

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL SUEÑO Y SU SEPULCRO

CINE ÓPERA: ESPEJO DE UNA CRISIS Y DE LA
FORMACIÓN DE UN MONOPOLIO

TESIS EN LA MODALIDAD DE REPORTAJE
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

SERGIO RAÚL BÁRCENAS HUIDOBRO

DIRECTOR DE TESIS:

LIC. MARCO ANTONIO CERVANTES G.

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO
2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mi mamá, que me llevaba al cine si le contaba un libro completo.

A Mamá Ave y las mujeres de mi familia, siempre.

Y a Dedenhí, aquí y allá.

¡QUE CAMBIO TAN ENORME! (...) CASI TODOS LOS PALACIOS(...)
SE HAN DESMORONADO, HECHOS POLVO(...)
LA VIEJA Y NUEVA METRÓPOLI EN GIL BLAS, DIARIO DE LA CIUDAD DE MÉXICO,
1896

SE ACABÓ ESA CIUDAD. TERMINÓ AQUEL PAÍS.
NO HAY MEMORIA DEL MÉXICO DE AQUELLOS AÑOS.
Y A NADIE LE IMPORTA:
DE ESE HORROR QUIÉN PUEDE TENER NOSTALGIA
JOSÉ EMILIO PACHECO / *LAS BATALLAS EN EL DESIERTO*

LA CIUDAD TE SEGUIRÁ. VAGARÁS
POR LAS MISMAS CALLES. EN LOS MISMOS BARRIOS TE HARÁS VIEJO.
EN LAS MISMAS CASAS ENCANECERÁS.
KONSTANTIN KAVAFIS / *LA CIUDAD*

¿QUIÉN CREE EN EL PERIODISMO?

INTRODUCCIÓN

Ezra Pound vivía en una villa de Rapallo, en el soleado norte italiano, la tarde en que respondió a un entrevistador: “El periodismo son noticias. La literatura son noticias que continúan siendo noticias. La noticia *está* en un poema”. De alguna forma, el corpus lírico de Pound y su cabalgata por el modernismo legaron una suerte de crónica espiritual o reportaje estético sobre los tiempos convulsos que lo rodearon. A su modo, el joven periodista elaboraba en ese momento, en ese toma y daca de temperamentos y giros de tuerca que son las buenas entrevistas, el registro documental de un iconoclasta de su época. Hacía algo que podríamos llamar literatura o algo que Fernando Benítez llamaría, en otro tiempo y en otra latitud, “literatura bajo presión”.

Hay una cuerda tensa, limpia y silenciosa que equilibra en el aire a dos espadas de Damocles: el reportaje y la literatura. La precisión quirúrgica del primero; los impulsos creativos de la segunda. Debajo de ambas reposa esa masa espesa, la *realidad*, en la que una y otro inciden, que los contiene a ambos, los alimenta.

En *Idea y vida del reportaje*, Eduardo Ulibarri lo describe así: “El periodismo, a diferencia del arte, no se desenvuelve en el campo de las duplicidades, pero tampoco el ámbito al que debe dirigirse —las certezas— anula toda posibilidad creativa. El reportaje quizá sea el género que de mejor manera permite conciliar realidad y creatividad, el apego a los hechos con la capacidad de imaginación, lo utilitario con lo estético”.¹

El sueño y su sepulcro aspira a conciliar ambos magmas: el río de una narrativa y la frialdad detectivesca para esclarecer los hechos. Se inscribe así, salvando toda

¹ Ulibarri, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. Trillas, México, 1994

diferencia, en esa ola de las últimas tres décadas –por poner un parámetro mínimo– que alcanzó plena madurez durante el primer decenio de este siglo: la del periodismo narrativo en América Latina, una trinchera trazada en tierra de nadie entre el periodismo y la literatura. De ahí brotan varias de las páginas más pulidas del español en los años recientes .

A falta de antecedentes directos para este auge –a no ser las excursiones por la crónica de los románticos y liberales del XIX–, un sesgo publicitario ha intentado equipararlo con su primo más cercano: el *boom* latinoamericano de la década de 1960, una franquicia que no funcionó mal en las mesas de novedades. Falso. La ebullición actual de la crónica hispanoamericana y de los medios que la difunden obedece a motivos distintos y pertenece incluso a una esfera diferente –aunque colindante– de lo sociocultural.

Roberto Bolaño dijo en una ocasión que casi toda persona nacida entre 1950 y 1970 en América Latina tuvo que crecer violenta o violentada, necesariamente. Le doy la razón; diré que, mientras los violentos terminaron enrolados en Sendero Luminoso, las FARC, Alpha 66 o como coroneles de algún régimen, los segundos tuvieron que tragarse su dolor, exiliarse o ponerse a escribir. En nuestra lengua y nuestros días, buena parte de la crónica está escrita por los niños y adolescentes de aquellas décadas truculentas y esperanzadas, grandiosas y miserables.

Ninguno cedió en la voluntad de vivir escribiendo, aun cuando su caldo de cultivo fuera la realidad volátil de las dictaduras o las posdictaduras... o precisamente por eso. Hoy, en un continente bien o mal pacificado, relativamente democrático y en vías de afianzar a sus sociedades civiles, aquellos narradores del desconcierto social encuentran plaza para contar lo que se vive a través de los géneros del periodismo.

El resultado está a la vista en revistas como *Etiqueta Negra*, *Anfibia*, *El Faro*, *El Puercoespín* o *Gatopardo*, suplementos dominicales, gruesas antologías de crónica, diarios como *O Globo*, *El Mercurio*, *Reforma* o la actividad de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, entre otras muestras.

Alfred Harmsworth “Lord Northcliffe”, editor y cabeza de un emporio periodístico a inicios del siglo XX, tenía como dicho personal el que —cito de memoria— la noticia es todo lo que alguien, en algún lugar, querría suprimir, y todo lo demás son anuncios. La naturaleza del periodismo (de la escuela antes descrita, al menos) radica en ese compromiso con las esquinas y parcelas de realidad que podrían soslayarse o desecharse en pos de la efectividad inmediata, el impacto, el interés gerencial o los temas de agenda.

Dicha agenda, hay que señalar, cambia de páginas con velocidad cada vez mayor, acotando el campo de acción de los géneros del periodismo profundo, a saber: el de investigación a fondo y el que se ocupa de temas que no son necesariamente coyunturales. Dicho de otra forma, en la prensa diaria son pocas las historias que se actualizan o se rescatan en comparación con aquellas cuyo paso veloz se intenta seguir, pero que desaparecen más rápido que una liebre o un *tweet*.

El sueño y su sepulcro apuesta por este remo a contracorriente: el empleo de herramientas periodísticas de investigación para tocar los fondos de un tema que casi nadie —además del reportero— consideraría de trascendencia informativa en nuestro entorno: las ruinas de un cine construido a finales de la década de 1940, su historia y las voces tejidas en torno a sus muros.

Su meta es el rescate periodístico de un tema aparentemente marginal o periférico, buscando los puentes tendidos entre éste y la historia de un país, una sociedad, una industria, un puñado de mentes e individuos; en definitiva, la voluntad de reconstruir un relato ya no a través de sus voces, sino de los ecos que les sobreviven.

Acaso la actualidad social del relato no resulte evidente hasta su último tramo, pero el lector puede intuirlo desde la primera página: el país que ahí se pinta y los espacios que ahí se habitan son los mismos que poblamos en el México de hoy; son el resultado directo de aquellos. De esa forma, el periodismo historicista termina por ser una forma oblicua de describir y cuestionar nuestro entorno inmediato, de transmitir —diría Pound— noticias que no dejan de serlo.

“La novela es como la historia y como su protagonista, el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clasificación total y desborda toda limitación”¹. Las palabras son de Ernesto Sábato, pero si donde dice «novela» se escribe «reportaje», no pierden certeza. El reportaje describe la realidad porque ésta se resiste día tras día a la clasificación; a cada minuto son necesarias herramientas para esclarecerla, darle nombre, empezar –siempre empezar, sólo empezar– a comprenderla. Lo real maravilloso del viejo Carpentier abandonó la espuma de los trópicos y selvas: hoy se escribe a pie de calle en las páginas de diarios y revistas.

“El periodismo parte de una realidad cultural y social mucho más amplia [que él mismo] y nunca puede perder de vista sus conexiones con ella”², apunta Ulibarri. Las páginas siguientes aspiran a ese cometido: observar para narrar, comprender lo que se vive y, Gabo *dixit*, vivir para contarla.

Fue precisamente García Márquez quien en 1981 se sumó a la célebre polémica por el Pulitzer otorgado al *Jimmy's World* de Janet Cooke. “¿Quién cree en Janet Cooke?”, se titulaba el artículo publicado en *El País* el 24 de abril. Era una forma de preguntarse “¿Quién cree en el periodismo?”; al intentar zanjar el debate frontal entre periodistas y literatos, el colombiano avivó las brasas con una sonrisa maliciosa: “[...] no habría sido justo que le dieran el Premio Pulitzer de periodismo, pero en cambio sería una injusticia mayor que no le dieran el de literatura”, remataba. Al día de hoy, aquella discusión sigue abierta allá donde se mencione.

No hay temas pequeños ni tangenciales para el periodismo que sabe observar ni para el que está interesado en contar bien antes que en ser escuchado. Termino aquí (o empiezo aquí) con un guiño a Donald Marquis, columnista y editor norteamericano, que opinó que escribir literatura es tirar un pétalo de rosa en el Gran Cañón y esperar el eco. Tal vez. Pero escribir periodismo, de alguna forma, es acercar el oído al suelo para magnificar el sonido de su caída y lograr que el polvo se cimbre en la superficie de las rocas más altas.

¹ Ulibarri, Eduardo. *Op. Cit.*

² *Ibíd.*

CIUDAD DE MÉXICO, 2012
UN PRÓLOGO

–“Como un quejido largo. Horrible. Como... ¿sabe? Así como suena la madera hinchada cuando cruje, después de que llueve mucho. Habrá durado unos segundos, tres, cinco, diez si acaso... No sé, lo escuché mientras el mismo sonido me iba despertando, de esas veces en que uno no sabe si sigue soñando o ya está despierto. Pero me acuerdo muy bien. Después, un momentito más de puro silencio y entonces sí, sonó aquello y abrí los ojos. Un golpe seco, sordo, como si tiraran un costalazo, haga de cuenta una explosión, pero corta. Y al mismo tiempo... como si lloviera grava, como si granizaran piedras. Así, unos segundos, lo que me tardé en despertarme bien, y se paró. Lo único que se escuchaba después era la lluvia. La de verdad. Desde la tarde anterior no había dejado de llover”.

El próximo verano, Marisela cumplirá treinta años de habitar uno de los departamentos del número 12 de Serapio Rendón, en la colonia San Rafael de la Ciudad de México. Aunque el mobiliario, la pintura, la sala y los electrodomésticos no rebasan, en conjunto, los diez años de uso, es difícil disimular la fría antigüedad del edificio, uno de esos pioneros del concepto “departamentos” que, en la década del cincuenta, llegaron a ciertas colonias de la ciudad como un espejismo de progreso: fachadas *déco* con materiales baratos; a la larga, pintura descarapelada y ascensores inservibles. Mira de frente al hablar, mueve las manos constantemente para formar imágenes en el escucha, hace

pocas pausas, aunque la noche que me describe sucedió diez años atrás y no sea algo que cuente muy seguido:

-“Toda la tarde, toda la noche lloviendo. Me quedé pensando en eso acostada, muy espantada. Pensé que iba a empezar a escuchar gritos, voces, que algo había explotado, un transformador, un choque... bueno, de todo, porque no se había escuchado lejos, había sido aquí, del otro lado de esta pared. Pero no, nada. Todo tan tranquilo que llegué a pensar que lo habría soñado, ¿nunca le ha pasado como que sigue soñando con los ojos abiertos? Total, me levanté para asomarme a la ventana y nada. Me regresé a la cama, ya se me había espantado el sueño y pensé en hablarle a algún vecino o despertar a mi hermano que vivía aquí, pero también me daba pena.

