semejantes podríamos encontrar en París, — especialmente silenciosas, por ejemplo las de Man Ray— y bajo qué condiciones la proporcionarían al Cine-club de México para no más de tres exhibiciones?¹⁵².

Es muy probable que se refiriera a las dos producciones de Ernesto Giménez Caballero (*Esencia de Verbena* y *Noticiero del Cineclub*), asociadas claramente al Cineclub Español y sobresale la mención a las películas "especialmente silenciosas", punto que coincide

perfectamente con las nociones de revalorización del cine mudo en pleno amanecer del cine sonoro.

En torno al conflicto suscitado entre Ortiz de Montellano y Aragón Leiva, Jaime Torres Bodet tuvo conocimiento de que

Aragón Leiva [había] ofrecido devolver a la Pressel Film *Natalidad* que por otra parte, fue gestionada personalmente y no por el Cine-club¹⁵³.

Su amigo residente en la Ciudad de México le aclaró,

te lo hago saber por sí, como en cierta forma intervino la Legación de México en el asunto, los productores se dirigen a tí, personalmente, o a la Legación en demanda o apremio de la devolución de la película. Parece que Tissé, fotógrafo de Eisenstein, autor de *Natalidad* y dueño, según él, de la copia que vino a México a pedimento suyo dirigido a la Pressel Film, por conducto de Aragón Leiva, tiene dificultades con la empresa productora.

Creo que no habrá dificultad alguna y menos con la Legación que intervino nada más en el tránsito de la película, pero quiero informarte por una suspicacia precautoria desmentida¹⁵⁴.

En su siguiente carta dirigida a Bernardo, Torres Bodet amplió el panorama de exhibiciones y distribuidoras en Holanda cuando le contestó

en fin, como quiera, aquí me tienes. ¿Podré serte útil? A propósito, he pensado en tus proyectos de mejoras al Cine-club. [...] Francia tiene muy pocas películas del género que te interesan. Habría que buscar en Alemania. O mejor aun en Holanda. ¡Qué lástima que no me hayas dicho nada sobre el particular, cuando estuve en La Haya! ¹⁵⁵.

En esa carta, encontramos una minuciosa descripción de algunas técnicas del cine científico, así como algunos contactos que pudieron facilitar el acceso a tales filmes.

La Casa Profilti, de Amsterdam, se dedica a la creación de películas educativas: vida de plantas, de animales, etc. (las primeras sobre todo son espléndidas). Recuerdo, por ejemplo, haber visto un estudio de la germinación de los chicharos. Los esfuerzos de la semilla dentro de la tierra, el primer brote del tallo, la biografía de la planta subterránea y luego, ya en el aire, la vida del tallo, los movimientos de las flores. Solo las bailarinas balinesas que estuvieron en París el año pasado, con ocasión de la Exposición Colonial, me han dado una impresión de arte tan verdadera. Los milagros son raros. Y cortos. Tales películas lo son. Sin embargo, procuraré tenerte al tanto de las que vayan surgiendo. [...] Y en cuanto a las compañías holandesas, podrías dirigirte de parte mía, al señor Kram, a nuestra Legación en La Haya (2B, Javastraat) Es persona muy fina y está enterado de los nombres y direcciones de los principales productores¹⁵⁶.

Diligente, el diplomático se puso a la orden de su viejo compañero de andanzas editoriales; dispuesto a seguir colaborando a distancia con el proyecto en la capital mexicana, fue testigo de la actividad veraniega en las salas de arte y ensayo en París; ampliando y regresando al tema de los negocios, apuntó opciones y alternativas para la facilitación de cintas hacia México para ser explotadas en distintos circuitos sociales.

Comprendo que prefieras las películas mudas. Habría que traducir la versión oral de las otras y ello implicaría crecido gasto[...] Comercialmente, te recomendaría *M (Murder)*, de producción alemana. La exhibieron en París en el cinematógrafo de Las Ursulinas [sic] (abril-agosto de 1932) con el título de *M Le Maudit*. Me imagino que sería un éxito de público y además las cualidades artísticas de la cinta son de primer orden. El precio de alquiler resultará sin duda elevado, pero tú podrías llegar a un arreglo con algún circuito de

cinematógrafos. Exhibirías el film en pequeño comité (Cine club) y luego lo aprovecharían ellos. ¿Te parece fácil? Cosa semejante podría intentarse con *La Atlántida* de Pabst¹⁵⁷.

Finalmente, sentó una nueva marca para constatar el derrumbe de la publicación que codirigieron en sus primeros números; entonces, a punto de cumplirse un año de la última aparición, Torres Bodet cerró el capítulo en aquella carta en la que abundó más sobre el cine club y sus posibilidades.

A otra cosa, ¿Has desistido por completo de continuar *Contemporáneos*? Es una lástima¹⁵⁸.

Como se habrá visto, si mil novecientos treinta y uno fue el año en que se anunció "con bombo y platillo" el proyecto, mil novecientos treinta y dos vio la fractura entre la revista literaria y el círculo cinéfilo, al mismo tiempo en que ocurrió el despegue propiamente dicho del Cine Club de México —o *Méjico*— pero también se dio en aquellos meses una ruptura entre los activistas que se vieron envueltos en aquella aventura; sobre sus secuelas están dedicadas las siguientes páginas.

4.6.- Secuelas (1934-1936)

La transformación que sufrió el Cineclub Mexicano desde su anuncio en 1931 hasta la realización de sus primeras funciones trajo consigo un distanciamiento entre quienes lo aspiraron a instaurar en la capital mexicana. En sólo un año muchas cosas pasaron y para 1932 poco se supo de sus Vocales Roberto Montenegro y Lola Álvarez Bravo, del Director Artístico Emilio Amero o del Secretario de Propaganda Carlos

Mérida. Menos de los Secretarios de Hacienda Manuel Álvarez Bravo y María Izquierdo. Sólo dos tripulantes quedaron a bordo y superaron el naufragio del cine club en *Contemporáneos*.

Como hemos visto, Agustín Aragón Leiva y Bernardo Ortiz de Montellano devinieron en los gestores principales de lo que pasó a llamarse Cine Club de México. A lo largo de la primera mitad del 1932 obtuvieron la copia de *Natalidad* de Eduard Tissé y con su exhibición pública dieron por sentada la inauguración de su círculo cinéfilo.

En aquella sesión –de la que hoy no conocemos la sede ni la fecha exacta– el comportamiento del Secretario Aragón Leiva disgustó muchísimo al Director Ortiz de Montellano, entre otros. A pesar de la misiva en la que el primero se disculpó y prometió un mejoramiento del cine club, es claro que Ortiz de Montellano decidió proseguir personalmente con la gestión y adquisición de películas en colaboración con el organismo diplomático mexicano del cual Jaime Torres Bodet formaba parte.

Recapitulando sobre las fechas de las cartas es evidente que para el otoño de ese mismo año, las perspectivas habían cambiado y cada uno de los dirigentes persiguieron objetivos distintos. A pesar del desconocimiento parcial que hoy tenemos de la correspondencia entre Aragón Leiva y Seymour Stern¹⁵⁹ durante marzo y abril, sabemos que a mediados de septiembre aquél le informó a Eisenstein de una sesión del cine club que no brilló especialmente por su éxito.

Pude obtener otro film ruso para proyectar, *La Troika*, ¿viejo film? No sé si es ruso o no; es muy lento y desinflado. La audiencia se cansó y la mitad de ellos abandonó la sala¹⁶⁰.

Esa función ni siquiera fue tomada en cuenta por Bernardo Ortiz de Montellano al escribirle a Jaime Torres Bodet en la última semana del mismo mes. Pero tampoco sus intentos prosperaron y al parecer su

actividad cineclubista se extinguió abruptamente. Sus esfuerzos por atraer películas mudas de vanguardia no rindieron frutos y el interés por semejante actividad cultural desapareció entre sus ocupaciones.

Mientras tanto, residiendo en la Ciudad de México, Emilio Amero inauguró en el otoño de mil novecientos treinta y dos, una galería que llevó el nombre del influyente grabador mexicano José Guadalupe Posada.

En la galería Posada, ubicada en el número 110 de la calle Orizaba, en la colonia Roma, Amero presenta dos exposiciones al mes, vende libros y revistas y organiza conferencias sobre pintura, literatura y cine. Entre los artistas que muestran allí sus trabajos se encuentran Alfredo Zalce, Carlos Mérida, Ponce de León, Canessi, Agustín Lazo, Manuel Álvarez Bravo y el propio Amero, en diciembre de 1932. Pero la galería no es ningún negocio y Amero se ve obligado a cerrarla al clausurar su exposición a mediados de 1933¹⁶¹.

Para Agustín Aragón Leiva una nueva etapa comenzó al sumarse y encabezar en México el "Comité Internacional de defensa por el Filme Mexicano de Eisenstein", realizando un boicot contra Upton Sinclair (productor de *Qué viva México!*), y fomentar la aclaración y denuncia sobre el *despojo* que había sufrido su entrañable amigo Eisenstein.

Los integrantes de ese comité eran el escritor Waldo Frank, Lincoln Kirstein, que dio un local al comité y ayudó a financiar la impresión y distribución del manifiesto [donde se reivindicó a Eisenstein y se promovió la "salvación" de *Qué viva México!*]; J.M Valdés-Rodríguez, quien se hizo cargo de difundir el manifiesto en Cuba y Agustín Aragón Leyva [sic], leal amigo de Eisenstein, quien estimuló muchas protestas en México.¹⁶²

A través de distintos periódicos y por distintos medios, el incansable promotor se dedicó en los siguientes años a revalorizar la

figura del cineasta, reportándole entusiasta, la situación que tuvo lugar al año siguiente de su pleito con Ortiz de Montellano.

¡La guerra contra Sinclair va en marcha! he quemado todas mis baterías en una velocidad tremenda. Ataque tras ataque. Seymour está en el *West Front*; yo en el *BACK FRONT* [sic]¹⁶³.

A pesar de que este tema basta por sí solo para una investigación en particular, adelantaremos aquí que la relación entre la vida personal de Agustín Aragón Leiva, el encargo que asumió personalmente para apoyar a Eisenstein y el destino que tomó el cine club que encabezó en los siguientes años, se convirtieron en un tormentoso periodo no exento de momentos triunfales.

Desde principios de mil novecientos treinta y tres, hizo público el cierre de la galería Posada de Amero, con quien pudo haber tenido un lazo directo. Aunque es probable que Aragón Leiva haya continuado meses más tarde con esta empresa de la que

la fecha aproximada del cierre se puede deducir de una nota de A. Nuñez Alonso en la que dice "Aragón Leyva [sic] me rogó que hiciera en estas 'notas' una esquila de defunción de la Galería Posada, establecida bajo la dirección de Emilio Amero. Un ensayo de administración artística que ha fracasado. No hacemos comentarios". "La exposición de Francisco Miguel y los conciertos de Ordoñez-Erreny!"¹⁶⁴.

En la primera quincena de septiembre de 1933 hizo saber a Eisenstein de algunos hechos relevantes para este estudio: la situación de algunos entre quienes lo apoyaron durante su estancia en México y una breve mención a la campaña que había realizado hasta ese momento en pro de su cinta inconclusa. El contexto cambió y al estado

de ánimo del remitente en la Ciudad de México se sumó el olvido en que lo mantuvo el cineasta en Moscú¹⁶⁵.

Seymour Stern está muy enfermo... [Adolfo] Best Maugard dirige la propaganda de la Lotería Nacional... Chano Urueta acaba de terminar su primer film... escrito, adaptado y dirigido por ÉL MISMO [sic]... y yo... pobre como nunca antes... ignorado... y despreciado... y pronto enfermo como parece ser el destino de tus amigos y discípulos... Muchos artículos y charlas y propaganda he hecho yo para salvar ¡*Qué viva México!*¹⁶⁶.

Como se sabe fue el principal defensor de la obra y el nombre de Eisenstein en México, pero no el único vinculado con algún círculo cinéfilo hispanoamericano; como reconoció Marie Seton al escribir la biografía del cineasta de Riga,

dada la ambientación latinoamericana de *¡Qué viva México!*, las protestas más fuertes procedieron del mundo de habla hispana, mientras Brasil fue informado de lo ocurrido por Olympio Guilherme, actor, director cinematográfico y crítico, quien transmitió el manifiesto por radio. **Enrique Mobill** y **Jacobo Muchnik**, del **Cine Club de Buenos Aires** también hicieron su campaña contra *Thunder Over Mexico* en Argentina, Uruguay, Chile y Brasil. En el Perú, el Cine Club de Lima organizó una protesta. La división Cinematográfica de la Hemeroteca Municipal de Madrid y la empresa **Filmófono**¹⁶⁷ de la misma ciudad dieron publicidad en España a la tragedia de *¡Qué viva México!*¹⁶⁸

Allí no terminaron sus informes que más tarde delataron un conflicto con los asistentes mexicanos y que sustituyeron todo el interés por el cine club en esos años; también la situación personal de Aragón Leiva ocupó el primer plano.

Best Maugard es un perfecto imbécil. Creí en el mito de su extraordinario talento, pero ahora creo que es un bluff. Pretende haber sido el eje de tu film y tiene rabia contra mí ya que Seymour Stern consideró estúpido su artículo en *Theatre Arts Monthly*, comparándolo con mi interpretación publicada en *Experimental Cinema*.

Best, quien sufre un complejo de inferioridad, sospechó de mí como traidor y me obligó a renunciar de mi cargo en su departamento. Reconozco que te ayudó mucho, pero es un imbécil¹⁶⁹.

En ese momento, además de la especulación que se vivía entre los excolaboradores reconoció con lástima la coyuntura de crisis económica por la que pasaron apuntando además, sus nuevas preferencias académicas.

Soy tan pobre como hace dos años. El National City Bank nos destruyó. Conservamos nuestra librería¹⁷⁰, mejorada finalmente.

Soy ahora devoto de mis estudios científicos; la Física ha ganado un nuevo oficiante y Einstein otro discípulo [...] Estoy promoviendo aquí algunos trabajos científicos con rayos cósmicos¹⁷¹.

Simultáneamente, en la prensa mexicana aparecieron noticias y opiniones acerca del rumbo que tomaron los hechos. Aragón Leiva persistió en la defensa de Eisenstein y explotó los diversos canales que tuvo a su alcance; Marie Seton constató que

los principales periódicos y revistas de México publicaron artículos de protesta contra la mutilación de *¡Qué viva México!*: "UNA OBRA DE GENIO BÁRBARAMENTE MUTILADA", "MANIFESTACIÓN DE PROTESTA CONTRA EL NOVELISTA UPTON SINCLAIR", "MÉXICO Y LA TRAGEDIA DE EISENSTEIN" [sic].

En una reunión realizada en el Centro Nacional de Ingenieros en la Ciudad de México, Agustín Aragón Leyva [sic] dijo que Eisenstein "trabajó y estudió, como un nuevo Humboldt, con disciplina y

aplicación, y una vez que se familiarizó con nuestro país y con sus tradiciones comenzó a crear su obra..."¹⁷².

En esos años las polémicas culturales alcanzaron a todos los autores. El tránsito del "arte por el arte" al "arte para la agitación política" se había consumado. Entre 1933 y 1934 se fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)¹⁷³, teniendo a la cabeza a Pablo O'Higgins, Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez, Makedonio Garza y a Luis Arenal. La LEAR publicó la revista *Frente a Frente*¹⁷⁴ que aglutinó a numerosos autores mexicanos, estadounidenses, franceses y soviéticos.

Algunos artistas que participaron en *Contemporáneos* fueron a dar a la LEAR tras fundar la Asociación de Trabajadores del Arte (ATA), en respuesta a su destitución oficial de las dependencias públicas¹⁷⁵; tras disolverse la ATA se fundió con la LEAR y entre aquellos estuvieron Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo y María Izquierdo¹⁷⁶ quienes - como el lector atento recordará- figuraron en el Comité Ejecutivo del Cineclub Mexicano. También Agustín Aragón Leiva participó en la liga, escribiendo sobre cine en *Frente a Frente*¹⁷⁷.