“Y de repente se me ocurrió, así nada más... volví a ver la ventana de atrás, porque ahí se había escuchado. No sé cómo, pero lo tuve bien claro: era el Cine Ópera, que se estaba cayendo a pedazos. Fue una tristeza de golpe, me salió de repente porque no sabía que la tenía guardada. Como si de noche el cine me hubiera ido a tocar y me dijera: ven, Marisela, ayúdame que me estoy muriendo”.

Por primera vez desvía la mirada hacia la pared -hacia el aire- sin dejar de hablar. Se le dibuja algo que podría llegar a ser una sonrisa, pero en el fondo de la voz se le quiebra algo, como si hubiera guardado durante años la oportunidad de contárselo a alguien, cualquiera que se interesara por esto.

-“Estábamos tan acostumbrados a verlo todos los días ahí cerrado, rayoneado, meado, apestoso, tantos años... que se nos había olvidado lo que había sido ese cine para todos en la colonia, ¡lo que había sido esta colonia! Qué triste que lo dejaran morirse así, tan feo. Ahora veo que a mucha gente hasta miedo le da pasar por ahí, aunque al mismo tiempo les llame la atención. Un edificio así no se esconde fácil, por mucho que pase el tiempo. No es como una casona con balcones, de esas viejas del Porfiriato de por aquí, que les ponen una tiendita abajo, una lona enfrente ¡y ya! Nadie vuelve a fijarse en ellas. Otras de por aquí se

volvieron estacionamientos, bodegas de fayuca... Pero a un cine como el Ópera ¿dónde lo escondes?”

Tenía razón. Por motivos que yo aún no alcanzaba a entender del todo, la arquitectura de la Ciudad de México parecía haber sido devorada y aplastada por la urbe misma, que desde su fundación colonial hasta hoy pareciera sólo poder germinar sobre las ruinas y escombros de su periodo anterior, como si la humillación de las construcciones de ayer fuera el requisito ineludible para el brote de nuevos presentes.

El Cine Ópera, en la memoria de Marisela y de los vecinos más antiguos de la San Rafael, parecía un sueño entre brumas: el símbolo afectivo de una época, un lugar y una forma de entender y vivir la ciudad. Hoy, el lugar sigue siendo un ícono, pero de un declive amargo y prolongado, el de una colonia de alta tradición que perdió la batalla contra la mancha urbana.

–“Nadie sabe decirnos a ciencia cierta qué pasó con él. Unos decían que por una señora intestada, que era la dueña y que se murió de repente; otros, que el gobierno lo había comprado para tirarlo, que la construcción ya era muy peligrosa. Puro chisme. Se dijeron tantas cosas que al final nadie supo bien. Después... pues ya nadie quiso saber, nos fuimos acostumbrando a verlo ahí clausurado y ya a nadie le importaba. Hasta esa noche, en que se le cayó el techo y volví a pensar en él. Usted que es periodista y me está preguntando todo esto, ojalá pueda decirnos a todos qué pasó con él. Porque era un lugar de todos y en el fondo necesitamos saber”.

* * *

Al salir del edificio donde vive Marisela me encuentro con cuatro locales comerciales: pastelería, estética, ropa interior y la entrañable taquería Tonin-A, el más antiguo de los cuatro. Ninguno de los otros rebasa los diez o quince años de antigüedad, y es probable que en cinco años más ya ninguno esté aquí. El resto de la calle comparte ese paisaje donde viejas construcciones descansan

sobre un amplio surtido de establecimientos pequeños: fondas de birria, billares, cafés internet, pollerías, Melate y una lona que anuncia “Se Vende”. La colonia San Rafael, con su pasado carcomido, dejó de ser rentable.

A mi derecha, la marquesina vacía del antiguo Teatro Manolo Fábregas. A mi izquierda, el Cine Ópera en todo su esplendor tétrico. Ambos son testimonio mudo del tiempo en que la colonia era epicentro de la vida teatral y de las salas cinematográficas de la ciudad, protagonistas frecuentes de las carteleras y parada recurrente de parejas y familias. En comparación, hoy son pocos los teatros que continúan activos en la zona. Cines, ninguno; el Ópera, el último de ellos.

Mis propios recuerdos están llenos de brumas y lagunas. Llegan a mí como cortes breves, inconexos, mudos, deslavados como una fotografía dejada al sol. El año era 1992, era agosto y yo tenía cuatro años. Estados Unidos estaba reanudando relaciones con Rusia, había olimpiadas en Barcelona y una masacre en Sarajevo. Mi madre decidió complacerme un capricho veraniego llevándome al cine a ver *Batman Regresa*, a pesar de que la publicidad auguraba escenas poco educativas. Después de dos meses de haberse estrenado, la película sobrevivía con funciones diarias en el Cine Ópera de la colonia San Rafael.

Aquella tarde en que nos acercamos caminando y entramos a las taquillas sigue siendo uno de los recuerdos más antiguos e intensos de mi infancia. Las estatuas en la fachada, la apariencia palaciega del vestíbulo y su geometría enigmática no cuadraban con el olor a humedad y orín que flotaba en la orilla de unas butacas que rechinaban al menor movimiento. El sonido, estridente, rebasaba a las modestas bocinas de la sala y resultaba más molesto que espectacular. No estuvimos en la sala más de treinta minutos.

Dos semanas después, finalizado el verano, regresamos al Ópera ante mi insistencia por ver completa la película. Encontramos las cortinas abajo, las

taquillas cerradas y las luces apagadas. No fue diferente en las semanas siguientes. Una a una, las letras de su marquesina –que pondría *Batman Regresa* durante varios meses– fueron cayendo una a una. El Ópera había dado su última función.

-.-.-

Esa fachada y esa marquesina son las mismas que encuentro hoy al salir del departamento de Marisela. Están tapiadas por graffiti, humedad y viejos carteles musicales a medio arrancar. En un extremo aún es visible la placa que indica: *Arq. Félix T. Nuncio. Marzo de 1949*. ¿Qué significa eso? ¿Quién es él, quiénes fueron los hombres y mujeres detrás de la erección de un edificio como éste? ¿Quiénes fueron aquellos que, décadas más tarde, lo orillaron al abandono? ¿Alguien alguna vez se lo ha preguntado? Recuerdo entonces a Victor Hugo quien, paseando por los campanarios de Notre-Dame, encontró en la pared una palabra grabada tiempo atrás, que lo llevaría a rastrear la vibrante historia de la catedral y las almas que la habitaron.

Pocos sospecharían que la historia de este lugar comienza en realidad mucho antes de que su primera piedra fuera colocada. El levantamiento del Cine Ópera, durante la segunda mitad de los 40, es también la historia de la migración judía hacia México durante el régimen de Porfirio Díaz; la de la construcción de la primera colonia fuera del cuadrante histórico de la capital y el drama del exilio español a mitad del siglo.

Es también la historia de la evolución de nuevas formas de entretenimiento en las ciudades, del *art déco* y su eco de modernidad. Todas estas aventuras, algunas épicas, otras trágicas, se cruzaron por un momento fugaz en la construcción del último de los grandes palacios cinematográficos mexicanos.

¿Puede acaso reconstruirse la historia de una colonia o una ciudad, de un momento en su historia, a partir de un edificio y de las mentes y voluntades que lo proyectaron? Me lo pregunto al observar las rendijas carcomidas del Cine

Ópera y sus interiores lúgubres donde ya no queda rastro del olor a palomitas caseras, que en mi recuerdo aún es intenso.

Decido, de pronto, soplar el polvo sobre estas preguntas y arrojar luz sobre una historia que no ha sido contada: la del emporio cinematográfico de la familia Granat y su culminación en este recinto. Su edificación fue también el canto de cisne para la colonia San Rafael, que sucesivamente ha sido un emblema de la paz porfiriana, de un frágil sueño de progreso y, al final, de una urbanización desmedida. Tanto los Granat como el proyecto de construcción de este cine atravesaron esas tres etapas con el destino que hoy conocemos: el de un palacio humillado y desvencijado. El de un sueño y su sepulcro. Ésta es su historia.

EL SUEÑO

PRIMERA PARTE

*Donde se da detallada cuenta de la llegada del cinematógrafo
a la capital, el nacimiento de las salas de cine
en la Ciudad de México y los primeros años
del emporio de los Granat*

En un día despejado, aún hoy, desde los balcones del piso más alto de Palacio Nacional alcanzas a ver el Monumento a la Revolución, a lo lejos. Es curioso, porque esa misma Revolución apuntaba los rifles directamente hacia los balcones del Palacio; desde donde despachaba Porfirio Díaz.

Pero si hoy subes al mirador del Monumento a la Revolución, desde ahí alcanzas a ver, muy cerca, la fachada del Cine Ópera. Majestuosa. Bellísima. Todavía hoy, después de tantos años, domina el paisaje de esa zona, la San Rafael. Y entonces te das cuenta de cómo esta ciudad, la “más grande del mundo”, es en realidad muy pequeña, y que todas sus grandes construcciones están... conectadas entre ellas. ¡Y conectadas con la Historia misma! Desde el Palacio puedes ver el Monumento, y desde el Monumento puedes ver al Cine Ópera... entonces entiendes que todas esas construcciones, así como las ves, en todo su esplendor, son en realidad... cicatrices.

En el rostro de la ciudad, eso son. Cicatrices de nuestra memoria.

Entrevista a Arq. Arturo Treviño, Historiador de Arquitectura Mexicana por la UNAM
Ciudad de México, 2011

PALACIO NACIONAL

1 8 9 6

Cinco de agosto. Miércoles. De pie en su despacho, solo, con las manos a la espalda, de cara a un ventanal con vista al Zócalo arbolado y al murmullo matutino de carrozas y feligreses de la Catedral, el Gral. Porfirio Díaz estaba a pocas semanas de celebrar veinte años al frente del gobierno mexicano. Respiraba con el pecho en alto, la mirada fija. Su bigote apenas se movía.

Ese año fue el primero en el que celebró elecciones donde nadie más que él se presentó a la competencia. Al frente de un vitalicio gabinete de sexagenarios, el militar había recuperado para México la confianza del crédito europeo que le permitió extender vías férreas como su mandato.

La prensa de la capital, habitualmente elogiosa con su figura, publicó esa mañana un anuncio largamente esperado: la exhibición, el viernes 14 de agosto, del Cinematógrafo Lumière, directo desde su éxito en el Grand Café de París hasta el entresuelo de la Droguería de Plateros no. 9, estratégicamente ubicada en la calle más popular de la capital. La primera función sería exclusiva para reporteros y grupos científicos, según indicaron *El Nacional* y *El Correo Español*.

Apenas unos días atrás, una pareja de franceses descendieron, elegantes y fatigados, de un tren procedente de Nueva York. Técnico operador uno, concesionario comercial el otro, ambos han sido enviados a recorrer México, Venezuela, Cuba y las Antillas como representantes de la Casa Lumière. Hace siete meses apenas que el cinematógrafo ha hecho su debut ante París y la Historia.

No perdieron tiempo para solicitar de inmediato una audiencia ante Díaz, concedida para el jueves seis de agosto: el General, su familia y un reducido gabinete de allegados se reunieron en un salón de la residencia oficial de verano, el Castillo de Chapultepec. A Díaz le sabrá a triunfo propio, la entrada triunfal de su México a la civilización, al progreso pregonado desde su gobierno, la antigua capital de la Nueva España al fin emparentada directamente con el París de sus obsesiones.

Pero la estabilidad de su mandato pronto fue revelada, precisamente, como una magna función de cine: un espectáculo de luz y sombras engalanado para la ocasión, un artificio milagroso que produce en el recién llegado una impresión pulcra de modernidad. Algún día el proyector debía parar y las luces encenderse. Hasta entonces siguió de pie en su despacho, solo, las manos a la espalda. Hasta entonces la cinta seguía girando, imparable, cada noche, en un rincón del Paseo de Plateros.

PASEO DE PLATEROS

1 8 9 6

Viernes 14 de agosto. “Prodigioso”. “Inigualable”. “Asombroso”. “Una maravilla”. Enfundados con camisa, chaleco y zapatos de charol, los periodistas fueron los primeros en salir a paso veloz repasando sus notas, garabateando y corrigiendo al instante las primeras impresiones. Celosos guardianes de cada libreta y cada adjetivo, entrada y titular, cada ingenioso juego verbal, apenas intercambiaban palabras mientras caminaban aprisa hacia el café La Concordia, que está enfrente, o al restaurante del Hotel Iturbide, unos metros más allá. Otros corrían ya hacia sus redacciones, se perdían entre los paseantes ciudadanos de Plateros.

Detrás, con más calma, salieron algunos hombres de ciencia debatiendo, comentando, ensimismados o en grupos de dos o tres. —En mi opinión se trata de un mecanismo óptico no muy diferente a las linternas mágicas, aunque perfeccionado a un grado tal que debo confesar inaudito— dijo uno. —Opino lo mismo, tendrá que estar emparentado con aquellos kinetoscopios del señor Alva Edison de alguna forma, aunque me cuesta salir del asombro— respondió otro.

Un tercero, que no dejaba de asentir, asomó una sonrisa: —Aunque tampoco podríamos afirmar, señores, que al siglo le quede mucho tiempo de vida. No me sorprendería escuchar que gentes de poca instrucción hablen de esto como una cosa del demonio, incapaces como son de comprender el milagro científico que representa—. Todos sonrieron, otro tomó la palabra, gesticularon, alzaron las manos, se alejaron caminando por la avenida mientras el sol iba apagándose y se las nuevas lámparas de alumbrado público se encendían. Era la Ciudad de México, 1896.

La mañana siguiente, la del sábado 15, los diarios compartieron la noticia en amplios titulares: “Aparato prodigioso”, se lee en *El Nacional* y otra primera plana, la de *El Globo*, recomienda a sus lectores: “(...) os apresuréis a admirarlo cuanto antes, si no corréis el riesgo de llegar retrasadas [sic]. ¡Avanza tanto y tan de prisa la ciencia en estas postrimetrías de siglo!(...)”. En los cafés de la capital, los hombres se sentaron a leer, deteniéndose en las exaltadas crónicas que daban cuenta de la velada.

La curiosidad comenzó a extenderse. El local inaugurado en la Droguería de Plateros fue tema de sobremesa y tertulia; un invento presentado durante las navidades pasadas en París y que uno no alcanzaría a imaginar a ciencia cierta, pues se hablaba de fotografías que se mueven, de “una máquina para inmortalizar el tiempo”.

Un vistazo alrededor bastaba para notar la alta categoría, el aura de *boulevard* parisino que envolvía a la avenida. Plateros, llamada así por ser epicentro de joyeros y comerciantes de plata desde su trazo original en los albores novohispanos, lucía la agitación de su vida comercial.

Veyre y Bernard eligieron como ubicación una vía equivalente —aunque menos arbolada— al Boulevard de las Capuchinas. Tampoco es azaroso el que esta arteria representaría en adelante y hasta la década de 1920, el epicentro de las salas cinematográficas en la ciudad.¹ Con un precio de un peso por persona se mostraron ese día algunas de las 57 *vistas* con las que los representantes Lumière arribaron a México unos días atrás.

La semana siguiente, el domingo 23, *El Mundo Ilustrado* publicó un extenso reportaje donde se detallaba el mecanismo óptico y fotográfico que operaba tras

¹ Durante el Porfiriato, el trazo del primer cuadro de la ciudad cada vez más orientado a emular el de la capital francesa, con el Paseo de la Reforma, que conecta al Bosque de Chapultepec con el hoy Centro Histórico, como equivalente de los Campos Elíseos. Las salas cinematográficas más grandes se adecuarán a esta atmósfera.

el cinematógrafo. Al poco tiempo, las funciones anunciadas en un inicio como semanales pasaron a ser diarias. Los grandes cronistas de la época, desde Luis G. Urbina hasta José Juan Tablada y Amado Nervo se lanzaron a las páginas de los diarios para contagiar su entusiasmo por el invento.

El mismo Nervo vivió un arranque de júbilo que lo llevó a señalar al cine como “un sustituto excelente para el libro”; mientras que Tablada expresó que “se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterios”.¹ En la vida pública de la gran metrópoli, la antigua capital del imperio novohispano, el cine fue un invitado que llegó para quedarse.

EL INGENIERO DE LOS CINES DE PLATEROS

Apenas un año después, el joven ingeniero jalisciense Salvador Toscano leía en la británica *Nature* un artículo sobre una máquina “para inmortalizar el tiempo”: el cinematógrafo. Nacido en Guadalajara en 1872, la infancia de Toscano transcurrió a la par de la muerte de Juárez y las hazañas de un joven Porfirio Díaz que acumulaba victorias militares en la prensa.

Su meta: comprar a plazos un cinematógrafo importado de Francia, uno que pudiera proyectar, filmar y que le permitiera saciar su curiosidad científica a la vez que aventurarse en las salas de exhibición, esa empresa que parecía representar una inversión asegurada y una promesa de éxito. Meses después, el aparato llegó, coincidiendo con su graduación de la Escuela Nacional de Ingenieros.

El 27 de noviembre de 1887, decorado con flores y equipado con un fonógrafo Edison, Toscano reinauguró el Cinematógrafo Lumière en el mismo local de Plateros donde el cine debutó un año antes. Apenas unos días atrás, el mismo

¹ Aurelio de los Reyes. *Los orígenes del cine en México (1860-1900)*. FCE, México, 1984. Pp. 83

espacio había sido ocupado por un empresario que decidió partir a Puebla en busca de un mercado de nuevos espectadores. Lo que Toscano tenía en mente no era poca cosa: convertir una sala de proyección en un punto de referencia fijo para la ciudad, y no una atracción eventual ni pasajera.

* * *

Para 1905, apenas iniciado el nuevo siglo, Toscano se había convertido en un exitoso exhibidor y en un pionero cineasta documental¹. Su exitoso sistema para compaginar la producción fílmica con la exhibición tuvo como modelo las empresas de sus admirados Pathé, Lumière y Méliès, al último de los cuales incluso conoció durante un viaje a la Exposición Universal de París.

Mientras tanto, la ciudad había crecido y se expandía devorando los terrenos de su periferia. Se trazaban nuevas colonias y crecía la demanda de entretenimiento y servicios públicos; el salón de Plateros pronto dejó de ser suficiente. El creciente aforo y la amplia popularidad del lugar obligaron a Toscano a voltear la mirada un par de cuadras más allá, hacia la dieciochesca Casa Borda: una amplia esquina neoclásica, de piedra negra, balcones y ventanales que sería adaptada para ser el nuevo hogar del Salón Cinematográfico Toscano, un espacio amplio y cómodo de dos niveles con duela de madera y columnas.

Aquella demanda creciente fue la primera semilla de donde germinarían salas monumentales como el Olimpia, el Encanto y finalmente, el Ópera, ubicados en las nuevas colonias, periféricas al núcleo de la capital. Pero antes de ir allá, es preciso desentrañar el camino que recorrieron las salas de cine para instaurarse en el centro del interés popular y empresarial.

¹ A partir de 1898, Toscano se daría a conocer como figura pública con un mecanismo ingenioso de promoción: filmaba vistas de puntos céntricos de la ciudad, aglutinando a un grupo de curiosos alrededor, para después invitarlos a “verse” filmados en su local, de acuerdo a Raúl Miranda en *Cronometrías de un cine mudo mexicano que nunca fue mudo*

EL CINE: LA ÚLTIMA NOCHE DE UN SIGLO

No fueron pocos los que afirmaron que el principio del fin para las grandes salas mexicanas estuvo en la introducción de formatos de video casero a finales del siglo XX. Y aunque no les faltó razón, tampoco podemos afirmar que el vhs haya sido un asesino solitario.

Exactamente un siglo atrás, el cine había vencido en una batalla similar por el gusto del público: a mediados de 1899, a poco de entrar en el siguiente siglo, el cinematógrafo se había convertido en la atracción por excelencia que había desplazado del gusto popular al teatro de variedades, la opereta, las linternas mágicas o la zarzuela.

Los otrora teatros de revista exhibían con frecuencia carteles como: “Tandas Cinematográficas. Gran Estreno el Próximo Viernes. Vistas novedosas y escenas de la capital mexicana y del mundo entero. Musicalizado con buen gusto por el Fonógrafo Edison”. En el borde del barranco, hubo que optar por la añeja e inmortal consigna de renovarse o morir. Algunos, escépticos ante el auge de la nueva atracción, optaron por lo segundo.

En cuanto al cinematógrafo, la competencia fue feroz pero fugaz. Cada vez era más común encontrar en la prensa funciones de –tome aire–: kinetófono, kinoscopio, kathedoscopio, cosmorama universal, vitascopios, aristógrafos, cronofotógrafos, *passionscope*,¹ pseudo-inventos efímeros que nacieron a la sombra de la fiebre y que agotaron su vida pública en pocas semanas, incapaces de competir.

Pero, ¿qué ha permitido al cinematógrafo no sólo sobrevivir, sino incluso erigirse como ícono del fin de siglo? Que a diferencia del resto de inventos surgidos al

¹ Aurelio de los Reyes. *Op. Cit.* Pp. 83

vapor de la moda, el interés suscitado por el cinematógrafo pasó del invento en sí mismo a los contenidos mostrados y a la constante renovación de los mismos. He ahí el motor para que carpas y locales rentados dieran paso a locales permanentes, adaptados para la exhibición y, finalmente, a grandes salas construidas *ex profeso* para el cine.

Fueron los mismos Lumière quienes intuyeron que el futuro del cinematógrafo dependería de una sorpresa constante que trascendiera sus primeras funciones. Antes de partir de México, Veyre y Von Bernard ya se habían dedicado a coleccionar vistas de la ciudad y sus alrededores.