Teniendo como contexto el silencio de Eisenstein y la total desvinculación con el cineasta, Aragón Leiva modificó su actitud inicial con respecto a la película *Thunder Over Mexico*¹⁷⁸. A través de aquella cinta se fijó la tarea de vincular al cine club con la reivindicación del material filmado por el equipo ruso en México. Dos años más tarde de aquellas cartas dirigidas al de Riga, Aragón Leiva le confió a Sergei Mijailovich,

considero que lo mejor por hacer es proyectarlo, explicando que no es tu filme, pero un derivado espurio. Aun [así], la fotografía es maravillosa y [también] la actuación de los peones [...] Así que no te sorprendas si oyes de mi corte al boicot y presento T.O.M [*Thunder Over Mexico*, de Sol Lesser] a beneficio del Cine Club y evito una

nueva tergiversación de tu trabajo. Creo que es el mejor plan para llevar a cabo. Además, amigos de la URSS en la Ciudad de México consideran oportuno procurar nuevas relaciones diplomáticas entre México y la URSS¹⁷⁹.

Con otro ánimo y a pesar de las cartas en contra de la película de Sol Lesser¹⁸⁰, Aragón Leiva confesó

he organizado el Cine Club de México ahora en mejores condiciones. Todos los miembros del club quieren ver T.O.M. Y ahora mi situación es detener el boicot y mostrar el film y permitir que se exhiba públicamente¹⁸¹.

En las páginas de *Frente a Frente* Aragón Leiva explicó algunas de las características que hacían del cine un vehículo de propaganda y vinculó a la estética de origen soviético el proceso de modernización del lenguaje filmico,

el revolucionario descubrimiento cultural de la Rusia soviética [sic] consistió en ver a la cinematografía como un lenguaje ideográfico en el que la multiplicidad de las imágenes de los objetos reproducidos pueden combinarse efectivamente para expresar ideas, ya que los hechos en si mismos viven en la cinematografía en sus dimensiones espaciales y en su desarrollo temporal¹⁸².

Sin citar expresamente a algún autor y haciendo hincapié en el nuevo contexto del cine sonoro, reconoció al capitalismo haber llevado al cine a un perfeccionamiento técnico "maravilloso" pero cuestionó la ideología que sustentaba la producción de películas.

El capitalismo, jamás ha podido entender la cinematografía en su estructura. Recurriendo a elementos que no son cinematográficos, como la palabra hablada y escrita, la industria hace que el cinema

sirva a sus fines de explotación y de propaganda. En nuestros países es la cinematografía el agente más eficaz del conservatismo y de la acción antirrevolucionaria, pues circunstancias bien conocidas de monopolio, han impedido que conozcamos la verdadera cinematografía, la cinematografía revolucionaria y educativa¹⁸³.

Aunque en aquella ocasión "por falta de espacio" sólo se presentaron extractos del texto de Aragón Leiva, éste repitió en las páginas de *Frente a Frente* posteriormente. Pero en mayo del mismo año, la revista dio a conocer la llegada de Rafael Alberti y su esposa a México y Germán List Arzubide lo relacionó con el cine directamente.

RAFAEL ALBERTI este poeta que nació, como él dice, irónicamente satisfecho, con el cine, representa dentro de la literatura castellana el signo de nuestro tiempo. Como el cine, sirvió primero para diversión de la clase que vive siempre en el domingo de la dicha y ensayó como un Chaplín genial y dislocado, todas las aéreas piruetas de la risa [sic]¹⁸⁴.

Y aunque la revista no consignó nada en particular sobre las funciones de cine que celebró Aragón Leiva, éste no cesó en darle a conocer a Eisenstein las últimas noticias al respecto. Al mes siguiente sentó una breve crónica de la 5ª sesión del cine club en la que abundó acerca de la película, el contexto y la concurrencia. Por primera ocasión el ánimo fue festivo al celebrar las sesiones en las que ofrecieron *Octubre*, del propio Eisenstein¹⁸⁵.

Soy un film active como dice Lewis Jacobs. El Cine Club ha tenido buen éxito. Estoy incluyendo un programa de nuestro encuentro. La 5ta fue particularmente imponente. Presentamos *Octubre*.

¿Recuerdas esa vieja copia que Grisha y yo revisamos? Estaba guardada por años y le puse los títulos. Muy bien. Espléndida. Nuestra 5ta reunión fue aquel día en que Calles lanzó un ataque

contra los obreros organizados¹⁸⁶. Cerca de mil campesinos y trabajadores estaban en esa función. ¡Qué escándalo! Rafael Alberti habló de los Diez días que Conmovieron al Mundo [sic]. Espléndido. Cuando Lenin estaba en la pantalla ¡sonaron hurra! y comentarios vividos. Sarcasmo, comparaciones, etc.

Dos días después el film se proyectó en el mismo lugar en un festival para las víctimas españolas de octubre. Alberti y su esposa, los filmes en una atmósfera calentadora ¡Más espléndido!¹⁸⁷.

En esa carta, el tono que alcanza la emoción de Aragón Leiva alcanzó niveles sorprendentes. La había escrito el año de la publicación de su libro *El drama de la ciencia* y expresó en ésta sus filiaciones rotundamente.

El Cine Club tiene muchos planes, Yo soy el Cine Club, Yo soy un film active. Cada cinco palabras expelo un nombre: Eisenstein. Cada diez, otro nombre: Einstein: ¡Eisenstein y Einstein son los polos de mi vida!¹⁸⁸.

Efectivamente, encontramos en un ejemplar dedicado de puño y letra a su amigo Carlos Pereyra y conservado actualmente en Madrid, el capítulo "Los caminos comunes de la ciencia y el arte" donde reconoció

no es un azar, por lo tanto, el que haya yo consagrado entusiastamente [sic] este ensayo a Pedro Zuloaga y a Sergio M. Eisenstein, quien, nuevo Leonardo, fecunda su alma con una experiencia universal en lo concreto y en lo abstracto y cultiva su arte con una vasta educación científica¹⁸⁹.

A su vez el cine ruso también fue considerado por Aragón Leiva como un elemento donde confluyeron la ciencia y el arte, como comentó en el apartado "La ciencia como drama",

hay un ejemplo específico , universalmente aceptado, no por impulso de moda, ni por el imán de sus tendencias políticas ni por simples elementos superficiales de expresión: **la cinematografía rusa** [sic]. Su mas fluente originalidad, su poderosa sugestión y enorme interés radica en el hecho de que **es un arte que se funda deliberadamente en los datos de las ciencias exactas** [sic]¹⁹⁰.

La personalidad de Eisenstein inspiró por mucho al ingeniero mexicano y la historia del cine club que encabezó así el boicot y luego el interés por proyectar los *rushes* mexicanos de aquél son una muestra del grado de implicación entre una actividad encaminada a un fin particular, que se alejó en suma de sus objetivos originales.

Identificado con un proselitismo en específico y alejado del "especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas", las "conferencias sobre la importancia estética, científica y social de la Cinematografía" devinieron para Aragón Leiva, una apasionada defensa de la obra inconclusa del realizador soviético.

Implicada en el movimiento izquierdista de los años treinta en México, el testimonio de Lola Álvarez Bravo es de suma importancia para valorar las actividades de exhibición de Aragón Leiva, a quien la fotógrafa no le reconoció la paternidad del primer círculo cinéfilo mexicano. En una larga entrevista que constituye un libro autobiográfico, dio por sentado que

con Emilio Amero y con Julio Castellanos pusimos primero en el paraninfo de la Universidad y luego en el primer local de la LEAR el primer cine club que hubo en México, en un galerón que eran puros tableros sobre montoncitos de ladrillos¹⁹¹.

Identificando películas que fueron proyectadas -sin mencionar ninguna fecha en especial- informó también los medios por los cuales

las consiguieron, sin importar el género o la procedencia de aquellas cintas.

Ahí dimos películas viejas que de puro milagro encontré en un extraño nidero en el pueblo de Tacubaya, de Max Linder y Pina Menikelli [sic], luego *El perro andaluz* [sic], que compré de mi bolsillo, y cosas de Chaplin. La Bayer nos prestaba muy buenos documentales de ciencia, y también ahí pasamos *Natalidad*, una excelente película de uno de los ayudantes que Eisenstein trajo a México¹⁹².

Como se ve, no sólo Emilio Amero —quien había figurado como "Director Técnico" del Cineclub Mexicano— coincidió en el grupo del que Lola Álvarez Bravo también había formado parte¹⁹³, sino que también el filme *Natalidad* se repitió entre la programación que citó la fotógrafa mexicana.

Los grandes ausentes son en todo caso, Agustín Aragón Leiva y Bernardo Ortiz de Montellano, lo que permite suponer que este grupo se diferenció de aquél aunque hubieran compartido un origen común y como en el caso excepcional de *Natalidad*, alguna que otra película en sus funciones.

Tenemos pues, dos cine clubes que derivan de aquél fundado al lado de la revista literaria *Contemporáneos* y que teniendo como contexto a la revista de política *Frente a Frente*, se manifestaron independientemente uno del otro.

Una vez más apareció el modelo revista—cine club aunque ahora se trató de una publicación de combate ideológico. En su testimonio Lola Álvarez Bravo ligó directamente el círculo a la LEAR al ser ésta la sede de sus funciones.

En un volante ubicado en su archivo se halla la programación de la segunda sesión de proyecciones cinematográficas, en el marco del 4º Festival de la LEAR, en 1936.

A cargo de Dolores Alvarez Bravo, con objeto de estudiar el proceso histórico del cinematógrafo hasta nuestros días, se efectuará la noche del viernes 1º de Noviembre a las 8,30, en el local de la LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS, san Jerónimo 53.A. Películas dentro de la 1ª etapa del CINE italiano y Francés, actuando: Pina Menichelli, Itala Almirante manzzini, salustiano y Max Linder. Intrepretación del escritor Luis Cardoza y Aragón. Entrada \$0.50, con carnet obrero \$0.15. **En beneficio de la Revista "Frente"194.**

No obstante, las proyecciones cinematográficas organizadas por la LEAR no están presentes en la revista. *Frente a Frente* dio a conocer las actividades de la sección de artes plásticas y teatro, pero el gran ausente fue su cine club. Tal pareciera que Lola Álvarez Bravo lo echó a andar y se buscó -sin mucha gloria- hacer del círculo otra tribuna para los activistas de la Liga.

Pero Lola Álvarez Bravo no dijo nada acerca de funciones de cine en solidaridad con España y mucho menos de exhibiciones de películas de Eisenstein, lo que sí ocurrió en el cine club de Aragón Leiva. Recordando aquella función "en un festival para las víctimas españolas de Octubre" que mencionó éste como la 5ª exhibición de su cine club, podríamos pensar que se trató del mismo grupo que simpatizó con la República Española, pero esos mismos documentos indican que cada uno trabajó por su lado.

Añadamos que la revista *Frente a Frente* dedicó varios números al tema de la guerra civil española y al tocar el tema del cine soviético no se incluyó a Eisenstein especialmente.

Por otra parte, la imprecisión de Elena Poniatowska al afirmar que Lola Álvarez Bravo "organizó también, junto con Manuel [Álvarez Bravo] varios cine clubes" dificulta el precisar la fecha de las actividades de tales círculos, aunque la referencia fue incluida por la autora en un párrafo donde menciona la filiación de "Lola y Manuel" a la LEAR y la realización de una exposición colectiva

con las pinturas de sus amigos y sus propias fotografías. El éxito obtenido llevó a Lola a improvisar una galería en sus casa de Tacubaya donde exhibió, junto a los cuadros de Orozco, Siqueiros y Tamayo, las primeras obras de Frida Kahlo¹⁹⁵.

A eso sumémosle la escueta descripción que incluyó Carlos Monsiváis al recapitular sobre las actividades de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios cuando asentó que en el ascenso de la Liga,

las contradicciones matizan el panorama. Las carátulas de la revista *Frente a Frente* son del pintor Carlos Mérida. Hay un nuevo auge de las misiones culturales y la LEAR organiza una sección de Pedagogía junto con las de artes plásticas, literatura, teatro y cine (funciona un rudimento de cine-club)¹⁹⁶.

Para los integrantes de la LEAR, el cine club no significó un proyecto tan importante como aquéllos que participaron con otras bellas artes, paralelamente a las actividades de propaganda política que llevaron a cabo¹⁹⁷.

Resumiendo: el cine club de Lola Álvarez Bravo y la LEAR, tuvo como sede el local de la LEAR en San Jerónimo 53-A. y probablemente la galería de Tacubaya.

Con un indicio de las fechas, así como con algunos de los nombres de sus integrantes y un volante de la segunda sesión, queda la referencia de Lola Álvarez Bravo donde asumió al círculo cinéfilo en la LEAR como "el primer cine club de México". Como se habrá visto no se puede aceptar tampoco semejante definición frente a los antecedentes que persiguieron la inauguración del cine club moderno en México, relacionado la primera vez con una publicación literaria y más tarde con una revista de arte, política y propaganda.

5.- Conclusiones del capítulo

La actividad intermitente que desplegó el círculo y sus distintas etapas complican la certificación de una lista completa de los títulos, el orden, las sedes y las fechas en que fueron ofrecidos. Hemos tomado en cuenta a sus organizadores principales pero poco hemos dicho acerca de los otros miembros que participaron al lado de Aragón Leiva y aun quienes asistieron a tales funciones de cine club dirigidas por Lola Álvarez Bravo.

De *Contemporáneos* a *Frente a Frente* hubo un tránsito para todos ellos en un contexto que llevó a radicalizar las posiciones frente al quehacer artístico en la sociedad. Fueron eclipsadas las revistas literarias por aquellas que abogaron por la revolución socialista.

En otro contexto de revistas especializadas, y al redactar su enciclopedia, Emilio García Riera no reparó en confirmar los datos en los que

la revista *Cine Club* (VIII 55) resumió así lo que puede verse como el inicio formal de una lucha sistemática en favor del cine, o de lo que por tal se tenía, perpetuada después con las diferencias obligadas y naturales, por el relevo generacional.

"Para el 1° de junio de 1935 el Cine-Club Mexicano llevaba celebradas varias sesiones en las que se exhibieron los siguientes films: *Sky-ing*; dos antiguas de Chaplin; *Traiciones*, basada en *El delator* de O'Flaherty; *La madre*, de Pudovkin; *Vida y amores de las plantas*; *Maravillas del microscopio*; *Misterios de la vida de un estanque*; *Rutas aéreas*; *Historia de la sífilis*; *Pescadores de ballenas*; una comedia de Arbuckle y conferencias sustentadas por Aragón Leiva, Agustín Velázquez Chávez y el Doctor Roberto Esparza Peraza"¹⁹⁸.

Sin precisar la fuente de donde había sido tomado el "informe", en la *Historia documental del cine mexicano* se consignó que

el Cine-club Mexicano anunciaba en esta fecha que en las siguientes sesiones se exhibirían películas como *Octubre*, *Tormenta sobre México* y *La Huelga* de Eisenstein; *Natalidad*, de Eduard Tissé; *Resurrecciones*, de Max Linder, Chaplin, la Bertini y algunas cintas con escenas auténticas de la Revolución mexicana. Además de los cortos culturales *Energía solar*, *La malaria* y *Disparos sobre el Itsmo* de Manuel Álvarez Bravo¹⁹⁹.

En el caso de las cintas supuestamente exhibidas, ninguna concuerda con los reportes de Aragón Leiva²⁰⁰. En el caso de los proyectos, se observa que algunas de ellas se ofrecieron antes de la fecha del "informe" citado por Manuel González Casanova y reproducido años más tarde por García Riera.

Sólo *Natalidad* y *Octubre* coinciden con los programas que se llevaron a cabo (aunque la fecha no tenga nada que ver) y *Tormenta sobre México* fue el único título que Aragón Leiva se propuso conseguir para el Cine Club de México, años más tarde de haber desechado el apelativo original de Cineclub Mexicano. Max Linder podría incluirse en la lista de Lola Álvarez Bravo pero en ningún momento se aclara la diferencia entre los cine clubes que partieron del mismo proyecto originalmente.

Este dato no se percibe para nada en las pesquisas de González Casanova/García Riera, quienes no repararon en el cambio de denominación que sufrió el círculo a los pocos meses de su anuncio inaugural en la revista *Contemporáneos*. No obstante, al caracterizar las preferencias del grupo, García Riera admitió que,

Aragón Leiva, secretario general del cine club, siguió de cerca las filmaciones de Eisenstein y aun colaboró en ellas; el crítico e historiador de arte Agustín Jiménez Chávez, conferencista para el mismo cine club, sería en 1934 promotor y argumentista de *Redes*, una de las películas mexicanas más claramente influidas por la obra de Eisenstein²⁰¹.

No obstante, además de la frágil referencia a la que se acogió García Riera hoy no contamos con elementos que sostengan la participación de Agustín Velázquez Chávez como "conferencista" del cine club. Cabe preguntarnos a cuál de aquéllos hizo referencia el investigador, si al promovido desde la revista literaria, al grupo encabezado posteriormente por Aragón Leiva, o al mencionado en torno a Lola Álvarez Bravo.

En el caso de la "programación" —dentro de la que sus protagonistas nunca mencionaron a Pudovkin— Emilio García Riera se sirvió de aquélla para afirmar que

finalmente, la propia programación por el cine club de películas de Eisenstein o de otro soviético, Vselvélod Pudovkin, da idea de hasta qué punto se inclinaban sus animadores a la izquierda²⁰².

Insistiremos aquí en que solamente Tissé y Eisenstein formaron parte de los autores sobresalientes de cine ruso entre las cintas ofrecidas por aquel círculo cinéfilo, basándonos siempre en las propias declaraciones de Aragón Leiva y Lola Álvarez Bravo. A pesar de la inconsistencia documental en que se basó García Riera para sus conjeturas, coincidimos en la valoración expuesta cuando asentó que

esa izquierda tendría además el respaldo de una tradición cultural –la "latina" para llamarla de algún modo– en su rechazo de un espíritu comercial que identifica, al modo anglosajón y protestante la virtud con el éxito económico²⁰³.

Concentrándose fundamentalmente en la historia del cine sonoro e industrial inaugurado con la película *Santa*, este autor ignoró por completo los pasos que dieron diversos periodistas durante el período mudo en pro de un círculo cinéfilo, pero acertó parcialmente al reconocer que

dos historias paralelas se iniciarían en un mismo año [1931] sin tener mucho que ver una con otra: la historia de las buenas intenciones –artísticas y culturales– para el cine mexicano, formalizadas por un primer cine club, y la historia misma de la industria mexicana del cine²⁰⁴.

En semejante contexto, donde por un lado se "iniciaron" dos actividades aparentemente irreconciliables una con la otra, no serían muchos quienes estuvieron en posibilidades de aportar cualitativamente

a los procesos de evolución de la industria nacional. Efectivamente en el anuncio de mayo de mil novecientos treinta y uno se contempló llevar a cabo conferencias. Aurelio de los Reyes así reflexionó al respecto,

¿Eisenstein, Torres Bodet y Agustín Aragón Leyva [sic] darían conferencias en ese cine club? ¿Qué otros especialistas cinematográficos había en México en ese momento capaces de satisfacer las inquietudes planteadas en la convocatoria? Me parece que no hubo otros²⁰⁵.

Hemos de recordar que en 1932 ni Eisenstein ni Torres Bodet se encontraban en México, y que para entonces estaban en Moscú y Madrid respectivamente. Contemplemos también la posibilidad de que fueran activistas españoles quienes se pudieron haber sumado con la presentación de películas, como ocurrió en el *Cine Club de Buenos Aires* cuando Ramón Gómez de la Serna presentó personalmente la película de Ernesto Giménez Caballero *Esencia de Verbena*, de la que por otra parte, aquél era protagonista²⁰⁶.

Especulando sobre las razones que llevaron a la revista *Cine Club*²⁰⁷ a afirmar tales noticias que distan alarmantemente de los hechos hoy conocidos, podríamos pensar que con eso se buscó justificar el nacimiento en México de una actividad de la que en ese momento – 1954– no se tenían con certeza las pruebas de semejantes acontecimientos.

Citando una lista –¿extraída de la imaginación?– de un autor anónimo que contestó con ella a un lector en la sección de cartas, se supuso que se legitimaba la orientación política con la que se identificaron los integrantes de aquel círculo cinéfilo en los años cincuenta.

Enumerando a autores como Chaplin, Max Linder, Pudovkin y Eisenstein junto a géneros documentales y científicos supuestamente

exhibidos, quizás se propusieron sentar los antecedentes estética y políticamente correctos que justificaban sus propios gustos y preferencias materializados con las exhibiciones del pujante Cine Club Progreso, reconocido antecedente del cineclubismo universitario en la Ciudad de México. Lejos de eso, se sembró la semilla de un malentendido que se repitió en distintas publicaciones²⁰⁸ hasta confundirse con la verdad y que hoy, nos complacemos en comenzar a develar.

¹ Probablemente lo redactó Bernardo Ortiz de Montellano, director de la revista. Regresaremos sobre este aspecto adelante.

² "Fundación del Cineclub" Acera. *Contemporáneos* Núm.36, mayo 1931. Tomo X. Fondo de Cultura Económica, Edición Facsimilar, México, 1981, p. 186.

³ Más tarde así lo hicieron Miguel Capistrán, Emilio García Riera, Guillermo Sheridan y Aurelio de los Reyes.

⁴ Redacción. "Tribuna de los lectores". *Cine-Club* Núm. 4-5. Julio y Agosto de 1954, p. 12. Cortesía de Sergio Ortiz Hernán.

⁵ En los párrafos con respecto al primer cine club en México que dio a conocer la revista *Cine Club*, tanto quien pregunta como quien responde son anónimos.

⁶ El Doctor González Casanova alude a un número "que salió después en *Contemporáneos*". Como se sabe, la publicación se extinguió irreversiblemente en el invierno de 1931 y no volvió a publicar cosa alguna tras ese membrete.

⁷ Al suspenderse la publicación en diciembre de 1931 y saber que ocurrió como un fatal imprevisto que no advirtió siquiera el director Bernardo Ortiz de Montellano, todavía es menos probable que el círculo cinéfilo mexicano pudiera percatarse de la extinción irremediable que vendría junto al reacomodo político en el gabinete del presidente Pascual Ortiz Rubio.

⁸ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Vol 1. Universidad de Guadalajara, CNCA, Gobierno de Jalisco, IMCINE, México, 1992, p. 48.

⁹ *Cine-club* Núm 4-5, Julio-agosto 1955, p. 12. Cortesía de Sergio Ortiz Hernán.

¹⁰ Miguel Capistrán. "Introducción, Xavier Villaurrutia y el cine" en Xavier Villaurrutia, *Crítica Cinematográfica*, Cuadernos de cine Núm. 18, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1970, p. 14.

¹¹ Por cortesía de Miguel Capistrán.

¹² Sin saber el lugar exacto donde ocurrió la velada, comprobamos que fue hasta el año siguiente de haberse anunciado, que el círculo cinéfilo mexicano llevó a cabo su primera sesión pública, efectivamente con el título que apuntó Capistrán.

- ¹³ Gustavo García. "Que los que se aman sufran de un modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine". et al, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, 1994, p. 176.
- ¹⁴ Guillermo Sheridan. *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica; 1ª reimpresión; México, 1993, p. 364.
- ¹⁵ No es asunto tratar aquí la relación entre el cine y los autores que participaron en la corriente del Estridentismo, tema que basta por sí solo para una investigación.
- ¹⁶ Aurelio de los Reyes. "Los Contemporáneos y el cine". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Núm. 52. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1983, p. 167.
- ¹⁷ Agustín Aragón Leiva. "Sergio Eisenstein". *Contemporáneos* Núm. 36, mayo de 1931.
- ¹⁸ Cfr. Guillermo Sheridan. *Índices de Contemporáneos (revista mexicana de cultura 1928-1931)*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios/ UNAM, México 1988.
- ¹⁹ *Contemporáneos*, Año 1. Vol. 2. Núm. 5. Fondo de Cultura Económica, México 1981, pp.113-130.
- ²⁰ *Contemporáneos*. Año 2. Vol. III. Núm. 14. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp. 289-308.
- ²¹ *Ibidem*. p. 356.
- ²² *Contemporáneos*, Año 3. Vol. 9. Núm. 34. Fondo de Cultura Económica, México 1981, pp. 250-275.
- ²³ *Contemporáneos*. Año 3. Vol. IX. Número 36. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp.116-135.
- ²⁴ *Contemporáneos* Núm. 36. *Ibidem*, p.181-185.
- ²⁵ *Ibidem*. p. 187-189.
- ²⁶ Se trata de la famosa pose de Eisenstein con la calaverita de azúcar.
- ²⁷ Hace falta una antología que reúna los numerosos textos dedicados a Chaplin a lo largo de su carrera, escritos por integrantes de las vanguardias europeas, americanas y latinoamericanas -es probable que también hubiera firmantes asiáticos-.
- ²⁸ Lo primero que resalta es la fecha, casi a mediados del año, es decir ya con muchos cientos de pies de película filmada pero todavía mucho trabajo de por medio. Aunque no fueron pocos los obstáculos en aquellos meses de convivencia entre el equipo formado por Grigori Alexandrov, Eduard Tissé y Sergei Eisenstein con diversos grupos de intelectuales mexicanos, el panorama era todavía prometedor; así, también entre estos últimos sobresalieron algunos por su contacto con el director soviético.
- ²⁹ En *Revista de Revistas* Núm.1095 se halla el artículo de Ortega "Hallazgo de un fotógrafo: Agustín Jiménez". 26 de abril de 1931, pp.32-33.
- ³⁰ Estos temas quedaron prácticamente desdibujados en el ensayo de Guillermo Sheridan "Los Contemporáneos ayer"; no tanto en sus "Índices de Contemporáneos".
- ³¹ Sergei M. Eisenstein. "The Principles of the film form" *Close Up* Vol. III, N° 3, September, 1931.
- ³² Aurelio de los Reyes. "Aproximación de los Contemporáneos al cine". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica (et al)*. (Eds. Rafael Olea, Anthony Stanton), El Colegio de México; México 1994. p. 161. Biblioteca Central-UNAM. Cortesía de Juan Monroy.
- ³³ Guillermo Sheridan *Índices de Contemporáneos (Revista Mexicana de Cultura 1928-1931)*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios/ UNAM, México 1988. p. 38. Desgraciadamente esta

edición está llena de contradicciones ortográficas y en el caso de las materias de cine abundan las generalizaciones y simplificaciones por parte del compilador.

³⁴ También a través de la publicidad de revistas literarias internacionales se comprueba el círculo de promoción en el que participaron distintos autores, en distintas revistas.

³⁵ Merlin Forster, "La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano" en: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 189.

³⁶ Cfr. Gustavo García. "Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (et, al), México 1994.

³⁷ Cfr. Aurelio de los Reyes. "Aproximación de Contemporáneos al cine". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*.

³⁸ Salvador Novo, José y Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia fueron quienes participaron en la industria cinematográfica mexicana como adaptadores o guionistas. Villaurrutia a partir de 1937 comenzó una columna de cine en la revista *Hoy* de la cual es urgente una compilación exhaustiva de todos sus textos.

³⁹ Waldo Frank. *Contemporáneos* Vol. IV. pp. 304-296.

⁴⁰ Marcial Rojas. "El Vitáfono". *Contemporáneos* Vol. IV. p. 356.

⁴¹ Anton-Giulio Bragaglia. "Cinema y teatro". *Motivos, Contemporáneos, Año 3*. Vol. 9. Núm. 34. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p.252.

⁴² *Ibidem*. pp- 252-253.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Bragaglia realizó entre 1916 y 1917 los filmes *Thaïs*, *Il Mio Cadavere*, e *Il Perfido Incanto* Ver: Jean-Louis Capitaine. "Les 'fonctions du cinéma' selon les peintres". (et al) *Le cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*. Bibliothèque National de France, 1995, p.77.

⁴⁵ Anton-Giulio Bragaglia. "Cinema y teatro", p.254.

⁴⁶ *Ibidem*. p. 269.

⁴⁷ *Ibidem*. p. 261.

⁴⁸ S. M Eisenstein. "Principios de la forma fílmica". *Contemporáneos* Núm. 36. Vol. X. P. 122.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 122-123.

⁵⁰ *Ibidem*. p. 124-125.

⁵¹ *Ibidem*. p. 133-134.

⁵² Recordemos aquí el ensayo publicado en 1928 y firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en el cual advirtieron tras los avances en Estados Unidos y Alemania por dotar al cine de sonido que: "Habrá en primer lugar, una explotación comercial de una de las mercancías más vendibles: LOS FILMES HABLADOS [sic]. Aquellos en los que la grabación de sonido ocurrirá a un nivel naturalista, correspondiendo exactamente con el movimiento en la pantalla, y que producirá una cierta "ilusión" de gente que habla, de objetos audibles, etcétera". En 'Declaración' "Apéndices". Sergei Eisenstein *La forma del cine*. Siglo XXI editores, 3ª edición, México 1995. p. 336.

⁵³ Este texto lo modificó posteriormente hasta incluirlo bajo el título de "Una aproximación dialéctica a la forma del cine" en *The Film Form*, Harcourt Brace Javanovich, Inc, 1949. Cfr. Sergei Eisenstein *La forma del cine*. Siglo XXI editores, 3ª edición, México 1995. p.48-64.

⁵⁴ Agustín Aragón Leiva. "Sergio Eisenstein". *Contemporáneos* Vol. X. p. 183.

⁵⁵ Aurelio de los Reyes, "Aproximación de los Contemporáneos al cine", p. 175.

⁵⁶ Aunque en cierto sentido, la nota de Aragón Leiva sobre Eisenstein y las fotos de Tissé y Agustín Jiménez dieron en exclusiva una importante noticia para la comunidad intelectual internacional.

⁵⁷ Guillermo Sheridan. *Indíces de Contemporáneos*. p. 40.

⁵⁸ *El Espectador*. Revista de arte y literatura, México, 13 de febrero de 1930. Núm. 4. p. 2.

⁵⁹ "Las películas habladas". *El Espectador*. Núm. 1, 23 de enero de 1930, p. 5.

⁶⁰ "El público y la crítica". *El Espectador*. Núm. 1, portada.

⁶¹ "El cinema en Rusia" *El Espectador*. Núm. 16, 18 de mayo de 1930, p. 2.

⁶² "Cine y Vitáfono", *El Espectador*. Núm. 18, 22 de mayo de 1930, p. 2-3.

⁶³ "El teatro experimental de Bragaglia", *El Espectador*. Núm. 11, 3 de abril de 1930, portada.

⁶⁴ Louis Panabière. "Contemporáneos y *L'Esprit Nouveau*". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. OLEA Rafael. y STANTON Anthony, editores. El Colegio de México, 1994. p. 184. Biblioteca Central-UNAM. Cortesía de Juan Monroy.

⁶⁵ Ver La cinta de plata crónica cinematográfica. Recopilación y estudio de Luis Mario Schneider, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas/ UNAM, México 1986.

⁶⁶ Xavier Villaurrutia. *Crítica cinematográfica*, Cuadernos de cine Núm. 18, Dirección General de Difusión Cultural/ UNAM, México 1970, p. 15.

⁶⁷ Louis Panabière, "Contemporáneos y *L'Esprit Nouveau*", p. 185.

⁶⁸ De hecho la producción ensayística y teórica de Villaurrutia comienza en 1937.

⁶⁹ Este punto pasó desapercibido para Eduardo de la Vega al elaborar su "crónica" de las actividades del cineasta en México. Cfr. Eduardo de la Vega Alfaro. *La aventura de EISENSTEIN en México*. Cuadernos de la Cineteca Nacional/ Nueva Época. Núm. 6. México, 1998.