Pero los enviados de la casa Lumière se habían marchado, y aunque su proyector fue comprado por un empresario mexicano, la repetida exhibición de un número limitado de vistas ponía en riesgo el interés del público, que se extinguiría fácilmente sin nuevos estímulos. Además, los altos costos de importar constantemente filmes nuevos del extranjero habría encaminado a la ruina a los exhibidores, sin contar el prolongado tiempo que habría que esperar para cada envío.

Por eso, en 1898, la liberación comercial de película virgen en México representó la posibilidad para exhibidores mexicanos de generar películas propias de temática local: corridas de toros, carreras de caballos, bailables, carnavales, fiestas regionales, localidades de provincia o personajes conocidos.

El rápido éxito de los contenidos nacionales, además de constituir el inicio de lo que podríamos llamar en toda regla “cine mexicano”, funcionó como estímulo inmediato para la apertura sucesiva de salas de exhibición cada vez mejor constituidas; aunque por otra parte, también proliferaron las carpas populares –llamadas “jacalones” con cierto desprecio– en los barrios bajos de la periferia, como Nonoalco o La Lagunilla.

Pero a pesar de las nuevas facilidades para invertir en el cine, el asunto nunca dejó de ser de empresarios, y casi por incercia, de monopolios. Poseer un solo

local de exhibición difícilmente resultó buen negocio para el que invertía, y mucho menos resultaba suficiente en términos de competencia. En la naciente industria, uno no era ninguno si alguien más poseía tres.

Cuando el número de cinematógrafos registrados por el Ayuntamiento llegó a 22 a principios de 1900, todos estaban repartidos entre tres o cuatro personas.¹ Esta tendencia al monopolio, recurrente en las siguientes décadas, a la larga fue el camino que llevaría al declive a cines como el Ópera. Y a buena parte del país.

Ése era el clima en el que crecía la exhibición cinematográfica cuando el mundo mudó de siglo; el XX fue, a la larga, uno de los más turbulentos de la historia moderna. Dos factores, Austria y la población judía, son clave para entender los trágicos vaivenes de la historia a partir de ese momento. Pero antes de aquello, en silencio y con toda discreción, sería precisamente un empresario judío nacido en Austria quien jugaría un interesante rol tras bambalinas en los acontecimientos mexicanos mientras, con la otra mano, trazó la historia de las salas de cine en la ciudad.

EL ÚLTIMO AUSTRIACO QUE PISÓ ESTE SUELO

Alto. Rubio. Delgado. Aficionado a los sombreros, al café cargado, a los buenos negocios, a la novela moderna, a la tradición judía –la suya–, a la conversación. Tararea fragmentos de arias italianas escuchadas en Viena. Caminaba por la cubierta del barco que lo aleja de Europa para acercarlo poco a poco al puerto de Veracruz.

El año es 1900 y para Jacobo Granat, que apenas rebasaba los veinte años, México era una promesa y un misterio. Es probable que alguna vez, antes de

¹ Se encuentran registrados como propietarios: la viuda de Alcalde, Becerril y Rodríguez, sin especificar nombres de pila ni cargo o razón social (Aurelio de los Reyes *Op. Cit.*)

partir, haya paseado por el Museo de Etnología de Viena y observado de cerca el Penacho de Moctezuma que tanto fascinó a sus contemporáneos. O tal vez no. Pues bien, sea lo que México sea, hacia allá se dirigía invitado por su tío Jacobo Kalb, que se instaló ahí unos veinte años atrás. Lo acompañaban su primo Bernardo y sus sobrinos pequeños, Oscar y Samuel.

A lo lejos se divisaba ya Veracruz, en donde México ha recibido siempre al mundo; a veces, con los brazos abiertos y otras, con las armas cargadas. Pero para los Granat-Kalb no hay ningún temor: el gobierno del Gral. Díaz era especialmente favorable con la inversión europea y el empresariado judío. Después de todo, ellos saben que los tiempos han cambiado y que no podía irles tan mal como a Maximiliano de Habsburgo, el último austriaco que pisó este suelo.

* * *

Dos años después, los Granat no habían encontrado trabas al conseguir una posición de respeto en la sociedad porfiriana. En cuanto a Jacobo, aún soltero, encontró un buen rincón para mirar de cerca la vida que late en el corazón de la Ciudad de México.¹ No pasaba los días solo, paseando por las avenidas ni consumiendo su fortuna en el Club Austro-Húngaro, al que era aficionado; la tradición de su familia, heredera del judaísmo más emprendedor, estuvo dictada por el trabajo, la planificación y el ahorro.

Entre ceja y ceja se le metió una idea: en medio del concierto de casonas, palacios, calles rectas y temerarias iglesias que le recordaban su niñez europea, un lugar llamó sobre todo su atención: el Salón Cinematográfico Toscano.

¹ En la esquina que hoy une a Bolívar con Venustiano Carranza, entonces llamada Capuchinas. Al parecer, otros familiares de Granat ya estaban establecidos en la ciudad, y se habían labrado posición en las altas esferas, lo que le facilitaría el traslado. El resto de su familia vivía en la zona de La Ciudadela, pues hay registros de que desde ahí presenciarían, en 1913, la Decena Trágica. Fuente: Alicia Gojma. *Jacobo Granat: Dueño del primer cine en México* en Foro Judío (www.forojudio.com)/

Preguntando, le informaron que el dueño era el Ing. Salvador Toscano, y que era uno de los lugares más apreciados por la alta sociedad mexicana.

Granat acudió al Salón, paseó por sus estancias, observó con cuidado el mobiliario. Era elegante, aunque sencillo. “Se puede hacer mejor”, pensó. Proyectaba ideas: aquí, una fuente de sodas; allá, una estancia para fumar; periódicos, como en los cafés de Viena; una fachada espectacular. Acudió una, dos, varias veces al Salón. La idea crece en silencio.

Una tarde de finales de 1905, durante una animada sobremesa con Bernardo, Jacobo Granat recibió una noticia: el ingeniero Toscano pensaba abrir otras salas de cine en Puebla o Guadalajara y estaba buscando comprador para el traspase de su Salón capitalino. Con cautela, dejó la taza sobre el plato, se limpió los labios, cruzó los dedos y finjió cierta indiferencia, pero pidió más detalles.

Días después, Granat caminaba a paso firme por la calle de Bolívar, hasta la esquina del recinto. Esperó paciente durante algunos minutos mientras observaba la cartelera de estrenos. Y de repente, ahí estaba. Salvador Toscano salió de una de las puertas restringidas, hacia la calle. Sonrió brevemente. Granat lo abordó con un acento germano todavía marcado:

—Ingeniero Toscano, muy buenos días.

—¡Granat! Hombre, qué gusto verlo por aquí. ¿Visita hoy nuestra función?

—En realidad, esperaba poder hablar con usted.

—¿Conmigo? Dígame, a sus órdenes.

—Me he enterado que se marcha de la ciudad. Tengo una propuesta que hacerle.

PRIMERA LLAMADA: SALÓN ROJO

1906. Unos meses más tarde. A las afueras de la antigua Casa Borda, la prensa de la capital atendía la reinauguración del que hasta hace poco fuera el Salón Cinematográfico Toscano. El local había sido comprado y ampliamente remodelado por Jacobo Granat, quien dejó de participar en los negocios familiares para embarcarse en la aventura de las salas de cine.



Imagen: Fototeca de Pachuca

“Salón Rojo”, se leía en esa marquesina vertical, en el piso más alto del salón a cuyo *foyer*¹ bastaba asomarse para saber que aquello tenía poco que ver con los jacalones y los discretos teatros acondicionados de antaño. Bocado, refrescos, dulcería, pasillos alfombrados, sillones mullidos para conversar, escupidoras de níquel en baños y pasillos,² espejos cóncavos para deformar la figura.

¹ Término en arquitectura utilizado para referirse al *lobby* o antesala de las salas de eventos o espectáculos.

² Durante la época se acostumbraba colocar escupidoras en los baños masculinos de los establecimientos de categoría más alta. El uso del níquel ya denotaba cierto nivel en la decoración, sólo superado por las de porcelana o cristal baccarat. La anécdota dará al lector mejor idea del entorno palaciego en el que se comenzó a edificar el emporio de los Granat, tendencia que se mantendrá hasta su culminación con el Ópera más adelante. Fuente: Francisco Pineda Gómez. *La revolución del sur. 1912-1914*. México, Era, pp. 507

Constituyó una aventura empresarial inédita: entre la noche de inauguración del Salón Rojo y la del Cine Ópera mediaron 43 años, pocos si consideramos que en medio correrán casi dos décadas de vorágine revolucionaria, inestabilidad económica y una ola de nacionalismo –casi xenófobo– que Granat sorteó con habilidad.

La página que *El Imparcial* dedicó a la noticia fue elogiosa: "El local es bien amplio, fue decorado elegantemente y en él se arregló un foro en el que durante los intermedios de las exhibiciones para darles mayores atractivos un grupo de artistas cantará romanzas de los mejores repertorios francés, italiano y español. Tiene una variada y numerosa selección de vistas cinematográficas. Las tandas comenzarán desde las cuatro de la tarde y durarán hasta las once de la noche..."¹ En el blanco.

LA CONSPIRACIÓN DE LAS PANTALLAS

Los comentarios entusiastas, las miradas halagadas de mujeres y señoritas, la frecuencia con que los caballeros visitaban el local hasta volverse parroquianos; todo funcionó como una fachada perfecta durante los años siguientes, en los que las aguas subterráneas comenzaron a agitarse para México, primero en los desiertos del norte, luego entre las selvas del sureste, finalmente en ciertas esquinas y algunos salones de la capital.

Granat, asiduo y astuto comentarista político de sobremesas, no tardó en trabar amistad con un polémico empresario coahuilense, Francisco I. Madero, con quien compartía opiniones sobre la preocupante longevidad del gobierno y las miras hacia las elecciones de 1910.

¹ Flores y Escalante, Jesús, *Salón Rojo, Vida cosmopolita en la Ciudad de México*, en Revista Historias, Relatos de México, México, número 19, marzo 2010

Ambos saben que a pesar de las promesas de Díaz, los sufragios corrían el riesgo de convertirse en otro trámite. Madero sembraba controversia y rechazos en la sociedad allegada a la clase política, en la prensa, en las mesas de Plateros, pero no en Granat. Con extrema discreción, el Salón Rojo quedó abierto a los maderistas para llevar a cabo reuniones y proclamas.

Ahí decidían cuál sería el rumbo a tomar, discutían lo publicado en el periódico *Regeneración* y se debatían las propuestas que después formaron *La sucesión presidencial en 1910*, un libro que Granat leería con interés y lealtad a su amigo. Finalmente, al triunfar la Revolución, una de las primeras acciones de su corto gobierno hacia la comunidad hebrea fue otorgar a Granat el permiso para la construcción de un cementerio judío en la avenida México-Tacuba.

Todo aquello, a tres cuadras del Palacio Nacional, en la cara del fusil y en la boca del lobo, pero el Salón Rojo no se detuvo. Cada tarde, seguía exhibiendo el cine más reciente, sirviendo bocadillos, deleitando señoritas, jóvenes parejas, caballeros de alta posición, políticos, empresarios que encontraron en sus salones, sin saberlo, el último refugio de la paz porfiriana.

Llenaron sus paredes y balcones con el humo de cigarros ignorando el rumor que pronto se convertiría en humo de balas, escopetas, el caos de un delicado cristal que estallaría en mil pedazos. Para ellos, una época que se aproxima al derrumbe. Para Granat, una aventura que escalaba a su esplendor.