⁷⁰ En mayo, Eisenstein escribía un libro bajo los aguaceros que impedían la filmación del episodio *Magueyes* y que hasta ese momento habían filmado en Acapulco, Oaxaca, Juchitán, San Blas, Tehuantepec, Mérida, Chichen Itzá, Izamal, y en la Hacienda Tetlapayac, Hidalgo; en ese momento el rodaje de lo que se llamaría *Que viva México!* estaba interrumpido a causa de la lluvia. Cfr. Harry M. Geduld & Ronald Gottesman, Editors. "Chronology and itinerary" *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The making and unmaking of Que Viva Mexico!* Indiana University Press, Bloomington. London, 1970. Para entonces su círculo de colaboradores y amigos había crecido. Sus viajes le habían permitido explorar al mismo tiempo distintas facetas de la mexicanidad, pero también las dificultades se fueron acumulando hasta malograr la producción del filme mexicano del cineasta de Riga. En ese momento -aproximadamente a la mitad del rodaje- se puede apreciar el gran acercamiento entre éste y la revista literaria al participar -mediante la traducción de su cercano amigo y colaborador Agustín Aragón Leiva- con un ensayo sin precedentes en el periodismo cinematográfico mexicano.

⁷¹ "Acera". *Contemporáneos* Núm. 36, Mayo de 1931. Fondo de Cultura Económica, Edición facsimilar, México 1981. Volumen X-XI, p. 188.

⁷² *Ibidem*. p. 187-188.

⁷³ *Ibidem*. p. 188. Subrayado mío.

⁷⁴ Aurelio de los Reyes. "Aproximación de los Contemporáneos al cine", p. 164.

⁷⁵ Roland Cosandey et Thomas Tode. "CICI 1929- Le Congrès à l'œuvre; quatre séances plénières". *Le 1er Congrès International du Cinéma Independent; La Sarraz 1929*. Archives Núm. 84. Perpignan, avril 2000, p. 12.

⁷⁶ Algunos de ellos coincidieron como asistentes de los muralistas, como colaboradores de algunas revistas literarias, siendo promotores de galerías o librerías y más tarde algunos de ellos se encontraron en la revista *Frente a frente* que editó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

⁷⁷ Aunque poco se sabe de los anteproyectos de este conjunto de intelectuales en el campo de la planeación cineclubista, contamos con indicios de un rumbo lleno de tumbos y accidentes posteriores al anuncio de su fundación.

⁷⁸ "Acerca". *Contemporáneos* Núm. 36, Mayo de 1931, p. 188.

⁷⁹ Como vimos en el capítulo dos, desde Buenos Aires Guillermo de Torre reportó para *La Gaceta Literaria* un balance de las actividades del grupo argentino publicado en 1930.

⁸⁰ Guillermo Sheridan. *Índices de Contemporáneos, Revista Mexicana de Cultura (1928-1931)* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México 1988, p. 38. Este autor no incluyó en aquella lista a Roberto Montenegro, vocal junto a María M. de Álvarez Bravo.

⁸¹ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine en México (1896-1947)*. Editorial Trillas, 3ª reimpresión, México, 1997, p. 185. Cortesía de Ylenia Escogido Clausen.

⁸² Olivier Debroise. *Fuga mexicana; un recorrido por la fotografía en México*. Centro Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p.199.

⁸³ Horacio Fernández. "Emilio Amero". *Mexicana; fotografía de vanguardia en México, 1924-1940*. IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, p. 165.

⁸⁴ Hay que incluir en esa lista al *Mexico City Post*, *La Gaceta Literaria* y *Experimental Cinema*. Sobre cada una de estas publicaciones regresaremos a su tiempo.

⁸⁵ "Acerca". *Contemporáneos* Núm. 36, Mayo de 1931, p. 188.

⁸⁶ Ver Aurelio de los Reyes. *La idea de cine club en México en la etapa muda*. Memorias del seminario Internacional "A 40 años del Cine-club de la Universidad", Agosto de 1999. Filmoteca de la UNAM, en prensa.

⁸⁷ Por casualidad tuvimos noticia entre las publicaciones periódicas de la época cuando en ese año, una nota sobre Albert Einstein informó marginalmente que "En París, un periodista creyó haberlo reconocido, durante una función en el Studio de los Ursulinos [sic]. Uno de los más interesantes laboratorios científicos que existen en Europa. Se le acercó:

- Perdón, Monsieur Einstein...

- Perdón, no conozco a ese señor.

A pesar de la insistencia del reportero, el profesor continuó viendo la película de Man Ray "Estrella de Mar", obra muy intensa y curiosa. A la salida, seguramente llevaba visiones inefables, porque nadie se atrevió a detenerlo". En "Einstein y el cine". *Revista de Revistas* Núm. 1093/15 de abril de 1931, p. 11. Hemeroteca Nacional.

⁸⁸ Marie Seton. *Sergei M. Eisenstein, una biografía* (traducción Homero Alsina). Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español, 2ª revisión, México, 1986, p. 191.

⁸⁹ Eduardo de la Vega Alfaro. *La aventura de EISENSTEIN en México*, p. 33. Cortesía de Eduardo de la Vega Alfaro. Elena Poniatowska se

equivocó al señalar que esta fotografía fue tomada en 1930, así como al asentar que Montenegro acompañó a Eisenstein durante ese mismo año. Como se sabe aquello ocurrió en 1931. Cfr. Elena Poniatowska. *Todo México*. Tomo II. Editorial Diana, 2ª impresión, México, 1995. pp. 123 y 130.

⁹⁰ Eduardo de la Vega. *Ibidem*. p. 33

⁹¹ Mérida era parte de ese flujo transpeninsular que en obra y persona acercaba e identificaba a diversos promotores culturales; sería también el caso de Gabriel Maroto, otro pintor, ilustrador de tales revistas literarias a quien se atribuye la concepción del diseño editorial de *La Gaceta Literaria* y *Contemporáneos*. Cfr. Carlos Mérida, "Obras de" *Contemporáneos* Núm. 6, noviembre 1928. Año 1. Vol. II. pp. 267-272. Carlos Mérida publicó un artículo titulado "La pintura en Europa, 1928" en *Contemporáneos* Núm. 3. Agosto 1928. Vol. I. pp. 322-330 y "Máscara", "Grupo", "Los caballos y el maguay" y "Ronda de niñas", *Contemporáneos* Núm. 38-39, Julio-agosto 1931. Año 4. Vol. II. pp. 267-272.

⁹² Juan Charlot [sic]. "Mérida y la pintura". *Contemporáneos* Núm. 6, noviembre 1928. Año 1. Vol. II. pp. 263-264.

⁹³ Cfr. Roberto Montenegro. "Litografías de Taxco" en *Contemporáneos* Núm. 24. Abril 1929. Año 1. Vol. IV. p. 119-121, y "Frescos" en *Contemporáneos* Núm. 38-39. Julio-agosto 1931. Año 4. Vol. XI. p. 52-55.

⁹⁴ Ver: María Izquierdo. Cuatro Óleos. *Contemporáneos* Núm. 16. Septiembre 1929. Año 2. Vol. V, p. 103-106.

⁹⁵ Cfr. Olivier Debrouse. *Fuga Mexicana; un recorrido por la fotografía en México*. CNCA, México, 1994, p. 182.

⁹⁶ Cfr. Manuel Álvarez Bravo. "Hojas", "Estudio de árbol" y "Cortina". *Contemporáneos* Núm. 33. Febrero 1931. Año 3. Vol. IX. p. -137-139.

⁹⁷ *Ibidem*. p. 191.

⁹⁸ Fabienne Bradu. *Antonietta (1900-1931)*. Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión. México, 1996, p. 175.

⁹⁹ Cfr. Emilio Amero. "Litografías". *Contemporáneos* Núm. 30-31, Noviembre-diciembre 1930. Año 3. Vol. VIII. pp. 217-219 y "Fotografías" *Contemporáneos* Núm. 35, abril 1931. Año 3. Vol. X. pp. -36-38.

¹⁰⁰ *Contemporáneos* Núm. 13. Junio 1929. Vol. IV. pp. 257-261.

¹⁰¹ Luis Cardoza y Aragón. "Fotografías de Amero". Catálogo de la "Exposición: Amero 25 nuevas fotografías", Galería Posada; México 1932. Cortesía de Leticia Torres.

¹⁰² Gilberto Owen y Emilio Amero participaron también en la cinta "Río sin tacto".

¹⁰³ Cfr. Guillermo Sheridan. "Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la Luna". *Vuelta* Núm. 258. Año XXII. Mayo de 1998, p. 16

¹⁰⁴ Marie Laffranque. "Voyage à la Lune (1929-1930)". Federico García Lorca (1899-1936)". *Anthologie du cinéma invisible*. (Christian Janicot, éditeur). Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions, Paris 1995, p. 272. Cortesía de Delphine Dufliche.

¹⁰⁵ Pudo tratarse de un título provisional o de trabajo. No es objeto aquí tratar exhaustivamente los filmes de Amero.

¹⁰⁶ Carlos Mérida *Fotografía y cinematógrafo*. Emilio Amero. Catálogo de la "Exposición: Amero 25 nuevas fotografías", Galería Posada; México 1932. Cortesía de Leticia Torres.

¹⁰⁷ Merlin Forster, "La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano" en: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 189.

¹⁰⁸ Aurelio de los Reyes. "Aproximación de los Contemporáneos al cine", p. 164

¹⁰⁹ En la revista *Barandal* publicada entre 1931 y 1932 no aparece ningún indicio de que la noticia los hubiera interesado, conmovido o

implicado. Ver: Barandal (1931-1932) Cuadernos del valle de México (1933-1934). Fondo de Cultura Económica, Primera edición facsimilar; México, 1981.

¹¹⁰ En el archivo que posee la viuda de Emilio Amero se halló una nota periodística recortada en la que se asoma el periódico *Mexico City Post* dentro de la redacción anónima y sin fecha. Hoy en día no cuento aún con el número ni la fecha precisa.

¹¹¹ " Important cinema organization formed in Mexico City". *Mexico City Post*. núm. y fecha desconocido. Archivo Emilio Amero. Cortesía de Charmaine Picard.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ También conocido como *Birth ó Misère et fortune de la femme*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Sobre este punto volveremos más adelante.

¹¹⁸ En cierto sentido a eso se debió que el proyecto naciera muerto.

¹¹⁹ "La revista *Experimental Cinema* había sido fundada en 1930 por David Platt, con ayuda financiera de Seymour Stern. El núm. 1 fue publicado en Filadelfia en febrero de 1930 con David Platt y Lewis Jacobs como directores. El núm.2 apareció también en Filadelfia en junio de 1930, cuando Eisenstein llegaba a Hollywood. El núm. 3 fue publicado en Nueva York en marzo de 1931, con Seymour Stern como uno de los tres editores. El núm.4 publicado en Hollywood por Seymour Stern estaba dedicado fundamentalmente a *Qué viva México!*, incluyendo allí muchas fotografías. David Platt objetó el carácter de esa edición y renunció. El núm.5 fue publicado en el verano de 1933, bajo la supervisión de Lewis Jacobs". En: Marie Seton *Sergei M. Eisenstein, una biografía* (trad. Homero Alsina) Fondo de Cultura Económica. 1ª edición en español, 2ª revisión; México, 1986, p. 259.

¹²⁰ Agustín Aragón Leiva. Carta a Seymour Stern, fechada el miércoles 17 de junio de 1931. En *Seymour Stern Supplementary Data*, p. 52. Marie Seton Collection, British Film Institute. Cortesía de Olivier Debroise.

¹²¹ No fue la primera vez que aparecía entre aquellas p.inas editadas en Madrid; ese mismo año le publicaron "Eisenstein en México" *La Gaceta Literaria* Núm. 101-102 del 15 de marzo de 1931 y "Diego Rivera en el Palacio de Cortés" en *La Gaceta Literaria* Núm. 105 del 1º de mayo de 1931.

¹²² Agustín Aragón Leiva. «Cine Club de Méjico». *La Gaceta Literaria* Núm. 112/ 15 de agosto de 1931, p. 9. Cortesía Roman Gubern. Subrayado mío.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Ernesto Giménez Caballero. «Desarrollo hispanoamericano de los Cineclubs». *La Gaceta Literaria* Núm. 112/. 15 de agosto de 1931, p. 9. Cortesía R.G.

¹²⁵ Agustín Aragón Leiva. Carta a Seymour Stern fechada el lunes 3 de octubre de 1931. En *Seymour Stern, Supplementary Data*, p. 54. Marie Seton Collection, British Film Institute. Cortesía O. D.

¹²⁶ Agustín Aragón Leiva. Carta a Seymour Stern fechada el jueves 26 de noviembre de 1931. En *Seymour Stern, Supplementary Data*, 57-59. Marie Seton Collection, British Film Institute. Cortesía O. D.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Agustín Aragón Leiva. Carta a Seymour Stern fechada el domingo 6 de diciembre de 1931. En *Seymour Stern, Supplementary Data*, p.61-62. Marie Seton Collection, British Film Institute. Cortesía O. D.

- ¹²⁹ Ver Guillermo Sheridan. *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica; 1ª reimpresión, México 1993, p. 337.
- ¹³⁰ En el número 4 publicado en 1932, se incluyó entre los colaboradores de ese número al cubano J.M Valdes-Rodríguez quien además de ser traductor de John Reed era estudiante de cine y Secretario General del Cine Club de Cuba. Una semblanza de Aragón Leiva por el estilo apareció junto a la de aquél, debajo del índice sin sus respectivos autores. También participaron Eisenstein y Bela Balazs, junto a M Kaufman, Alexander Brailovsky, Lewis Jacobs y otros.
- ¹³¹ Agustín Aragón Leiva. "Eisenstein's Film of Mexico" (firmado el 7 de Noviembre de 1931). En: *Experimental Cinema* Núm. 4, 1932. p. 6. Bibliothèque du Film (BIFI), Paris
- ¹³² *Ibidem*.
- ¹³³ Allí se publicó "The Principles of Film Form", que en mayo de 1931 se dio a conocer en español por *Contemporáneos*.
- ¹³⁴ Agustín Aragón Leiva. "Bulletin N°1 of the Mexican Cine Club". *Experimental Cinema*. N°4, 1932. p. 34. Bifi, Paris. Cortesía de Régis Robert.
- ¹³⁵ *Ibidem*.
- ¹³⁶ Guillermo Sheridan. *Los Contemporáneos ayer*, p. 383.
- ¹³⁷ Xavier Villaurrutia, citado por Sheridan, *Ibidem*, p. 369.
- ¹³⁸ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein fechada el 3 de marzo de 1932. Cortesía de O. D.
- ¹³⁹ Natalidad fue rodado en Suiza en 1930 por Eduard Tissé, al proseguir éste con la propuesta que les hiciera una organización de médicos al equipo de Eisenstein durante su estancia en Suiza.
- ¹⁴⁰ Bernardo Ortiz de Montellano. Carta a Jaime Torres Bodet fechada el 20 de abril de 1932, en Bernardo Ortiz de Montellano; *Epistolario*. (Edición, prólogo, notas e índices de M°. Lourdes Franco Bagnouls) Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas; México 1999, p. 127. Cortesía de Miguel Capistrán.
- ¹⁴¹ *Ibidem*.
- ¹⁴² *Ibidem*.
- ¹⁴³ Miguel Capistrán. "Xavier Villaurrutia y el cine". *Los Contemporáneos por sí mismos*. Letras Mexicanas, Tercera Serie; México 1994, p. 212.
- ¹⁴⁴ Carta de Agustín Aragón Leiva a Bernardo Ortiz de Montellano con fecha del 30 de agosto de 1932. En Bernardo Ortiz de Montella; *Epistolario*, p. 162.
- ¹⁴⁵ *Ibidem*.
- ¹⁴⁶ *Ibidem*.
- ¹⁴⁷ *Ibidem*. p.162-163.
- ¹⁴⁸ Jaime Torres Bodet. Carta a Bernardo Ortiz de Montellano fechada el 6 de julio de 1932. En Bernardo Ortiz de Montellano; *Epistolario*, p. 273.
- ¹⁴⁹ Bernardo Ortiz de Montellano. Carta a Jaime Torres Bodet fechada el 25 de septiembre de 1932. En Bernardo Ortiz de Montellano; *Epistolario*, p. 129.
- ¹⁵⁰ *Ibidem*.
- ¹⁵¹ *Ibidem*.
- ¹⁵² *Ibidem*.
- ¹⁵³ Bernardo Ortiz de Montellano. Carta a Jaime Torres Bodet fechada el 25 de septiembre de 1932. En Bernardo Ortiz de Montellano; *Epistolario*, p. 129.
- ¹⁵⁴ *Ibidem*. p. 130.