Dos vistas, exterior e interior del Salón Rojo hacia 1906. En la segunda imagen, nótese la incómoda visibilidad para los asientos superiores ubicados detrás de las columnas. La situación era frecuente en los locales adaptados para albergar proyecciones de cine, como el Salón Rojo, y sería solucionada con el novedoso diseño arquitectónico de salas construidas para ser cinematográficas, como el Cine Ópera.

(Imágenes: Fototeca de Pachuca —arriba— e INBA —abajo—)

SALÓN ROJO

1 9 2 1

Cada mañana, Jacobo Granat caminaba hacia su Salón recorriendo a pie una parte del antiguo Paseo de Plateros, bautizado como Madero en homenaje a su amigo asesinado, quien entró por estos mismos adoquines a poco de haber triunfado en su enfrentamiento con el régimen. Saludaba con la cabeza a algunos conocidos, sonreía hacia los vecinos: su nombre era sinónimo de éxito y astucia.

Con destreza de equilibrista, Granat y su Salón atravesaron de pie la dictadura de Victoriano Huerta ante los constantes amagos oficiales que lo señalaban como un antiguo colaborador maderista y simpatizante de Carranza, cargos de los que no era inocente. Sorteó, además, los avatares económicos de años en los que no mucha gente tenía el ánimo para ir al cine, no como antes del estallido.

Para 1915, a pesar de todo, el Salón Rojo era reconocido por la prensa como el principal cine de la capital. Se adecuó a un nuevo entorno y era aún señalado como un establecimiento de primera categoría. Desde entonces había sido frecuentado por los vencedores de un conflicto que, pese a la calma actual, no parecía terminarse del todo.

Granat recordaba con emoción un anuncio grande en un periódico que, una mañana de 1914, indicaba: “[En el Salón Rojo] La banda militar del Primer Jefe don Venustiano Carranza dará un selecto concierto (...) tocando danzones cubanos y veracruzanos, y estrenando ‘Lloraba un corazón’ y ‘Julia’. La Orquesta Típica de diez profesores del C. General Álvaro Obregón, Ministro de la Guerra,

tocará de 4.30 a 9.30 hermosos danzones bajo la dirección del maestro Federico Rolán (...) y los demás artistas del Sexteto del Salón Rojo (...)”.¹ Para Granat no hubo duda en aquel momento: La oposición, después de todo, había triunfado, y el Salón seguiría en pie. Ya no habría necesidad de huir del país. La función continuaría.

El constante contacto de Granat con familiares, amigos y colegas en Europa le permitió tener una actualización constante sobre los estrenos y novedades del cine europeo. Así, el Salón Rojo obtuvo primicia sobre los estrenos de la casa Pathé en Francia y las lujosas reconstrucciones históricas hechas en Italia para lucimiento de sus divas, como *Cabiria* (1914), *El fuego* (1915) o *Marco Antonio y Cleopatra* (1912), musicalizadas por profesionales de conservatorio.²

Aunque el público, por supuesto, ya era otro. Si antes de la Revolución las funciones eran frecuentadas por la alta sociedad de la época, otros tiempos exigen otro perfil para otro público: la nueva clase política, una intelectualidad ahora institucional que alternaba el debate nacionalista con el visionado de los *films d'art* que ofrecía Granat.

Tuvo lugar ahí el lanzamiento del que probablemente sea el primer largometraje mexicano, *La Luz* (1917),³ una adaptación de la italiana *El Fuego* que fue estrenada en una gala patrocinada por un general viejo, duro, sabio, amable y viril que inspiraba respeto por donde pasaba y que estrechaba la mano de Granat a sabiendas de su amistad con Madero. Se llamaba Venustiano Carranza. No era un mal tipo.⁴

¹ Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo (programas y crónicas el cine mudo en México) Tomo I (1895-1920)*, Dirección General de Difusión Cultural, Cuadernos de cine 16, UNAM, México, 1968, pp. 151.

² Algunas funciones se anunciaron así: “[con] una magnífica orquesta hábilmente dirigida por el maestro Alberto Amaya e integrada por profesores del Conservatorio”. Sopranos y tenores reconocidos en su época fueron habituales en sus galas. Fuente: Aurelio de los Reyes, *La música en el cine mudo en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM, México, Volumen XIII, número 51, 1983, pp. 100-101.

³ Junto a otras cuatro películas producidas ese mismo año por Azteca Films, marca el inicio de lo que podríamos llamar una *industria* de cine en México.

⁴ Carl J. Mora *Mexican cinema: reflections of a society, 1896-1980*. Berkeley, University of California Press, 2005. Pp. 20

LA CIUDAD DE LOS PALACIOS CON PANTALLA

SEGUNDA LLAMADA: OLIMPIA

Mientras la ola de una nueva idea de progreso reconstruía la urbe e institucionalizaba a las facciones armadas, el empresario no parecía enfrentar ninguna competencia como exhibidor en la ciudad. Sus sólidas relaciones políticas derivadas de su amistad con Madero le dieron al Salón una estabilidad palpable; en 1921 inauguró un segundo piso con escalera eléctrica y un salón de baile.

Pero el nuevo modelo de nación representaba también una oportunidad para que Granat expandiera su ideal de salas cinematográficas a otras locaciones; a unas calles de distancia, en el no. 9 de la calle de Capuchinas¹, estuvo cuatro siglos atrás el primer huerto de un convento franciscano. El lugar fue expropiado durante la Reforma y dividido poco a poco hasta que en una de sus secciones se construyó un teatro.

En él, el productor cinematográfico Germán Camus había fundado Cinema Olimpia, una empresa encaminada a construir ahí el cine más grande de la ciudad. Olimpia fue establecida en asociación de tres años con otro inversionista, plazo que no llegaría a cumplirse pues el proyecto íntegro fue adquirido por Jacobo Granat para llevarlo a cabo él mismo.

El proyecto de Granat ganó dimensiones mayores a las estimadas por Camus (20 metros de frente por 78 de profundidad), dos salones de baile, dos *foyers* y 4 mil asientos de capacidad, con la promesa de que ninguno luciría vacío. Aunque hoy ha sido demolido para dar paso a una plaza de locales comerciales, podemos tener una idea de las dimensiones del Olimpia con una comparación: aún en la monumentalidad de sus dos niveles, el Cine Ópera sumaría 3 mil 600 butacas, cuatrocientas menos que las de su hermano mayor.

¹ Hoy calle 16 de Septiembre, en el Centro Histórico.

Para su adaptación en una moderna sala de espectáculos, Granat depositó su confianza en un prometedor arquitecto joven, Carlos Crombé.¹ Con dos vestíbulos, salones de baile, salón para fumar, un órgano norteamericano, un salón de Té-Cabaret y un amplio escenario frente a la pantalla, el Cine Olimpia de Granat era un paso adelante en su visión: una ciudad de palacios con pantalla.

Para la inauguración se programó una función que se anuncia como inolvidable en grandes carteles: “*La Danza del Ídolo*, es una maravillosa novela de amor y aventuras debida al talento de Griffith, el Maestro”. Y en letras más pequeñas, abajo: “Revelando sentimientos nuevos a través de almas desconocidas y admirables”. Granat lo ha planeado incontables veces. Por primera vez, coro y orquesta sinfónica musicalizan la función.



El cartel indica también que el salón abriría a las 7:45, una hora antes de la función, y que en ese lapso se ofrecería un programa de jazz, lo que da una idea del cosmopolitismo de vanguardia implementado por los cines más grandes del Circuito Olimpia. (Imagen: Archivo – Filmoteca de la UNAM)

¹ Después afamado en las décadas de 1930 y 1940 por sus construcciones residenciales para el primer trazo de las Lomas de Chapultepec, Crombé participaría con Granat en la edificación de otros cines de su cadena y en varios más, no así en el Ópera.

En 1919 Granat, aficionado a las casas de ópera, había asistido a la inauguración de la temporada del entonces Teatro Olimpia donde el invitado a cortar el listón fue Enrico Caruso, quien se encontraba de gira por México.¹ Una piedra colocada en el muro lo atestiguaba desde entonces y es probable que Granat se haya propuesto, en ese momento, continuar su expansión en aquel lugar apadrinado por el tenor.

En 1922, a unos meses de haber sido inaugurado el Olimpia, el Departamento de Diversiones Públicas del Ayuntamiento de la Ciudad de México envió inspectores a supervisar el estado –por lo regular malo– de baños, asientos, *foyers* y salas de proyección en todos los cines de la ciudad; los propietarios fueron obligados a hacer las reparaciones necesarias. El motivo: el constante rumor y quejas del público de que ningún cine ofrecía las comodidades y servicios a los que el Olimpia los había acostumbrado.



Caruso, colocando la piedra conmemorativa en el entonces Teatro Olimpia. A la derecha de la foto, junto a la niña y poniendo una mano en la espalda del tenor, Jacobo Granat mira a la cámara. (Imagen: Fototeca de Pachuca - INAH)

¹ Alfonso Diez. *Tres días de viaje para ver a Caruso en Código Diez* (<http://codigodiez.mx/Textos%20ht/tresdiasdeviajeparaveracaruso.html>)

CINE OLIMPIA
1941



Cine Olimpia, *circa* 1940

“¡Extra! ¡Extra! ¡Se reúnen en Italia los dos tiranos! ¡Adolfo Hitler y Benito Mussolini proponen unificar Europa! ¡Extra! ¡Extra!” El grito del jovenzuelo voceador era opacado una y otra vez por los motores. La garganta le raspaba. Su trabajo parecía más difícil cada mañana; no tuvo aviso ni tiempo de acostumbrarse al vendaval de autos nuevos, Packards, Lincolns y Cadillacs que se hacían más y más frecuentes en las calles del centro de la Ciudad de México. Para este joven, que caminaba cada amanecer por la acera de la calle 16 de Septiembre, eso es lo único que ha traído el nuevo gobierno de Manuel Ávila Camacho.

Cada mañana caminaba por aquí el chico, rondando los 15 años. De vez en cuando, calculaba cuántos periódicos tendría que vender para pagar los \$2.50

que cuesta una entrada al Cine Olimpia, una mole de modernas líneas de metal y concreto. Hace ya unos meses que fuera remodelado¹ y el muchacho no tenía forma de saber que más de una vez, quienes le compraron el diario a la entrada eran Samuel y Oscar Granat, los mismos que hace años recibían los boletos a la puerta del desaparecido Salón Rojo² y que heredaron de su tío Jacobo este Circuito Olimpia que, para 1941, había crecido a casi treinta salas de exhibición de diferentes categorías, con el Olimpia como núcleo.

Desde su apertura, algunas exhibiciones afianzaron el gusto de los capitalinos en el recinto, como las aventuras de Rodolfo Valentino en *El Sheik* o las de Charlot en *El Chico* (ambas en 1921). Unos años después, tener la primicia del cine sonoro en México³ lo convirtió en punto de reunión.

El Circuito Olimpia se extendió a otras zonas que acogían poco a poco a una clase media en expansion: la colonia Roma, la Condesa o Santa María la Ribera; para 1941, miraba hacia el poniente, a la colonia San Rafael. De las 42 salas registradas en la ciudad, más de la mitad llevaban la firma de los Granat, algunas construidas como extensión de la visión de Jacobo, otras más compradas con el tiempo a la competencia, aunque sin llegar a constituir un monopolio.

Entre tanto, Jacobo Granat había regresado a Austria en 1922 y la batuta pasó a sus sobrinos. Partió de vuelta a Europa con su esposa Alma, afectados por la muerte de su primer hijo durante el parto; fue sepultado bajo una lápida *déco*, en el cementerio que el mismo Granat fundara.

Desde entonces su vida transcurrió con tranquilidad, al menos hasta que el ascenso del Partido Nazi pusiera en alerta a la comunidad judía. Finalmente, en 1938, las tropas de Hitler entraron a Austria iniciando para los Granat y para

¹ Fue reinaugurado el 29 de marzo de ese año. Fuente: Ayala y Amador. *Op. Cit.*

² Según información del investigador Sergio Guerrero Sosa, fue cerrado en 1929.

³ En el Olimpia está registrado, en 1929, el estreno en México de *El Cantante de Jazz*. Es lógico suponer que, dada su primacía sobre otros propietarios de salas, los Granat fueron los únicos que pudieron costear con relativa rapidez (dos años) la adaptación del recinto al nuevo cine sonoro. Fuente: Fernando Bañuelos Medina. *Antiguos Monumentos del Séptimo Arte en Homo Cinéfilus* (<http://homocinefilus.com/antiguos-monumentos-del-septimo-arte/>)

Europa entera un período de tensa oscuridad cuyos ecos llegan a México como noticias lejanas aunque constantes. Pero la Segunda Guerra Mundial no fue ajena a México, ni a su cine, ni a sus pantallas.

ESPLENDORES DE OROPEL: LA GUERRA, EL CINE Y LAS SALAS

Para el momento en que la guerra estalló, en 1939, el optimismo y confianza en las metas de la Revolución eran el motor del programa de gobierno del Gral. Lázaro Cárdenas. El cine se había revelado como un potente difusor de ideas, tanto más en un país con un analfabetismo mayoritario, y como tal fue amparado por el Estado. Unos años atrás, el mismo Lenin había afirmado que “de las artes, el cine es el más importante”.

Después de una controversia gubernamental por el financiamiento a cintas que abordaban con ojo crítico a la Revolución,¹ el cine nacional se dedicaría a producir argumentos de un bucólico campirismo, disfraz para la exaltación de la identidad nacional.

Allá en el rancho grande (1936), la primera de ellas, tuvo como resultado por primera vez un premio internacional para México (en el Festival de Venecia, para Gabriel Figueroa), la primera exhibición en español con subtítulo para Estados Unidos y un vendaval de títulos de temática similar, meras calcas al vapor.

Sin el impulso de esa naciente y pujante industria, que reportaba crecientes dividendos y una cantidad indefinida de re-programaciones para exhibidores

¹ Se alude aquí a la trilogía formada por *El prisionero 13* (1933), *El Compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936), de Fernando de Fuentes.

como los Granat, habría sido difícil emitir un decreto que obligara a cada sala de exhibición a programar una cinta nacional al mes, como mínimo.¹

Así, las ganancias caerían a partes iguales: de propaganda para el cardenismo, de dinamismo para la industria y de desarrollo para los recintos de los Granat, donde las marquesinas fueron compartidas por Greta Garbo y Lupita Tovar, Clark Gable y Jorge Negrete o Buster Keaton y Cantinflas. El resultado: mientras en 1936 se produjeron 25 películas, tan solo tres años después se contabilizaron 57², todas estrenadas de inmediato y con buenos dividendos.

La taquilla nacional había sido multiplicada gracias a espectadores atraídos por el nuevo *star system* regional³ y los exhibidores pudieron apostar, por primera vez, por un mercado local antes que por gastos de importación, al tiempo que vieron abierto un público que antes quedaba cerrado por el subtítulaje.

Durante la siguiente década, 1940, las condiciones quedaron dispuestas para el desarrollo de nuevas instalaciones y la apertura de más salas para los Granat. Construcciones cuya apariencia, fachadas y decoración evidenciaban el fulgurante desarrollo; pero era una bonanza que, sin embargo, tenía los días contados. La prosperidad de las grandes salas se revelaría pronto como lo que era: castillos levantados sobre arena.

ALLÁ EN LAS SALAS GRANDES

Apenas iniciada la guerra y con el espaldarazo de Cárdenas, en 1941 asume la presidencia el Gral. Manuel Ávila Camacho. Durante las primeras semanas de su gobierno comienza a marcar profundas diferencias con su antecesor; entre las más evidentes: una súbita fiebre por la industrialización y el apoyo al desarrollo

¹ La ley fue decretada en octubre de 1939, indica Emilio García Riera en *Cuando el cine mexicano se hizo industria* en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXVI, Num. 10, México, Junio de 1972.

² Emilio García Riera. *Op. Cit.*

³ Aún cuando derivara del proteccionismo estatal, ésta fue una iniciativa inédita en el desarrollo industrial del cine en México, inédita no sólo en su pasado, también en su desarrollo posterior. Nunca volvería a repetirse. Sin embargo, las causas de contexto y coyuntura, como veremos ahora, serían mucho más complejas.

empresarial que incluía la fundación de varias cámaras industriales (entre ellas, la Canacine¹) y del Banco Cinematográfico, un fondo para la financiación de producciones mexicanas.

Pero, ¿cómo había sido posible construir de la nada una industria que en menos de cinco años se convirtió en la cinematografía más importante de habla hispana en el mundo? Habría que buscar las raíces a inicios de la década de los 30, cuando el ascenso de los fascismos europeos obligó al gobierno estadounidense de Roosevelt a implementar en América Latina la política del “Buen Vecino”, destinada a patrocinar económica y tecnológicamente al desarrollo de los medios de difusión –cine y radio– en la región, aunque vigilando atentamente sus contenidos en busca de cualquier indicio de simpatías fascistas.

Una vez que la economía estuvo encausada al financiamiento bélico, la producción fílmica norteamericana y sus posibilidades de exportación a Latinoamérica disminuyeron notablemente. Pero aunque fuera más urgente fabricar balas que películas, tampoco podía descuidarse la enorme influencia que los discursos cinematográficos tendrían en la opinión pública y ésta, a su vez, en el curso de la guerra. Ahí se encuentra la explicación del abundante financiamiento monetario y tecnológico que Washington depositara en la industria fílmica mexicana, la más desarrollada de la región en su momento.²

En 1941 debutan nombres como Emilio Fernández, Julio Bracho o el escenógrafo Manuel Fontanals; México, por primera vez, se acercaba a producir 70 películas por año. Pero una industria que crecía a la sombra de financiamientos de interés externo, impulsada por una coyuntura –la guerra– que en algún momento

¹ Cámara Nacional para la Industria Cinematográfica: una de las acciones más tempranas para separar a la producción fílmica de la protección estatal y convertirla en un consorcio empresarial. En su fundación ya participan, entre otros, Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias, cuyos nombres tendrán relevancia más adelante.

² En realidad también el cine argentino mostraba un desarrollo importante hacia 1940, pero también había demostrado una simpatía sospechosa hacia los fascismos europeos, acaso derivada de su abundante población con ascendencia italiana y alemana. Financiar a su industria podría haber sido contraproducente en cuanto a los contenidos. México, por lo tanto, era una inversión más segura para EU al utilizar a su industria cinematográfica como pararrayos ideológico en toda la región y contrarrestar a la argentina, que terminó decayendo.

tendría que terminar, estaba destinada a desmoronarse en cuanto dinero e intereses dejasen de fluir. Con ello terminó también el auge de construcción de los grandes palacios de exhibición.

*

Llueve. Las gotas golpetean las ventanas. Es una noche de 1941; en un despacho elegante, decorado con carteles de cine, Samuel y Oscar Granat conversan sobre la oscura suerte de su tío Jacobo, el curso de la guerra, el avance de Hitler y las noticias sobre la persecución antisemita. Piensan en escribirle, llamarle, decirle cómo han crecido sus cines, qué tan diferente es México, cuánto ha cambiado todo desde que él abriera el Salón Rojo, qué tan grande es ahora la ciudad, incluso animarlo a regresar.

Con tazas humeantes en la mano, hablan y echan un vistazo a los planos de construcción sobre la mesa. Los han comentado, anotado y subrayado varias veces. Es su siguiente cine, el legado de un trayecto que comenzó en 1900 y que, heredado por ellos, encontrará un nuevo escalón en los planos que se extienden ante sus ojos.

En el horizonte se asoma un cambio brusco. La construcción de ese palacio, piedra a piedra, se extenderá por siete años; al final, estarán en un país diferente, en un mundo diferente, con un futuro diferente. Pero eso no lo saben, no tendrían cómo saberlo en esa noche lluviosa.

Saben, eso sí, que el nombre es el único posible, que habla de su infancia, de sus recuerdos y de la visión de su tío. El Cine Ópera –proyectado en la colonia San Rafael, al poniente de la ciudad– está por dejar de ser un sueño. Algún día, también será un sepulcro.



Jacobo Granat
(h. 1880 - 1943)

FIN DE LA PRIMERA PARTE

EL CINE

SEGUNDA PARTE

*Del nacimiento, vida y esplendor del Cine Ópera y la colonia San Rafael,
la formación del monopolio del Sr. William Jenkins,
la aventura de Manuel Fontanals en México
y la triste historia de una industria
que nunca recuperó su gloria*

Imagínate la arquitectura de un lugar, su historia, sus fachadas, como eso que Goethe llamaba “música congelada”. No es una comparación gratuita ni meramente poética; la fisonomía de lugares y ciudades se va construyendo de la misma forma que una pieza musical: empiezas con un pentagrama vacío donde antes no había nada, y trazas un compás. Proyectas lo que viene, fijas un ritmo. Entonces arrojas la primera nota; a partir de ella, la segunda; a partir de la segunda, la tercera, etcétera...

Al final tienes una composición que puede ser una colonia, una plaza, un centro histórico o un pueblo. Digamos que el pueblo pequeño o la colonia, como la San Rafael, se parecen a escribir una pieza de cámara, un cuarteto de cuerdas o un concierto pequeño pero perfecto. Una ciudad va convirtiéndose, con el tiempo, en una sinfonía monumental...

Lo curioso aquí es que en una composición que ya existía, que era la San Rafael del siglo XIX, aparece de pronto una nota disonante y moderna como el Cine Ópera; pero que milagrosamente se equilibra, se integra y casi termina dominando la pieza. Le da un nuevo ritmo y otra sonoridad.

Pero el tiempo corre, la historia avanza, las cosas cambian todo el tiempo. Pronto empiezan a aparecer notas más pequeñas, sucias, que van manchando la estructura. Al final, el Cine Ópera se quebró como la nota más grave de un conjunto que se fue ahogando en el ruido y desafinando. Hoy, como el resto de la ciudad, la visión que ofrece el lugar es la de música pura, pero ahogada en el ruido que la rodea.

Pero si supieras, en aquellos años, qué pieza más perfecta fue...

Entrevista a Enrique Solórzano, investigador especializado en salas cinematográficas de la
Ciudad de México
Filmoteca de la UNAM, 2011

Una ciudad se despierta. Crece. Estira los brazos hacia las cuatro puntas, no puede contener las ansias de modernidad con las que acaba de soñar. Imita a sus modelos europeos. Una vez más, nace. La ciudad termina en la Alameda, pero se ensancha más allá; en su margen se extiende una calzada tan vieja como su nombre: el Puente de Alvarado.¹

Hasta mediados del siglo XIX, no hubo nada que pudiera considerarse una extensión del bullicio de Plateros y de la agitada vida que rodea al Zócalo: Moneda, 5 de Mayo, Isabel la Católica. Más allá de Alvarado, está el rumbo de San Cosme y San Damián, Santa María, el Casco de Santo Tomás, las provincias bucólicas, apenas pobladas, de Popotla o Tacuba.