- ¹⁵⁵ Jaime Torres Bodet. Carta a Bernardo Ortiz de Montellano fechada el 14 de octubre de 1932. En *Bernardo Ortiz de Montellano; Epistolario*, p. 275.
- ¹⁵⁶ *Ibidem*.
- ¹⁵⁷ *Ibidem*.
- ¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 276.
- ¹⁵⁹ Ver cartas de Agustín Aragón Leiva a Seymour Stern con fechas del jueves 31 de marzo y lunes 4 de abril de 1932. En *Seymour Stern, Supplementary Data*, p. 73-77.
- ¹⁶⁰ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 14 de septiembre de 1932. Cortesía de Olivier Debrouse.
- ¹⁶¹ Horacio Fernández. "Emilio Amero". *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*. IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1998, p. 165.
- ¹⁶² Marie Seton. *Sergei M. Eisenstein, una biografía* (trad. Homero Alsina) Fondo de Cultura Económica. 1ª edición en español, 2ª revisión; México, 1986, p. 259.
- ¹⁶³ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 11 de junio de 1933. Cortesía de O. D. Cursivas mías.
- ¹⁶⁴ *El Universal Ilustrado* Núm. 820 (26/I/1933), p. 48. Citado por Horacio Fernández. "Emilio Amero", p. 168.
- ¹⁶⁵ "Solo una vez -en abril de 1933- escribí a Agustín Aragón Leyva [sic]". En Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein*, p. 272.
- ¹⁶⁶ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 7 de septiembre de 1933. Cortesía de O. D.
- ¹⁶⁷ Recordaremos aquí que esta empresa asumió las tareas y objetivos originales del Cineclub Español. Cfr. Román Gubern. *Proyector de luna; la generación del 27 y el cine*. Editorial Anagrama, Barcelona 1999.
- ¹⁶⁸ Marie Seton. *Sergei M. Eisenstein, una biografía*, p. 260. Subrayados míos.
- ¹⁶⁹ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 14 de septiembre de 1933. Cortesía de O. D.
- ¹⁷⁰ Aragón Leiva pudo referirse aquí a la extinta librería en la Galería Posada.
- ¹⁷¹ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 14 de septiembre de 1933. Debo reconocer que hoy nada más sé acerca de ese negocio en que participó Aragón Leiva.
- ¹⁷² Marie Seton. *Ibidem*, p. 264.
- ¹⁷³ Sus antecedentes directos se encuentran en 1931 cuando David Alfaro Siqueiros, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez fundaron el grupo Lucha Intelectual proletaria (LIP).
- ¹⁷⁴ Cfr. Carlos Monsiváis. "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX". *Historia general de México*. Tomo 2. El Colegio de México, 2ª reimpresión, México 1988. p. 1462.
- ¹⁷⁵ *Ibidem*.
- ¹⁷⁶ Entre ellos se encontraba Rufino Tamayo; todos ellos fueron acusados de "artepuristas" por José Muñoz Cota, burócrata de la SEP.
- ¹⁷⁷ Adelantaré que solamente esbozamos aquí el capítulo concerniente a los textos sobre cine en *Frente a Frente*, tema rico en matices y objeto de estudio por sí solo.
- ¹⁷⁸ Como sabemos, a partir de aquellos rushes se realizaron diferentes versiones que llevaron también títulos diferentes pero que aprovecharon las imágenes captadas por la cámara de Tissé y que distaron totalmente de la composición que su verdadero autor les hubiera dado.

- ¹⁷⁹ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 29 de abril de 1935. Cortesía de O. D.
- ¹⁸⁰ Ver carta de Agustín Aragón Leiva a Sol Lesser con fecha del 25 de diciembre de 1932. En *Greene, E. Mss. Manuscripts department, Lilly Library*. Indiana University, Bloomington, Indiana.
- ¹⁸¹ *Ibidem*.
- ¹⁸² Agustín Aragón Leiva. "La Cinematografía y la Revolución". *Frente a Frente*. Núm. 2, enero de 1935. p. 3. *Frente a Frente* 1934-1938. Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista, A.C. (CEMOS), Primera edición facsimilar, México 1994. Cortesía de Fernando Serrano Ramírez.
- ¹⁸³ *Ibidem*.
- ¹⁸⁴ Germán List Arzubide. "El gran poeta español está en México". *Frente a Frente* Núm. 3, mayo de 1935. p. 9.
- ¹⁸⁵ En el número donde apareció lo de Rafael Alberti, se incluyó también una síntesis de las ideas expuestas por V. Pudovkin en el Primer Festival Cinematográfico Soviético; Eisenstein pasó desapercibido para la revista en general.
- ¹⁸⁶ Hacia mayo de 1935 Plutarco E. Calles y Lázaro Cárdenas (siendo presidente de la República) tuvieron una polémica en torno al movimiento obrero que se tradujo en que Calles "lanzó una violenta requisitoria contra la acción del gobierno: reprobó la formación de un ala izquierdista en el Congreso, condenó la ola de huelgas y acusó a las organizaciones obreras de estar provocando un conflicto que en definitiva tendría que resolver el ejército". *Enciclopedia de México* Tomo 2. 4ª edición, México 1978. P. 246. Cortesía de Rogelio Álvarez.
- ¹⁸⁷ Agustín Aragón Leiva. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 16 de junio de 1935. Cortesía de O. D.
- ¹⁸⁸ *Ibidem*.
- ¹⁸⁹ Agustín Aragón Leiva. *La ciencia como drama; ensayos de estética y de filosofía de la ciencia*. Editorial El Hecho Mexicano, 1935. P. 41. Biblioteca del Instituto de Filología /CSIC, Madrid.
- ¹⁹⁰ *Ibidem*. p. 17.
- ¹⁹¹ Lola Álvarez Bravo. *Recuento fotográfico*. Editorial Penélope, México 1982. P. 98. Biblioteca Orozco y Berra, INAH. Cortesía de Antonio Saborit.
- ¹⁹² *Ibidem*.
- ¹⁹³ Como "vocal" junto a Roberto Montenegro.
- ¹⁹⁴ Volante de la Segunda sesión de Cine. 4º Festival de la LEAR. Cortesía de O. D. Subrayado mío.
- ¹⁹⁵ Elena Poniatowska. *Todo México*. Tomo II. Editorial Diana, 2ª reimpresión, México, 1995. p. 82.
- ¹⁹⁶ Carlos Monsiváis, "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX", p. 1463.
- ¹⁹⁷ El análisis de películas y técnicas cinematográficas bajo la firma de destacados escritores extranjeros, sentó en la revista una óptica crítica hacia Hollywood y optimista hacia el cine soviético que entró a la era del realismo socialista. También entre ellos vieron con beneplácito la influencia de Eisenstein en el cine mexicano, como en el caso de Redes. Entre los autores que allí aparecieron destaca entre otros León Moussinac, quien publicó en el núm. 1 de la segunda época de la revista en marzo de 1936 el texto "Chapanayev y Villa", en el que caracterizó la adaptación histórica de dos héroes, por dos distintos autores, uno en la URSS y otro en los Estados Unidos. Moussinac utilizó un tono sumamente directo para dirigirse a "los intelectuales mexicanos". Recordemos también que León Moussinac estuvo ligado entre

otros un cine club comunista en París, al fundar *Les amis du Spartacus* en 1927.

¹⁹⁸ Emilio García Riera. "1931: El año de Santa". *Historia documental del cine mexicano*. Volumen I. Universidad de Guadalajara, CNCA, Gobierno de Jalisco/ Secretaría de Cultura, IMCINE; México, 1992. p. 47. Biblioteca Isidro Fabela, FCPyS-UNAM.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Podríamos suponer también que las películas científicas que cita García Riera pudieron haber sido los documentales de la compañía farmacéutica Bayer que mencionó Lola Álvarez Bravo. Por otra parte, el título más frecuente para referirse al documental de Manuel Álvarez Bravo es *Tehuantepec*, realizada en 1934. Ver: Horacio Fernández. "Manuel Álvarez Bravo". *Mexicana; fotografía de vanguardia en México 1923-1940*. p. 81.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*. pp. 47-48.

²⁰³ Emilio García Riera, "1931: El año de Santa", p. 48.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Aurelio de los Reyes. "Aproximación de los Contemporáneos al cine". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* p. 164.

²⁰⁶ Cfr. *La Gaceta Literaria* Núm. 112 del 15 de agosto de 1931, p. 10.

²⁰⁷ Encabezada por Manuel González Casanova y a la cual García Riera atribuye su información.

²⁰⁸ Cfr. Manuel González Casanova. "Los cine-clubes y la defensa del cine". *¿Qué es un Cine-Club?*. Sección de Actividades Cinematográficas. Universidad Nacional Autónoma de México; México, 1959. pp.10-12. Por otra parte, en ese apartado se calcularon prácticamente los párrafos de Georges Sadoul sobre las "organizaciones análogas" a los cine clubes franceses en los años veinte. Cfr. Georges Sadoul. "La vanguardia en Francia y en el mundo". *Historia del cine mundial*, p. 176.

Capítulo cinco.- Conclusiones finales

Para concluir añadiremos que los epistolarios, las memorias, los artículos y las cronologías que recogieron las actividades que realizaron en suma todos estos artistas a lo largo de sus carreras, nos permitieron constatar que:

1.- Un personaje determinante para la fundación del Cineclub Mexicano fue el cineasta soviético Sergei M. Eisenstein, quien desde diciembre de 1930 y hasta febrero de 1932 estuvo en la Ciudad de México y sus provincias colaborando junto a diversos intelectuales, artistas y políticos en lo que finalmente constituyeron los capítulos de su malograda película *¡Qué viva México!*. Eisenstein concentró la atención de diversos intelectuales sobre su concepción de la forma y sentido del cine, al mismo tiempo en que él mismo fue madurando estos conceptos y profundizó en su conocimiento sobre la paradójica historia y geopolítica del México postrevolucionario, invitando a algunos periodistas y creadores mexicanos a interesarse por su propia manera de retratar el mundo¹.

Su participación en el Cineclub Mexicano, podría verse, sí, como una metáfora de la capacidad del cineasta para promover sus teorías y proselitismo, pero puede entenderse también como la llegada tardía de

las vanguardias en sus versiones mexicanas al cineclubismo clásico de la época muda a donde llegaron tras buscar el canon para asirse a una tradición con raíces hispánicas, francófonas, rusas, italianas o angloparlantes.

2.- No todos los que aparecieron firmando el Comité Ejecutivo tuvieron un peso real en el desempeño de sus tareas. Es más, la gran mayoría de ellos borró de su *currículum vitae* semejante referencia al grupo de amantes del cine que los incluyó entre su directiva. Este dato pasó desapercibido en las biografías y semblanzas de Roberto Montenegro, Carlos Mérida, María Izquierdo y parcialmente de Manuel Álvarez Bravo². Emilio Amero cuenta –entre su difuso e incompleto estudio– con referencias periodísticas y fotografías de su galería anunciando al cine club y promocionando conferencias sobre cine³ durante el corto período en que duró su Galería Posada inaugurada en 1932.

3.- Entre quienes sí participaron directamente en la renta, proyección y reseña de filmes para presentarlos ante el círculo, solo dos de los integrantes originales mantuvieron entre sus correspondencias con otros escritores el tema del cine club al que dirigían y por el cual dieron la cara: Bernardo Ortiz de Montellano desde la Ciudad de México con Jaime Torres Bodet que viajaba por Europa y Agustín Aragón Leiva con el periodista estadounidense Seymour Stern –codirector de *Experimental Cinema*– quien residía en California, y con Sergei Eisenstein que había retornado para entonces a la Unión Soviética. Además, Aragón Leiva escribió a *La Gaceta Literaria* en Madrid y dedicó una carta al propio Ortiz de Montellano a propósito de la primera función que ofrecieron del filme *Natalidad* en 1932.

4.- Finalmente Lola Álvarez Bravo declaró años más tarde haber participado en el primer cine club mexicano, pero no se trata del

326

emprendido a un lado de *Contemporáneos* en 1931, sino de uno auspiciado por la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR) a partir de 1934. Un volante de la función y la mención en una larga entrevista publicada nos permitieron matizar las secuelas del intento celebrado por la revista literaria, encontrando a otros personajes de la época, que no se incluyeron en el anuncio de *Contemporáneos*, pero quienes sí publicaron su obra entre sus páginas y más tarde colaboraron bajo la dirección de Lola Alvarez Bravo⁴.

5.- Como se habrá visto, algunas de las pesquisas que se realizaron hasta antes de este estudio se conformaron con simplificar el perfil de aquel círculo cinéfilo, adjudicándole una lista de películas y atribuyéndole una serie de conferencias difícilmente comprobable.

Por un lado las referencias extraídas de tales documentos fundamentan el extrañamiento ante las "evidencias" que sostuvieron que el círculo cinéfilo realizó conferencias y exhibió una larga lista de películas, anotando títulos y apellidos confusamente. Por otro, explican la naturaleza que en el fondo impidió que prosperaran las actividades del grupo.

Sin procurar una verificación de aquellos supuestos hechos, se dio por sentado su registro histórico sin confirmar con alguno de los integrantes todavía con vida, la veracidad de los datos con que pasó a la Historia del cine mexicano la inauguración del « movimiento » cineclubista nacional.

6.- Por su parte, las ligas internacionales que permitieron el trabajo intermitente de este cine club mexicano por etapas, pueden situarse naturalmente dentro del contexto mundial donde otros grupos, afines y diversos entre sí, persiguieron los mismos fines: difundir y acceder a la cinematografía intelectualmente.

Esto se persiguió congregando en torno suyo a distintas publicaciones e integrantes de las vanguardias artísticas que, como en el lenguaje

cinematográfico, desarrollaron postulados para el arte que poco a poco fueron parte de las ideologías políticas bajo signos variados. El tiempo "del arte por el arte" se fundió en un arte "comprometido con la revolución social". Así como el cine mudo se halló en la encrucijada que dio lugar al cine sonoro.

7.- Sin distinción alguna con respecto a las fuentes europeas que lo inspiraron, muy poco sabíamos acerca de las coincidencias y divergencias con los primeros cine clubes hispanoamericanos.

Hoy podemos afirmar que desde su aparición, el Cineclub Español, espacio de exhibición reseñado y comentado a través las páginas de *La Gaceta Literaria*, estuvo presente entre los reportes que ampliaron las actualidades europeas y latinoamericanas, simultáneamente a las propuestas emitidas por otras publicaciones similares⁵.

Así lo prueban no sólo los títulos sino las referencias exactas entre unos y otros que también denotan tonos y temperamentos distintos entre revistas y autores: la exaltación hacia Ernesto Giménez Caballero, por ejemplo, es desmesurada en *Bandera de Provincias* si tomamos en cuenta que en *Contemporáneos* sólo fue abordado por la crítica hacia sus libros y aludido en el párrafo de la referencia al Cineclub Español del anuncio de mayo de 1931; este hecho es elocuente de lo irregular de las apreciaciones y queda descrito en cuanto a que el Cineclub Español es citado en *Bandera de Provincias* mientras en *Contemporáneos* sobrevino un proyecto cineclubista-editorial aparentemente como producto de generación espontánea.

8.- Al revisar la historiografía de las "noticias" y las crónicas de cine, nos percatamos que fueron primero los periódicos diarios quienes se ocuparon de tales temas, no obstante los suplementos y las revistas literarias fueron quienes le abrieron las puertas a otro tipo de textos que mezclaron paulatinamente, aspectos noticiosos con el ensayo y la

propaganda publicitaria. En estos escritos, se vertieron opiniones comunes con gustos personales y se mezclaron los puntos de vista tendientes a elevar la imagen de otra persona (una estrella, un director). De inspiración literaria, plástica o cinéfila se abrieron puentes de intercambio entre la reseña crítica de obras teatrales y las primeras muestras de nuevos autores que lograron modificar los elementos narrativos de la cinematografía. Porque la fragilidad (en el sentido de la duración) de una función de cine se prolonga mediante una referencia escrita y la permanencia en el tiempo y las distancias superan lo efímero de las sesiones; con la crónica (que desde luego contó con la subjetividad del autor) se lanzaron al mundo de las letras impresas los eventos relatados o debatidos públicamente.

9.- El reconocimiento emitido desde « la madre patria » no pudo significar menos que una correspondencia cordial entre los integrantes de estas industrias (o para decirlo mejor « talleres ») culturales. Este tipo de conjunción entre circuitos libreros y culturales permitió su identificación entre las empresas editoriales mexicanas y sobre todo, entre aquéllas dedicadas a la proliferación de nuevos autores nacionales y de procedencia europea.

En una fraternidad virtual, *La Gaceta Literaria*⁶ —además de la *Revista de Occidente*— fue otro faro para los jóvenes lectores mexicanos en diversas cuestiones relacionadas con las artes y la política, pero no hubo otra fuente más clara —en cuanto a ideas del cine club se refiriera— que como lo reportó Aurelio de los Reyes, para noviembre de 1928 se informó en *El Universal*⁷ de la fundación del « cine club de Madrid patrocinado » por esta gaceta; aunque su nombre varía ligeramente, se trata sin duda del grupo encabezado por Giménez Caballero y los suyos.

10.- De la visita de Sergei M. Eisenstein a la London Film Society y en general de sus contactos internacionales, numerosos elementos se

apuntaron para que influyera notablemente entre sus colaboradores, admiradores y seguidores mexicanos.

Las relaciones entre éste y las revistas dedicadas al cine (*Close Up*, *Experimental Cinema*) así como aquellas inscritas en el género de "revistas literarias" confirma el intercambio entre las artes y sus autores a través de las publicaciones periódicas latinoamericanas.

11.- La relación entre cine y revistas literarias cobró una mayor importancia conforme fuimos atando cabos y comprendiendo los procesos simultáneos pero diversos, que caracterizaron a cada experiencia cineclubista ligada en parte a las vanguardias artísticas del siglo XX.

Viene al caso mencionar que Octavio Paz recordó que siendo muy joven, a la edad de 17 años, tuvo por primera vez noticias acerca de Luis Buñuel; es decir que en el año de mil novecientos treinta y uno,

era estudiante de la Escuela Nacional preparatoria y acababa de descubrir, en las vitrinas de las librerías Porrúa y Robredo, vecinas de San Ildefonso, los libros y revistas de la nueva literatura. En una de esas publicaciones, *La Gaceta Literaria*, que publicaba Ernesto Giménez Caballero en Madrid, lei un artículo sobre Buñuel y Dalí, ilustrado con textos de ambos, reproducciones de pinturas de Dalí y fotos de sus dos películas: *Un perro andaluz* y *La edad de Oro*. Las fotografías me conturbaron mas profundamente que los cuadros del pintor catalán: en las imágenes cinematográficas la mezcla de realidad cotidiana y delirio era más eficaz y detonante que en el ilusionismo manierista de Dalí⁸.

12.- A su vez, la generalización provocada por lo que se dio en llamar « la generación de *Contemporáneos* » poco ayudó a matizar la variedad de autores, intereses e influencias que desembocaron en las actividades de exhibición que aquí hemos reseñado.

La riqueza documental que aportaron los epistolarios proporcionados por Miguel Capistrán y Olivier Debroise principalmente, nos permitió comprobar en parte, el rumbo que tomaron los acontecimientos y la importancia y peso real que tuvieron sus actores en distintos momentos⁹.

13.- Sin asomo de duda, la última publicación de Román Gubern acerca de la generación del 27 y el cine, así como las recientes indagaciones de Aurelio de los Reyes sobre la idea del cine club en México durante la época del cine mudo, nos permitieron enmarcar con mayor claridad, profundidad y seriedad el contexto, las raíces y características de lo que ocurrió en Guadalajara, Jalisco y la Ciudad de México en los primeros años de la década de los treinta.

Asimismo, las reflexiones sobre el « grupo » de *Contemporáneos*, las intermitentes y sucesivas reinterpretaciones y documentaciones que han acercado a numerosos especialistas de distintas generaciones y que han derivado en valiosos libros¹⁰, las conferencias que esperan ser publicadas¹¹, así como las memorias y testimonios de muchos integrantes de aquellas generaciones de artistas, confirman que las ideas que hemos expuesto han tenido que recorrer no solamente la historia del cine, sino e irreductiblemente la historia de las revistas literarias, abriendo paréntesis en los campos de la literatura y las artes plásticas inevitablemente¹².

14.- Finalmente debo reconocer las incógnitas que permanecen a pesar de los datos que hemos interpretado: las fechas y la programación exacta de sus sesiones, así como algunas de sus sedes. Pudo haberse tratado de la galería « Posada » que encabezó Emilio Amero y en todo caso, cabría preguntarse si efectivamente no fueron las mismas actividades las que congregaron a Agustín Aragón Leiva con Lola Álvarez

Bravo y la LEAR, y por celo individual ninguno de los dos reconoció al otro dentro de los activistas.

15.- El intercambio cordial con numerosos especialistas mexicanos y extranjeros así como la consulta de bibliotecas, archivos y colecciones públicas y privadas coadyuvaron sustancialmente a desarrollar, desechar, replantear y consolidar las hipótesis con las que emprendimos este estudio en la primavera de 1998. Vale concluir adelantando que con seguridad hoy contamos con una suma de consideraciones que permitirán explicar el surgimiento de otros cine clubes ligados a publicaciones literarias o especializadas en cine y a diversas instituciones culturales, y que constituyen propiamente la materia de una historiografía del cineclubismo mexicano, híbrido movimiento lleno de evoluciones e involuciones que no ha cesado de manifestarse ni reproducirse desde entonces.

¹ La estancia de Sergei Eisenstein acompañada por algunos avezados colaboradores mexicanos, caló hondo no sólo en la práctica artística de algunos de éstos tras el descalabrado regreso de Eisenstein a Moscú, sino en el destino del Cineclub Mexicano al verse empapado del aura trágica de la aventura mexicana del director y su equipo.

² Estos datos fueron el resultado de las indagaciones bibliográficas y los encuentros sucesivos con investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM) y el Centro Nacional de Investigación Documentación de Artes Plásticas (CENIDIAP-INBA) en torno a Roberto Montenegro —en colaboración con Julieta Ortiz y Esperanza Balderas—, Carlos Mérida —con el apoyo e intercambio de textos con Leticia Torres—, además de las referencias obtenidas en la hemeroteca del Centro Nacional de las Artes sobre María Izquierdo y las conversaciones con Sofía Rosales (CENIDIAP) y Charmaine Picard del Departamento de Arte de la Universidad de Chicago sobre Emilio Amero. Lligany Lomeli y Antonio Saborit ampliaron el contexto de los diversos grupos culturales de esa época y Guillermo Sheridan contribuyó con el acercamiento a Manuel Álvarez Bravo quien reconoció que aquella experiencia —"como tantas otras"— se quedó en el tintero de los proyectos irrealizados. A Xavier Villaurrutia se le asoció al cine club aunque hoy no tenemos indicios de su labor en 1931-32.

³ Hoy no conocemos con detalle los temas que se habrían tratado en aquéllas.

⁴ Como Julio Castellanos por ejemplo.

⁵ Como el caso de *Revista de Occidente*, *Nosotros*, *Sur*, *Revista de Avance*, *Bandera de Provincias*, *Revue de l'Amérique Latine*, *Repertorio Americano*, *Música*, por mencionar

aquellas que se anunciaron o reseñaron en la revista mexicana *Contemporáneos* y algunas de las otras que participaron en esa generación.

⁶ No nos hemos propuesto describir aquí el alejamiento entre los integrantes del Cineclub Español de *La Gaceta Literaria* entre sí al correr la década de los treinta. Mencionaremos como ejemplo la distancia que se produjo entre el fascista Giménez Caballero y el comunista Juan Piqueras y adelantaremos que algo similar pudo haber ocurrido entre los fans latinoamericanos de Giménez Caballero al inclinarse muchos de ellos políticamente hacia la izquierda.

⁷ Aurelio de los Reyes. « La idea de cine club en México en la etapa muda ». *Seminario Internacional a 40 años del Cineclub de la Universidad*, agosto 1999; Filmoteca de la UNAM. En prensa.

⁸ Octavio Paz, « *Los Olvidados*, Cannes 1951 » en: *Buñuel, México y el Surrealismo*, et al., Consejo para la Cultura y las Artes, México 1996. p. 21.

⁹ Hoy estamos a la espera de la publicación de Debrouse sobre Agustín Aragón Leiva, como otro fruto de su aproximación y estudio de las actividades de Eisenstein en México.

¹⁰ Véase *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, luego del homenaje a Jaime Torres Bodet que organizó El Colegio de México en 1992.

¹¹ Véase el reciente ciclo « Los Contemporáneos hoy » organizado en la primera mitad del año 2000 por la Alianza Francesa de México que reunió a diversas fundaciones culturales en su empresa.

¹² Debemos reconocer también que las ediciones facsimilares de las "revistas literarias modernas mexicanas" editadas por el Fondo de Cultura Económica en los años ochenta, facilitaron el acceso a una documentación riquísima en materias, autores y asumimos que esta aproximación no ha agotado los tópicos que se desprenden en torno a éstas y el cine en México.

Bibliohemerografía

Introducción

BOHMANN, Karin. *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*. Alianza Editorial; México, 1989.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Cinelandia*. Valdemar; Madrid, 1995.

MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX". *Historia general de México*. El Colegio de México, 2ª reimpresión; México, 1988.

MIQUEL, Angel, "Carlos Noriega Hope". *Los exaltados; antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Universidad de Guadalajara, CIEC; México, 1992.

MIQUEL, Angel. *Por las pantallas de la ciudad de México; periodistas del cine mudo*. Universidad de Guadalajara; México, 1995.

REYES, Aurelio de los. "La idea de cine club en México en la etapa muda". *Memoria del Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad*. Filmoteca de la UNAM. En prensa.

Capítulo Uno

Album Gráfico 1810-1910, México en el Centenario de su Independencia. Editado por el Gran Establecimiento Tipo-linográfico de Müller hermanos, México 1910.

ALMOINA FIDALGO, Helena. *Hacia una bibliografía en castellano del cine*. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas; México 1988.

AMADOR, Manuel. *Diccionario francés-español*. Editorial Ramón Sopena, S. A., Barcelona 1974.

- ANTUÑANO Francisco de *México, 75 años (1910-1985)* (Marco de la Torre, editor). Chrysler, México 1984.
- ARISTARCO Guido. *Historia de las teorías cinematográficas*. Lumen, Barcelona 1968.
- BERMÚDEZ ZATARAÍN Rafael, "Lo que fue el Cine club en su tiempo", *Rotográfico* del 7 de septiembre de 1927.
- BOUSSINOT, Roger, *L'Encyclopéde du Cinéma*. Éd Bordsas, París 1967.
- CANUDO, Ricciotto. *Manifeste de sept arts*. Ed. Séguier/ Carré d'art # 3. Nouvelles Éditions Séguier, 1995.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *Cinema y vanguardismo; Documentos Cinematográficos y Cine-Club* Monterols. Ediciones Flor del Viento/ Colección Del Viento Terral; Barcelona 2000.
- CHARENSOL, Georges. *Le Cinéma*. Librairie Larousse; París 1966.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. *Albores del cine mexicano*. Editorial Clío, México 1996.
- DELLUC, Louis. *Écrits cinématographiques I*. Cinémathèque Française, Cahiers du cinéma; París 1985.
- DELLUC, Louis. *Écrits cinématographiques II*. Cinémathèque Française, Cahiers du cinéma; París 1986.
- Directorio General de la Ciudad de México (Directorio *Rubland*) 1909-10. Ed, Müller y compañía; México 1909.
- Disloque El*, México y Puebla, 2 de marzo de 1909.
- DUFFEY, J. Patrick *De la pantalla al texto; la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Universidad Nacional Autónoma de México; México 1996.
- FERRER, Jean-Louis (director). *L'aventure de l'art aux Xxe Siècle*. Éditions du Chene, Hachette ; France 1988.
- GAUTHIER, Christophe. *La Passion du cinéma; ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/ École des Chartes, Paris. 1999.
- GHALI, Noureddine. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt; idées, conceptions, théories*. Paris Experimental; París 1999.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. *Crónica del cine silente en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; México 1989.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel. *Las vistas, una época del cine mudo*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, Museo Casa Carranza; México 1992.
- GUBERN Román. *Historia del cine* Vol. 1. Editorial Lumen/ Ediciones de Bolsillo; Barcelona 1973.

- GUBERN Román. *Proyector de luna; la generación del 27 y el cine*. Anagrama/ Fundamentos # 231; Barcelona 1999.
- JEANNE, René y FORD, Charles. *Historia Universal del cine (1) El cine mudo*. Alianza Editorial; Madrid, 9ª reimpresión; 1998.
- KATZ Ephraim. *The Film Encyclopedia*. Harper Collins. 3th edition. U.S.A 1998.
- HAROLDO, Francisco; OCHOA, Alejandro. *Espacios distantes aún vivos; las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco; México 1997.
- JEANNE, René y FORD, Charles. *Historia Ilustrada del Cine (1) El cine mudo*. (trad. Ricardo Díaz.D.E). El libro de Bolsillo/ Alianza editorial, 9ª reimpresión; Madrid 1998.
- LEAL, Juan Felipe; BARRAZA, Eduardo; JABLONSKA, Alejandra. *Vistas que no se ven; filmografía mexicana 1896-1910*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; México 1993.
- Mayor*. Diccionario enciclopédico de la lengua castellana, Editorial Codex, S. A., Buenos Aires 1968.
- MIQUEL, Angel. *Los exaltados, antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, Universidad de Guadalajara/ Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica; México 1992.
- MIQUEL, Angel. *Por las pantallas de la Ciudad de México*. Universidad de Guadalajara; México 1995.
- REYES DE LA MAZA, Luis. *Salón Rojo*, Cuadernos de cine # 16, Universidad Nacional Autónoma de México; 1968.
- REYES, Aurelio de los; RAMÓN, David; AMADOR, María Luisa; RIVERA, Rodolfo. *80 años de cine en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural Serie Imágenes #2; México 1977.
- REYES, Aurelio de los. *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, Filmoteca de la UNAM- Colección Filmografía Nacional # 5; México 1986.
- REYES, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México; vivir de sueños. Vol. I 1896-1920*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas; 1ª reimpresión de la 2ª edición; México 1996.
- REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas/ Colección Linterna Mágica # 10, 3ª reimpresión; México 1997.
- REYES, Aurelio de los. *La idea de cine club en la época muda en México*. Inédito; México 2000.
- ROMAGUERA, Joaquim, ALSINA T, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. Editorial Cátedra/Signo e Imagen #17, 2ª edición; Madrid 1993.