Igual a las estaciones a las afueras de las grandes capitales del XIX, como la King's Cross londinense o la Gare du Nord parisina, la gran ciudad mexicana luce rodeada por estaciones de ferrocarril, orgullo del gobierno de Díaz, que conectan la capital con la provincia: Buenavista, San Lázaro y la Estación Colonia. De esta última parten trenes cuyo rugido rompe la calma de su vecino, el Rancho San Rafael.

Por las huertas de aquel corren canales y acueductos como el de La Verónica², uno de los dos que abastecen de agua a esa ciudad viva y rugiente que ya rebasa los 300 mil habitantes.³ Por San Cosme cruzan, en silencio, pequeños trenes

¹ Acaso sea la nomenclatura más antigua para una vía de la actual Ciudad de México, pues fue bautizada al inicio de la conquista española por el capitán Pedro de Alvarado, lo que da una idea de la antigüedad del trazo fijado en el rumbo que desemboca en la colonia San Rafael.

² Si hemos mencionado el Acueducto de La Verónica es precisamente porque cruzaba los terrenos del Rancho, y en su construcción fue demolido para dar paso a las tuberías potables y de drenaje de la colonia San Rafael. Fuente: Hülz Piccone, Guillermo A. *Colonia San Rafael: Un barrio de antaño en México Desconocido*, no. 328, junio de 2004

³ Para 1900, el censo arrojaría una cifra arriba de 350 mil. El ritmo de crecimiento fue el principal factor de expansión hacia los terrenos aledaños, como San Rafael. Fuente: Moisés

jalados por mulas; hay conventos, retiro de congregaciones alejadas del barullo urbano, aunque no por mucho tiempo.¹

Hacia 1858, la Ciudad de México por primera vez traza calles para una colonia fuera de los límites que hoy conocemos como su Centro Histórico: la Colonia de los Arquitectos. No es coincidencia que ese mismo año se expidan las Leyes de Reforma juaristas, pues el trazo de la zona abarca lo que hasta entonces fueran los amplios latifundios del Rancho San Rafael, el ejido de La Horca y los huertos pertenecientes a templos como el de San Cosme y San Damián.

Obtenidos los terrenos para su uso público, el ingeniero Francisco Somera comenzó lo que sería el primer fraccionamiento externo a la ciudad, una colonia campestre donde pudieran vivir y construir todos los profesores y estudiantes de arquitectura de la Academia de San Carlos, emplazada a escasos metros de ahí. La Colonia de los Arquitectos nació como un lujoso campo de prácticas para la arquitectura mexicana de los años siguientes; casonas eclécticas de estilo francés con balcones de herrería, motivos árabes y techos de zinc germinaron poco a poco en la zona que empezaba a atraer familias de clase alta con su apariencia de moderno suburbio a las orillas de la metrópoli.

La colonia creció incorporando cada vez más arquitectura civil —escuelas, consultorios, comercios— hasta que una segunda expansión en 1891 la despojó de su función original. Rescatando el nombre del rancho que le diera origen, la nueva San Rafael se acercaba al fin de siglo como una de las promesas cumplidas para la alta sociedad porfiriana.

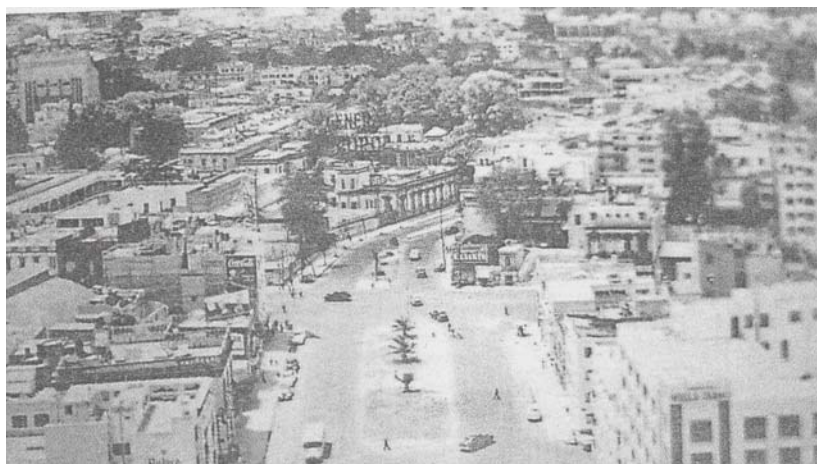
No es descabellado calcular que varias de estas primeras familias inquilinas fueran visitantes regulares de aquel primer Cinematógrafo de Plateros, de los salones de Toscano y del Rojo de Granat. Pero será hasta 1911, después del

González Navarro. *Estadísticas sociales del Porfiriato*, Secretaría de Economía, México, 1956, p. 123

¹ La descripción corresponde a los datos expuestos en Guillermo A. Hülsz Piccone, *Op. Cit.*

estallido armado, cuando se inaugure el primer cine de la colonia, precisamente llamado San Rafael,¹ en la esquina de Guillermo Prieto y Gabino Barreda.

No podría obviarse el nombre de estas calles, porque se pasaría por alto el espíritu del nacimiento de la zona. Aún cuando ostentara un nombre de tradición religiosa, San Rafael fue trazada en una estricta cuadrícula con cuchillas de 45 grados acorde al racionalismo positivista laico que imperó en el ideal de progreso del momento, así como en la visión a largo plazo que se tenía de la ciudad. Los nombres de vías como Miguel Schultz, Alfonso Herrera, Francisco Pimentel, Sadi Carnot o Serapio Rendón —futura ubicación del Ópera— guardan ecos de una corriente de pensamiento crecida entre el crepúsculo porfiriano y el nacimiento de la Escuela Nacional Preparatoria.



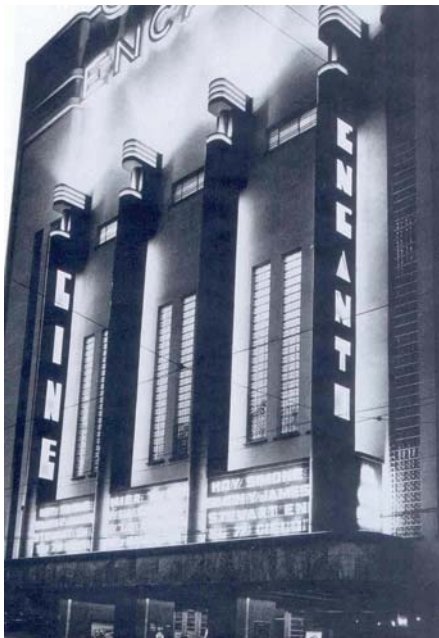
La colonia San Rafael hacia 1940, con la Avenida México-Tacuba al centro y, en la esquina superior izquierda, la inmensa mole del Cine Encanto. Comparándolo con la escala y altura del resto de las construcciones, nótese la grandeza y proporción con la que fueron proyectados los cines *déco* en esa década. El Cine Ópera se ubicaría poco después, a la derecha de donde vemos al Encanto. (Imagen: Fototeca de Pachuca - INAH)

¹ En 1931 cambió su nombre por Cine Universal. Datos de los cines inaugurados y clausurados en la Col. San Rafael fueron proporcionados por el investigador Sergio Guerrero Sosa, de acuerdo a una estadística preparada por él, de próxima publicación, en torno a las salas cinematográficas y su desarrollo en la ciudad.

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA

Los teatros y cines comenzaron a multiplicarse en la zona: sobre San Cosme se levantó el Cine Palace en 1914 y al año siguiente, el Teatro Lux se convirtió en un cine homónimo. Pero fue hasta 1937 cuando la San Rafael se convirtió en uno de los polos de atracción cinematográfica de la ciudad con la inauguración del espectacular Cine Encanto, en el no. 37 de Serapio Rendón, con cuatro niveles de butaquería y, por primera vez en una sala, elevador.

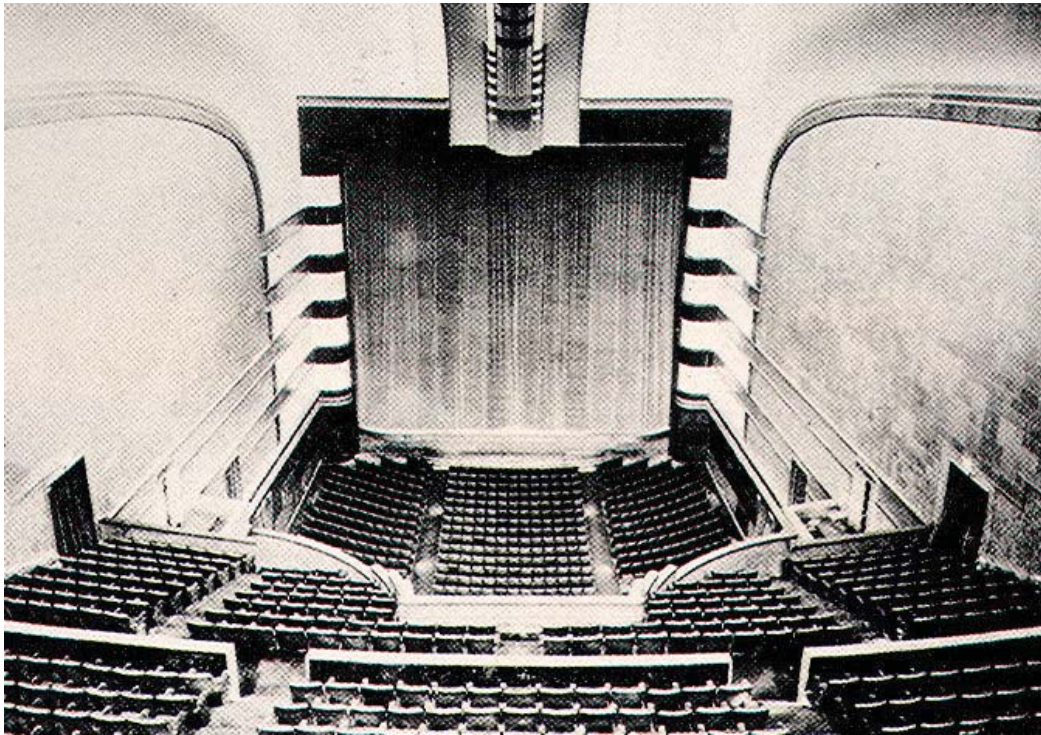
Delirio de un *art déco* tardío que reflejó el nuevo espíritu cosmopolita de la colonia, con su decoración de líneas puras, palmeras y grandes paredes blancas diseñadas por el modernista mexicano Francisco J. Serrano,¹ el Encanto representó en su inauguración un reto frontal al auge del circuito de los Granat en una zona hacia donde ellos aún no se expandían; un desafiante trazo vertical, compleja iluminación nocturna y tipografía geométrica.



(Imagen: Fototeca de Pachuca - INAH)

¹ De visión suya son, también, el Cine Teresa y el Edificio Basurto, en la Condesa, así como varias viviendas *déco* de la misma colonia.