- SADOUL, Georges. *Historia del cine I. La época muda*. (trad. José Agustín Mahieu) Colección Estudios Cinematográficos # 6. Ediciones Losange; Buenos Aires 1956.
- SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondiale des origins à nos jours*. 9ème édition, revue et augmentée. Illustrée de 96 hors texte. Preface de Henri Langlois. Paris: Flammarion, 1972.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial; desde sus orígenes hasta nuestros días*. (trad. de Florentino M. Torner) Siglo XXI Editores, 6a edición en español; México 1982.
- TARJOL, Marcel. *Louis Delluc*. Col. Cinéma d'Aujourd'hui # 30. Éd. Seghers, París 1965.
- TOSI Virgilio. "Panorama de los cine clubes europeos", Memoria del Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad; los cine-clubes hacia el siglo XXI. Volumen I, en prensa.
- VÁZQUEZ, S.G. *México y sus alrededores; guía descriptiva ilustrada*. Imprenta Lacaud, México 1910.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Cine francés*, Editorial Nova; Buenos Aires 1947.
- VILLEGAS LÓPEZ Manuel. *Los grandes nombres del cine*. Planeta, Barcelona 1973.

Capítulo dos

- ARAGÓN LEYVA Agustín. "Eisenstein en México" *La Gaceta Literaria* Núm. 101-102/ 15 de marzo de 1931.
- ARAGÓN LEYVA, Agustín. "Diego Rivera en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca". *La Gaceta Literaria* Núm. 105/1 de mayo de 1931.
- AYALA Francisco. "Perfil de Janet Gaynor" *La Gaceta Literaria* Núm. 36/ 15-VI-28.
- BILLARD Pierre. *Regards neufs sur le cinéma*; Ed Seuil, 1963.
- BOUSSINOT Roger. *Encyclopédie du cinéma*. Ed Bordas, Paris 1967.
- BUÑUEL Luis. "Variaciones sobre el bigote de Adolph Menjou", *La Gaceta Literaria* Núm. 35/ 1-VI-28.
- BUÑUEL: *Iconografía personal*. Fondo de Cultura Económica, Universidad de Guadalajara; México, 1988.
- BUÑUEL Luis. *Mi último suspiro*. Plaza y Janés Editores, 5a edición. Barcelona 1994.
- CAPARRÓS LERA J.M. *Cinema y vanguardismo; documentos cinematográficos y Cine-Club Monterols*. Ediciones Flor del Viento; Barcelona 2000.
- CANUDO Ricciotto. "Le public et le cinéma", en *Manifeste des Septième Art*. Ed Seguiers/ Carré d'art # 3. París 1995.
- Contemporáneos* Núm. 36, mayo 1931. Tomo X. Fondo de Cultura Económica, Edición Facsimilar, México 1981.
- DE TORRE Guillermo. "El Cineclub de Buenos Aires", *La Gaceta Literaria* Núm. 79/ 1 de abril de 1930.

- DE TORRE Guillermo. "Obertura a la "Sinfonía Metropolitana" de Walter Ruttmann". *La Gaceta Literaria* Núm. 85/ 1-VIII- 1930.
- DONALD, James, FRIEDBERG, Anne, LARA, Marcus (editors). *Close-Up; a quarterly devoted to the art of films 1927-1933*. Princeton University Press, Princeton New Jersey 1998.
- DULAC Germaine. "Le cinéma d'avant-garde" (*Le cinéma des origins à nous jours*, bajo la dirección de Henri Fescourt, Paris Éditions du Cygne, 1932).
- DULAC Germaine. "Pour ou contre la censure des films?" (*Pour vous*, 11 de mayo de 1933), en *Écrits sur le cinéma (1917-1937)*, textos reunidos y presentados por Prosper Hillairet; Éd. Paris Experimental, Paris 1994.
- Encyclopedia of European Cinema*. Edited by Ginette Vincendeau. Ed, Facts on file/ British Film Institute; UK 1995.
- EPSTEIN Jean. "Amor a Charlot". *La Gaceta Literaria* Núm. 29/ 1-III-28.
- GACETA LITERARIA, LA edición facsimilar, Topos-Verlag AG, Ediciones Turner; Kaduz, Madrid 1980.
- "Boletín del Cineclub, cuarta sesión". *La Gaceta Literaria* Núm. 55/ 1-IV-29.
- 10ma sesión del cine-club: "El cinema y sus posibilidades culturales", *La Gaceta Literaria* Núm. 76/ 15-II-30.
- La Gaceta Literaria* Núm. 101-102/ 15-III-31.
- "Postales internacionales", *La Gaceta Literaria* Núm. 104/ 15-IV-31.
- GAUTHIER, Christophe. *La Passion du cinéma; ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/ École des Chartes, Paris. 1999.
- GAUTHIER, Christophe. "De la Tribune libre du cinéma au Congrès de La Sarraz. La naissance du «protocole ciné-phile»". 1895. Num. 23. Décembre 1997.
- GARCÍA Gustavo. "Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine"; et al. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México; México 1994.
- GHALI, Noureddine. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt; idées, conceptions, théories*. Paris Experimental; Paris 1999.
- GIMÉNEZ CABALLERO Ernesto. "Historia del Cineclub Español" *La Gaceta Literaria* Núm. 105/ 1-V-31.
- GIMÉNEZ CABALLERO Ernesto. "Desarrollo hispanoamericano de los cine clubs" *La Gaceta Literaria* Núm. 112, 15 de agosto de 1931.
- GIMÉNEZ CABALLERO Ernesto. "Prólogo" a *La Gaceta Literaria* edición facsimilar, Topos-Verlag AG, Ediciones Turner; Kaduz, Madrid 1980.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón.. *París* (1930), Pre-Textos, Valencia, 1986.

- GUBERN Román. "Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español". *Historia del Cine español*. Editorial Cátedra/Signo e Imagen, 2a edición ampliada; Barcelona 1995.
- GUBERN Román en *Proyector de Luna, la generación del 27 y el cine*. Editorial Anagrama/Argumentos # 231; Barcelona 1999.
- GUBERN Roman, conferencia magistral "Panorama histórico de los cine clubes en España", et al; *Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad*, Filmoteca de la UNAM, en prensa.
- Harper Collins Gem. *Diccionario Español-Inglés*. Grijalbo, México 1994.
- JEANNE René y FORD Charles. *Historia del cine (1) el cine mudo*. Alianza Editorial. 9ª reimpresión El libro de Bolsillo, Madrid 1998.
- Larousse Française-espagnol minidictionnaire*. Larousse-Bordas; Paris 1999.
- Manual Amador*. Diccionario francés-español. Editorial Sopena S. A., Barcelona 1974.
- MICHEL Manuel. *El cine francés*. Cuadernos de cine # 9-10. Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección General de Difusión Cultural; México 1964.
- MINGUET BATLLORI J.M, "Les avantguardes catalanes i el se context cultural enfront del cinema. Textos i Teories: 1917-1931", en *Cinematògraf. Historia de la Catalunya Cinematogràfica*, Vol. IV, Barcelona, Curs 1986-1987.
- MONTAGU, Ivor. *Con Eisenstein en Hollywood*. Cine Club Era, México 1976.
- MOUSSINAC Léon. "Las teorías, las ideas, las obras en el cine soviético", *La Gaceta Literaria* Núm. 42/ 15-IX-29.
- OROZ Silvia. Conferencia magistral: "Panorama histórico de los cine clubes en otros países de nuestra América", et al; *Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad*, Colegio de San Ildefonso, Filmoteca de la UNAM, México 1999. Volumen I en prensa.
- PAZ Octavio. "Los olvidados, Cannes 1951"; et al. *Buñuel, México y el Surrealismo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 1996.
- PÉREZ FERRERO Miguel. "Films de vanguardia" en *La Gaceta Literaria* Núm. 11/ 1-VI-27.
- PÉREZ FERRERO Miguel. "Una estética". *La Gaceta Literaria* Núm. 30/ 1-II-28.
- PÉREZ FERRERO Miguel, "20 sesión del Cineclub Español; Yo espectador al margen", *La Gaceta Literaria* Núm. 105/ 1-V-31.
- Revue du Cinéma* Num. 4/ 15-X-1929.
- RIOT Clément. "Les associations du cinéma à Perpignan entre les deux guerres; éléments pour une histoire de la culture en province sous la IIIème République". *Archives* # 78-79, Perpignan; Février 1999.

REYES Aurelio de los. "La idea de cine club en México en la etapa muda" Inédito. México 2000.

ROTHA Paul. *Documentary film. An informal history of the British documentary film (1928-1939)*. Secker & Warburg, London 1973.

SADOUL Georges, *Historia del cine mundial; desde sus orígenes hasta nuestros días*. (trad. de Florentino M. Torner) Siglo XXI editores, 6ª edición en español, México 1982.

SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein, una biografía* (traducción Homero Alsina). Fondo de Cultura Económica, México 1ª edición en español, 2ª revisión 1986.

TORRELLA J., *Introducció I desenvolupament del cinema a Sabadell: 1897-1936*. Sabadell Fundació Bosch I Cardellach, 1980.

TOSI Virgilio. "Panorama de los cine clubs europeos" et al; Seminario Internacional A 40 años del Cine-club de la Universidad; los cine-clubes hacia el siglo XXI. Volumen I de las Memorias, en prensa.

Capítulo tres

ALFARO, Francisco H. y OCHOA, Alejandro. *La república de los cines*. Editorial Clío, México 1998.

Anuncio. *Bandera de Provincias* Núm. 8, Segunda quincena de agosto, 1929.

Bandera de Provincias 1929-1930. FCE, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México 1986.

Bandera de Provincias Núm.7. Primera quincena de agosto, 1929.

Bandera de Provincias Núm. 9. Primera quincena de septiembre, 1929.

Bandera de Provincias Núm. 10. Segunda quincena de Septiembre, 1929.

Bandera de Provincias Núm. 21 Primera de marzo, 1930.

CARDONA VERA, Jorge. "Solidarismo pangeo". *Bandera de Provincias* Núm. 11. Primera quincena de octubre, 1929.

CARDONA VERA, Jorge. "13-Contemporáneos- junio de 1929" *Bandera de Provincias* Núm. 6. Segunda quincena de julio, 1929.

CONSANDEY, Roland y TODE, Tomas "Le 1er Congrès international du cinéma indépendant" *Archives* Num. 48, Avril 2000.

Dirección. "Manifiesto del grupo sin número y sin nombre". *Bandera de Provincias* Núm. 1. Primera quincena de mayo, 1929.

Dirección. "Saludos". *Bandera de Provincias* Núm. 1. Primera quincena de Mayo, 1929.

Dirección. "Libros". *Bandera de Provincias* Núm. 1. Primera quincena de mayo, 1929.

Dirección. "A Salvador Novo" *Gacetilla*. *Bandera de Provincias* Núm. 5. Primera quincena de julio, 1929.

- Dirección. "Revista Fox N° 1." *Bandera de Provincias* Núm. 5. Primera quincena de julio, 1929.
- Dirección. "Esta quincena". *Bandera de Provincias* Núm. 9. Primera quincena de septiembre, 1929.
- Dirección. "Etcétera". *Bandera de Provincias* Núm.11. Primera quincena de octubre, 1929.
- Dirección. "A.Z. Estación Central". *Bandera de Provincias* Núm. 11. Primera quincena de octubre, 1929.
- Dirección. "Datos". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de octubre, 1929.
- Dirección. "Noticias". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de octubre, 1929.
- Dirección. "Nos ven. Los vemos". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de Octubre, 1929.
- Dirección. "Una carta de D. Isidro Fabela" *Bandera de Provincias* Núm. 15. Primera quincena de diciembre, 1929.
- Dirección. "Las reuniones de los sábados". *Bandera de Provincias* Núm. 15. Primera quincena de diciembre, 1929.
- Dirección. "Referencias". *Bandera de Provincias* Núm.17. Primera quincena de enero, 1930.
- Dirección. "Referencias". *Bandera de Provincias* Núm.17. Primera quincena de enero, 1930.
- Dirección. "Amigos de Veracruz". *Bandera de Provincias* Núm. 18. Segunda quincena de enero, 1930.
- Dirección. "Lazos". *Bandera de Provincias* Núm. 18. Segunda quincena de Julio, 1929.
- Dirección. "Multiplicación de 'Contemporáneos'". *Bandera de Provincias* Núm. 20. Segunda quincena de febrero, 1930.
- Dirección. *Bandera de Provincias* Núm.21, Primera quincena de marzo, 1930.
- ESTRADA, Genaro. "Silencio" y "Salto". *Bandera de Provincias* Núm. 8. Segunda quincena de agosto, 1929.
- GÓMEZ ARANDA, G. "Examen de libros" *Bandera de Provincias* Núm. 2. Segunda quincena de mayo, 1929.
- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso. Examen de libros. *Bandera de Provincias* Núm. 2. Segunda quincena de mayo, 1929.
- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso. "Greta Garbo"/ Poemas cinemáticos. *Bandera de Provincias* Núm. 3. Primera quincena de junio, 1929.

- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso. "Examen de libros" *Bandera de Provincias* Núm.14. Segunda quincena de noviembre, 1929.
- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso. "La educación sentimental de Jaime Torres Bodet", *Bandera de Provincias* Núm. 18. Segunda quincena de enero de 1930.
- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso. "Cine". *Bandera de Provincias* Núm. 21 Primera quincena de marzo, 1930.
- MARTÍNEZ ULLOA, Enrique. "La rebeldía contra Europa". *Bandera de Provincias* Núm. 23, 1930 [sic].
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. "Eres". *Bandera de Provincias* Núm. 12. Segunda quincena de octubre, 1929.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. "Nuevas revistas mexicanas" sección *Motivos*, *Contemporáneos* Núm.18, noviembre de 1929.
- PALACIOS, Emmanuel. "Revista Fox N° 1". *Bandera de Provincias* Núm.5. Primera quincena de julio, 1929.
- PALACIOS, Emmanuel. "Buster Keaton"./ Poemas cinematógicos. *Bandera de Provincias* Núm. 3. Primera quincena de junio, 1929.
- PALACIOS, Emmanuel. "Vida de Greta Garbo.- Por Cesar. M. Arconada.-Ediciones Ulises". *Bandera de Provincias* Núm. 21. Primera quincena de marzo, 1930.
- PALACIOS, Emmanuel. "Bandera de Provincias". *Las revistas literarias de México*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1963.
- RODILES, Saúl. "Cinepsiquia". *Bandera de Provincias* Núm. 14. Segunda quincena de noviembre, 1929.
- RODRÍGUEZ DE GORTÁZAR, Joaquín. "La vanguardia en España". *Bandera de Provincias* Núm.12, Segunda quincena de Octubre, 1929.
- SHERIDAN, Guillermo *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica; 1ª reimpresión; México, 1993.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia. *Crónicas tapatías del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara, México 1993.
- YÁÑEZ, Agustín. "Sobre el cinema" *Bandera de Provincias* Núm.3. Primera quincena de junio, 1929.
- YÁÑEZ, Agustín. "Pantalla" *Bandera de Provincias* Núm.10. Segunda quincena de septiembre, 1929.
- YÁÑEZ, Agustín. "Carlos Mérida. Pintura americana". *Bandera de Provincias* Núm. 11. Primera quincena de Octubre, 1929.

Capítulo cuatro

Acera. *Contemporáneos* Núm. 36, Mayo de 1931. Fondo de Cultura Económica, Edición facsimilar, México 1981. Volumen X-XI.

ALBOUKREK, Aarón, FUENTES, Gloria. *Diccionario de sinónimos, antónimos e ideas afines*. Editorial Larousse; México, 2000.

ALFARO, Francisco H., OCHOA, Alejandro. *La república de los cines*. Editorial Clío, México 1998.

ÁLVAREZ BRAVO, Lola. *Recuento fotográfico*. Editorial Penélope, México 1982.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Sergio Eisenstein". *Contemporáneos* Núm. 36, mayo de 1931. Vol. X.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Seymour Stern, fechada el miércoles 17 de junio de 1931.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Eisenstein en México" *La Gaceta Literaria* Núm. 101-102 del 15 de marzo de 1931.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Diego Rivera en el Palacio de Cortés" en *La Gaceta Literaria* Núm. 105 del 1º de mayo de 1931.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Cine Club de Méjico". *La Gaceta Literaria* Núm. 112/ 15 de agosto de 1931.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Seymour Stern fechada el lunes 3 de octubre de 1931.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Eisenstein's Film on Mexico". *Experimental Cinema*, Núm. 4, 1932. (Artículo fechado en noviembre de 1931).

ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Seymour Stern fechada el jueves 26 de noviembre de 1931.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Seymour Stern fechada el domingo 6 de diciembre de 1931.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Sergei Eisenstein fechada el 3 de marzo de 1932.

ARAGÓN LEIVA, Agustín a Seymour Stern con fecha del jueves 31 de marzo de 1932.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Bulletin N°1 of the Mexican Cine Club". *Experimental Cinema*. N°4, 1932.

ARAGÓN LEIVA, Agustín a Seymour Stern con fecha del lunes 4 de abril de 1932.

ARAGÓN LEIVA, Agustín Carta a Bernardo Ortiz de Montellano con fecha del 30 de agosto de 1932.

ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 14 de septiembre de 1932.

ARAGÓN LEIVA, Agustín a Sol Lesser con fecha del 25 de diciembre de 1932.

- ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 11 de junio de 1933.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 7 de septiembre de 1933.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 14 de septiembre de 1933.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 29 de abril de 1935.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín. Carta a Sergei Eisenstein con fecha del 16 de junio de 1935.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín. *La ciencia como drama; ensayos de estética y de filosofía de la ciencia*. Editorial El Hecho Mexicano, 1935.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín. "La Cinematografía y la Revolución". *Frente a Frente* Núm. 2, enero de 1935.
- BRAGAGLIA, Anton-Giulio. "Cinema y teatro". Motivos, *Contemporáneos*, Año 3. Vol. 9. Núm. 34. Fondo de Cultura Económica, México 1981.
- CAPITAINE, Jean-Louis. "Les 'fonctions du cinéma' selon les peintres". (et al) *Le cinéma au rendez-vous des arts; France, années 20 et 30*. Bibliothèque national de France, 1995.
- CAPISTRAN, Miguel. "Xavier Villaurrutia y el cine". *Los Contemporáneos por sí mismos*. Letras Mexicanas, Tercera Serie; México 1994.
- Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, México 1981. Año 1. Vol. II.
- Contemporáneos*. FCE, Méx.; 1981. Año 2. Vol. III.
- Contemporáneos*. FCE, Méx.; 1981. Año 3. Vol. IX.
- Contemporáneos*. FCE, Méx; 1981. Año 3. Vol. X.
- CONSANDEY, Roland; TODE, Tomas. "Le 1er Congrès international du cinéma indépendant" *Archives* Num. 48. Institut Jean Vigo, Perpignan; Avril 2000.
- DONALD, James; FRIEDBERG, Anne & MARCUS, Laura. *Close Up, a quarterly devoted to the art of films 1927-1933. Cinema and Modernism*. Princeton University Press; New Jersey, 1998.
- Enciclopedia de México*. (José Rogelio Álvarez, director). Tomo 2. 4ª edición, México 1978.
- "Las películas habladas". *El Espectador*. Núm. 1 del 23 de enero de 1930.
- "El público y la crítica". *El Espectador*. Núm. 1 del 23 de enero de 1930.
- Espectador*, El. Núm. 4. 13 de febrero de 1930.
- "El teatro experimental de Bragaglia". *El Espectador*. Núm. 11 del 3 de abril de 1930.
- "El cinema en Rusia". *El Espectador*. Núm. 16 del 18 de mayo de 1930.
- "Cine y Vitáfono". *El Espectador*. Núm. 18 del 22 de mayo de 1930.
- EISENSTEIN, Sergei M. "The Principles of the film form" *Close Up* Vol. III, Num. 3; September, 1931.

- EISENSTEIN S. M. "Principios de la forma filmica". *Contemporáneos* Núm. 36. Vol. X.
- EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. Siglo XXI editores, 3ª edición; México, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. *Eisenstein 2. A premature celebration of Eisenstein's Centenary*. (LEYDA, Jay, editor.) A Methuen Paperback. Great Britain, 1988.
- FORSTER, Merlin "La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano" en: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. (et, al) OLEA, Rafael/ STANTON, Anthony, editores. El Colegio de México, 1994.
- FERNÁNDEZ, Horacio. "Emilio Amero" y "Manuel Álvarez Bravo". *Mexicana. Fotografía moderna en México 1923-1940*. IVAM, Centre Julio González, Generalitat Valenciana; Valencia, 1998.
- Frente a Frente (1934-1938)*. Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista, A.C (CEMOS), primera edición facsimilar; México, 1994.
- GARCIA, Gustavo. "Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica (et, al)* OLEA, Rafael/ STANTON, Anthony, editores. El Colegio de México; México 1994.
- GARCIA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Volumen I. Universidad de Guadalajara, CNCA, Gobierno de Jalisco/ Secretaría de Cultura, IMCINE; México, 1992.
- GEDULD, Harry M & GOTTESMAN, Ronald, Editors. *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The making and unmaking of Que Viva Mexico!* Indiana University Press, Bloomington. London, 1970.
- GIMENEZ CABALLERO, Ernesto. "Desarrollo hispanoamericano de los Cineclubs". *La Gaceta Literaria* Núm. 112/. 15 de agosto de 1931.
- LAFFRANQUE, Marie. "Voyage à la Lunc (1929-1930). Federico García Lorca (1899-1936)". *Anthologie du cinéma invisible*. (Christian Janicot, editeur). Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions, Paris 1995.
- LIST ARZUBIDE, Germán. "El gran poeta español está en México". *Frente a Frente* Núm. 3, mayo de 1935.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX". *Historia General de México*. Tomo 2. El Colegio de México, 2ª reimpresión, México 1988.
- MOUSSINAC, Léon. "Chapayev y Villa". *Frente a Frente* Núm. 1 (segunda época), marzo de 1936.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. "Nuevas revistas mexicanas" sección Motivos, *Contemporáneos* Núm.18, noviembre de 1929. Tomo V.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Epistolario*. (Edición, prólogo, notas e índices de Mª. Lourdes Franco Bagnouls) Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas; México 1999.

- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. Carta a Jaime Torres Bodet fechada el 20 de abril de 1932.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. Carta a Jaime Torres Bodet fechada el 25 de septiembre de 1932.
- PANABIERE, Louis. "Contemporáneos L'Esprit Nouveau". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica. (et al)* OLEA R. y STANTON, A. editores. El Colegio de México, 1994.
- PONIATOWSKA, Elena. *Todo México*. Tomo II. Editorial Diana, 2ª impresión; México, 1995.
- REYES, Aurelio de los. "Los Contemporáneos y el cine". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* # 52. Universidad Nacional Autónoma de México; México, 1983.
- REYES, Aurelio de los. "Aproximación de Contemporáneos al cine". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica (et al) (et al)* OLEA R. y STANTON, A. editores. El Colegio de México, 1994.
- REYES, Aurelio de los. *Medio siglo de cine en México (1896-1947)*. Editorial Trillas, 3ª reimpresión; México, 1997.
- REYES, Aurelio de los. "La idea de cine club en México en la etapa muda". *Memorias del seminario Internacional "A 40 años del Cine-club de la Universidad"*, Agosto de 1999. Filmoteca de la UNAM.
- Revista de Revistas* Núm. 1093/ 15 de abril de 1931.
- ROJAS, Marcial. "El Vitáfono". *Contemporáneos* Vol. IV. Núm. 14.
- SECO, Manuel. *Diccionario de dudas de la Real Academia Española*. Editorial Espasa, Calpe; Madrid, 1999.
- SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein, una biografía* (traducción Homero Alsina). Fondo de Cultura Económica, México 1ª edición en español, 2ª revisión 1986.
- SHERIDAN, Guillermo. *Índices de Contemporáneos (revista mexicana de cultura 1928-1931)*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios/ UNAM; México, 1988.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica; 1ª reimpresión; México, 1993.
- TORRES BODET, Jaime. *La cinta de plata; crónica cinematográfica*. Recopilación y estudio de Luis Mario SCHNEIDER, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas/ UNAM, México 1986.
- TORRES BODET, Jaime. Carta a Bernardo Ortiz de Montellano fechada el 6 de julio de 1932.

TORRES BODET, Jaime. Carta a Bernardo Ortiz de Montellano fechada el 14 de octubre de 1932.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. *La aventura de EISENSTEIN en México*. Cuadernos de la Cinoteca Nacional/Nueva Época. Núm. 6; México, 1998.

VILLAUERRUTIA, Xavier. *Crítica cinematográfica*, Cuadernos de cine # 18, Dirección General de Difusión Cultural/ UNAM; México, 1970.

Conclusiones

REYES, Aurelio de los. « La idea de cine club en México en la etapa muda ». *Seminario Internacional a 40 años del Cineclub de la Universidad*, agosto 1999; Filmoteca de la UNAM. En prensa.

PAZ, Octavio. « Los Olvidados, Cannes 1951 »; et al. *Buñuel, México y el Surrealismo*. Consejo para la Cultura y las Artes, México 1996.

Agradecimientos

A Mercedes Álvarez Béjar, Carlos Rodríguez Ajenjo, Cecilia Loria y Francisco Gama por el apoyo incondicional.

A Ylenia por nuestra galaxia.

A mis hermanos de viajes, pantallas, formatos y catapultas:

Federico Álvarez Velasco, Agustín Martínez Monterrubio, Fernando Serrano Ramírez, Orlando Jiménez Ruiz, Inti Muñoz Santini, Humberto Pineda, Jesús Vázquez, Argel Gómez, Sandra Ortega, José María Serralde, Juan Monroy, Oscar Tello, Fernanda Fuentes, Víctor Monterrubio Velasco, Arturo Paredes Espinosa, Alejandro Ledezma, Leonardo Soqui, Alexis Bag, Paula López Caballero, David Martínez, Girasol, Elsa Batres, Jason Niebler, Ana Álvarez Béjar, Fernando Gálvez Payton, Abril Alzága, Lucía Gajá, Trilce y Violeta López Rascón, Carolina Sánchez, Ricardo Bautista, León Muñoz Santini, Aurora Gaxiola, Alejandra Fregoso, Elizabeth Palacios, Verónica, Eutimio Sosa, Miguel Ángel Quemáin, Gabriela Bautista, Oscar Zárraga, Poncho Figueroa, Dominique Jonard, Vanessa Bojórquez, Ernesto Mackinlay, a la revista *Memoria* y a Amra'.

A mis maestros en la FCPyS-UNAM.

Especialmente a Fátima Fernández, Froylán López Narváez, Elvira Hernández C., María Luisa López Vallejo, Celia Shojjet, Margarita Yépez, Gabriel Rodríguez Ponce, Alma Iglesias, Luis Alberto Ayala Blanco, Miguel Barbachano Ponce, Efraín Pérez Espino, Gerardo Salcedo, Guadalupe Ferrer, Salvador Mendiola y Rafael Echenique.

A mis maestros y cómplices.

A Aurelio de los Reyes, Mauricio Sánchez, Marcelino Perelló, José Rodríguez Rolo, Román Gubern, Olivier Debroise, Jesse Lerner, Charmaine Picard, Gustavo García, Guillermo Sheridan, Gabriel Enriquez, Jean Louis Silvy, Miguel Capistrán, Emiliano López, Elvira, Esperanza Balderas, Leticia Torres, Sofía Rosales, Llygani Lomeli, Antonio Saborit, Sergio Ortiz y Virgilio Tosi.

A los amigos ultramar.

Suzy Jessua, Eva Hernández, Cesar Strawberry, Patrizia Saladini, Olivier Prud'homme, Javier Blanco, Juan Alonso, Carmen Cruz, Elizabeth, Esther Ponce, Mayte Ortega, Aina Perelló, Irene Roca, Leonora, Hernán Harispe, Alba Lara, Olivier Harispe, Nacho Carrasco, Mariela, Vietnamh Paz, José Agustín, Jorge Fons, Lucía López Álvarez, Tar, Arturo, Delphine Dufriche, José, Isabel Galán, Pablo Catalyud, Juan, Anne-Claire, Clément, Cesar, Alessandro Bisogno, Jole Lambert, Juri Pittaluga, Paolo Minuto, Giulia, Valeria y Gabrielle Veggetti.

Al Cine Club Políticas 96-98. A los cine clubes universitarios.

Al seminario de Tesis del Dr. Aurelio de los Reyes en la FFyL-UNAM; a la FCPyS-UNAM, a la UNAM, a la Filmoteca de la UNAM: Iván Trujillo, Salvador Plancarte, Celia Barrientos, Ximena Perujo, a TV-UNAM, a la Cineteca Nacional, a la SEP, a la Alianza Francesa-San Angel, al Ministère d'Education Nationale, al Lycée de la Plaine de Neuphle y al Lycée Dumont Durville.

A la Bibliothèque du Film, a la Fédération International des Ciné-clubs.

A la Cineteca Comunale de Bologna. A la Cineteca Nazionale de Roma.

A las salas especializadas y los cine clubes del mundo.

A los Jinetes Sampleadores de Im@genes: atletas de la tñjera y la fantasía.

A ti estimado lector por haber llegado hasta aquí.

Acervos consultados

Quiero extender mi agradecimiento a las personas que me recibieron y apoyaron en la búsqueda documental.

Archivos personales

Aurelio de los Reyes
Rogelio Álvarez
Román Gubern
Miguel Capistrán
Orlando Jiménez Ruiz
Agustín Aragón Leiva, cortesía de Olivier Debroise
Lola Álvarez Bravo, cortesía de Olivier Debroise
Mary Seton, cortesía Olivier Debroise
Roberto Montenegro, CENIDIAP-INBA
Carlos Mérida, CENIDIAP-INBA
María Izquierdo, CENIDIAP-INBA
Salvador Novo, Biblioteca Amado Nervo
Louis Delluc, BIFI, París
Germaine Dulac, BIFI, París
Fundación Octavio Paz
Archivo General de la Nación, Ciudad de México

Bibliotecas

Biblioteca Isidro Fabela. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM
Biblioteca de la Filmoteca de la UNAM
Biblioteca Samuel Ramos. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM
Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM
Biblioteca Central. UNAM
Biblioteca Amado Nervo, Casa del Poeta
Biblioteca Orozco y Berra, Centro de Investigaciones Históricas INAH
Biblioteca del Instituto Francés para América Latina. IFAL
Biblioteca de la Alianza Francesa, San Ángel
Biblioteca CEMOS (Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista)
Biblioteca de la Casa de Francia en México
Biblioteca del Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, Universidad de Guadalajara
Residencia de Estudiantes de Madrid
Fundación Ortega y Gasset, Madrid
Instituto de Historia. Centro de Humanidades. CSIC, Madrid
Instituto de Filología. Centro de Humanidades. CSIC, Madrid
Biblioteca Central CSIC., Madrid
Librería de la Generalitat Valenciana, Valencia
Bibliothèque André Malraux, París
Bibliothèque du Film, París
Librería Ciné-réflex, París
Librería Contacts, París

Hemerotecas

Hemeroteca Nacional. UNAM
CENIDIAP. INBA
Filmoteca de la UNAM
Cineteca Nacional

Archivos Filmicos

Filmoteca de la UNAM
Filmoteca Española, Madrid

Contemporáneas y el Cineclub Mexicano: revistas y cine clubes; la experiencia mexicana

Contemporáneas y el Cineclub Mexicano: revistas y cine clubes; la experiencia mexicana,

fue editado en la Casa Ventura y el Estudio Pallares. Ciudad de México.

Se utilizó la fuente Bookman Old Style, 12pts., y Tahoma 11pts.

Se tiraron 25 ejemplares.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de

Fernando Serrano Ramírez y el autor.

© 2002

Contacto:

Gabriel Rodríguez Álvarez

funkinock@yahoo.com