Puede intuirse entonces que esa abierta competencia obligó a Oscar y Samuel a posicionar, a unos metros sobre la misma calle, su siguiente recinto: uno que hiciera sombra a la popularidad del Encanto, y cuya fachada hiciera gala de los arrojos modernistas: el Cine Ópera, un nuevo brío para la arquitectura de las salas de cine.



Interior del Cine Encanto hacia 1940, complejo y estético juego de prolongadas líneas, ligeras curvas y altos contrastes de color, concreto y metal que parecen proclamar que, para el cine, los salones porfirianos ya han quedado muy atrás. (Imagen: Archivo - Filmoteca de la UNAM)

ART DÉCO: EL FRÁGIL CASCARÓN DE LA MODERNIDAD

La historia los bautizó como “los locos años 20”. Antes, tuvieron muchos nombres: jazz, charleston, fox-trot, *big bands*, pieles exóticas, Cadillacs, cigarros larguísimos, Coco Chanel. En las grandes ciudades del mundo, la década de entreguerras se vivió como una evasión hacia el trauma reciente y para prestar oídos sordos a la hecatombe que estaba a la vuelta de la esquina: el crack del 29, el ascenso de los fascismos, la Segunda Guerra Mundial.

Estremecida y empolvada por la reciente Revolución, la joven burguesía mexicana pasó esa misma década entregada a una *belle époque* propia, aunque con escenografía de cartón; un período que impulsaría una arquitectura que, a su modo, heredaba del esplendor porfiriano y que desembocaría en la fundación de la colonia Condesa en 1927, como ejemplo más elocuente.

Aunque la década siguiente estuvo marcada por las directrices del nacionalismo, las zonas acomodadas de la capital importaron estilos inspirados por la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. Como su nombre indica, la nueva corriente huía de contenidos ideológicos o interpretaciones estéticas del mundo, proclamando la supremacía del diseño y la decoración sobre el discurso en las artes contemporáneas: una evasión fascinada por el exotismo y el *avant-garde*.

Aunque su aliento fue efímero —el crack financiero y la inminencia del conflicto le arrojarían la realidad en el rostro—, el estilo perduró como testimonio de un momento fugaz y el tiempo le daría nombre: *Art Déco*, un cariñoso apócope de Artes Decorativas.

Al mismo tiempo, en la colonia San Rafael, se edificaba un barrio cosmopolita poco a poco poblado de teatros —muchos teatros—, cafés e iniciativas como el Jardín del Arte de Sullivan, popularizado bajo el modelo europeo de las galerías al aire libre.

La zona emergió como un habitat natural para la enorme fachada iluminada del Cine Encanto y para otras construcciones que rompían la modesta altura neoclásica de las casonas porfirianas. Una despedida para un *art déco* en retirada.

FONTANALS, ZEEVERT Y NUNCIO:

UN PALACIO PARA LA CIUDAD DE LOS PALACIOS

En 1938, el escenógrafo y diseñador Manuel Fontanals¹ llegó a México convencido de que no volvería a ver pronto su Cataluña natal. Apenas dos años atrás, esperaba en Madrid que su amigo, Federico García Lorca, confirmara su regreso de Granada. Ambos prepararían el montaje de *La Casa de Bernarda Alba* como lo habían hecho en *Yerma* (1933), *Bodas de sangre* (1934) y otras tantas puestas en escena.

Pero llegó otra noticia: Federico había sido fusilado por la milicia franquista en Granada. Así comenzó una larga cadena de exilios: artistas, periodistas e intelectuales de la oposición. Si no se habían detenido ante el poeta y dramaturgo más importante de la España de su tiempo, ¿ante quién lo harían?

Fontanals tomó la misma decisión que cientos de sus compatriotas y se embarcó hacia la costa de México, donde el gobierno de Lázaro Cárdenas recibía a los exiliados republicanos. Fontanals apenas rebasaba los cuarenta, pero fue recibido como un maestro del diseño y celebrado como un alumno aventajado del modernismo; un nombre que en los programas de mano había compartido créditos con D'Annunzio, Alberti, Pirandello o Albéniz.

¹ La reconstrucción de este capítulo se ha llevado a cabo de acuerdo a datos tomados de Rosa de Gpe. Peralta Gilabert. *Manuel Fontanals, escenógrafo: Cine, Teatro y Exilio*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2007 y de Gustavo García. *El Misterio Fontanals* en Letras Libres No. 36 México, Diciembre 2001.

Manuel Fontanals era una visita esperada por el medio artístico mexicano, aunque él, a diferencia de otros como André Breton o Eisenstein, no llegó de visita sino arrastrado por el exilio. La ciudad que lo recibió era una urbe orgullosa por la reciente inauguración de su Palacio de Bellas Artes y por el auge de salas como las de los Granat: es en ese mismo año cuando se exhibe *Allá en el rancho grande*.

Aquí, las clases acomodadas han hecho esfuerzos tardíos por importar el *déco*, que Fontanals estudió en París para después exportar a España con relativo éxito. “Manolo” comienza así su aventura mexicana que lo mismo abarcará restaurantes, lobbys de hotel, mansiones particulares, tiendas de lujo y hasta un cementerio.

Se cuenta que estaba comiendo en el céntrico Hotel Regis la tarde en que Gabriel Figueroa y el productor Gilberto Martínez Solares se acercaron a él para presentarse y entablar conversación. Se dice que en esa misma charla lo hicieron desistir de irse a Argentina a desarrollar su pasión por lo escénico. Lo convencieron de que el cine también era escena, y México tenía en puerta un crecimiento exponencial de su industria. Le habrán dicho algo como: —Los diseñadores que tenemos aquí son pocos, y los buenos son menos. Usted, Fontanals, tiene más futuro quedándose aquí—. No se equivocaron.

Fontanals terminaría diseñando el rostro de 265 películas mexicanas bajo la orden de cineastas mexicanos y con un sólido equipo de colaboradores españoles, igualmente exiliados. Las más notables resultaron de su larga colaboración con Figueroa y Emilio “El Indio” Fernández, junto a quienes recibiría varios premios: *Bugambilia*, *Enamorada*, *Río Escondido*, *Pueblerina*, *Las abandonadas*.

Ya consagrado, en 1944, Fontanals fue contratado por Films Mundiales, una de las empresas fundadas durante la Época de Oro bajo el modelo de las *majors* y el *star system* norteamericano. Es posible que para entonces Fontanals ya tuviera noticia de las labores de construcción del Cine Ópera, iniciadas dos años atrás

con un diseño del arquitecto Félix T. Nuncio e ingeniería civil del joven Manuel Moreno Torres, además de la cimentación de Leonardo Zeevert, que a seis manos y tres mentes estaban ejecutando un proyecto que Fontanals remataría.

Para las labores de ingeniería, los Granat no habían puesto ni un centavo en manos de principiantes; cada uno de los tres directores a cargo de la erección del Ópera eran ya, cada uno en su campo, protagonistas de la modernización de la ciudad y ejecutantes de las nuevas zonas y construcciones que, como el Cine, estaban llamadas a cambiar la fisonomía de la capital.

Entre los logros de sus posteriores carreras, habría que citar a Nuncio como uno de los arquitectos participantes en el primer trazo de la Ciudad Universitaria de la UNAM (en concreto, diseñó la Alberca Universitaria) y a Moreno Torres como encargado de la modernización de los antiguos mercados de La Lagunilla, La Merced y de importantes centrales hidroeléctricas. Ambos se integraron a la construcción de obra pública e ingeniería civil y no volverían a ejecutar edificios tan eminentemente estéticos como el Cine Ópera.

Pero tal vez la mente de Zeevaert, encargado de la cimentación y “esqueleto” de soportes, fuera la más experimentada del proyecto. Contaba entonces con sólo 35 años, pero ya marcaba paso en la investigación de su disciplina y en adelante su carrera sumaría logros como el diseño de la Bolsa de Valores de México, la Embajada Americana o el Banco de Comercio.

Pero la huella más firme de Zeevaert en la fisonomía de la ciudad está en el sistema de soportes hidráulicos monumentales diseñados para soportar el peso de la Torre Latinoamericana, que emprendió una década después de su labor en el Ópera. Aquella innovación, aún hoy estudiada por ingenieros civiles, anticipa la solidez con la que el Cine fue proyectado, y que mantiene a sus muros en pie, aún a costa de su futuro declive.

Mentes profesionales, experimentadas, actores protagónicos de la nueva capital mexicana: moderna, ágil, contemporánea. Esta vez, los palacios tendrían luces de

neón, marquesinas, puertas de cristal y elevadores pero esta sería, una vez más, su ciudad.

TERCERA LLAMADA: ÓPERA

A la izquierda del recinto, cerca de una de sus puertas laterales, se puede leer la placa: *Arq. Félix T. Nuncio. Marzo de 1949*, la firma final para una fachada que era, en más de una forma y en 38 metros de altura, el resumen de su época. Por encima de una sugerente marquesina circular, a contrapelo de las usuales rectangulares, dos figuras esculpidas nos recuerdan por qué *piedra*, a pesar de todo, se lee en femenino: Se trata de Melpómene y Talía, musas respectivas de la tragedia y la comedia, hijas ambas de Zeús y Mnemósine, la diosa de la memoria.

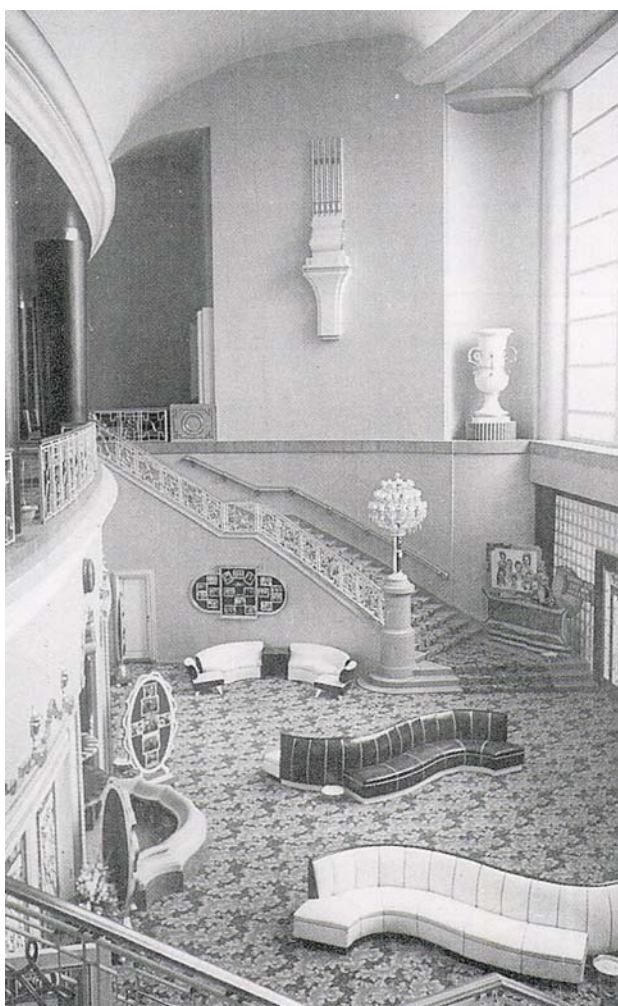
Dignas, firmes, impasibles y esbeltas, sus figuras sostienen las máscaras de la tradición teatral grecolatina, emparentando a la sala cinematográfica con los amplios foros de la Grecia clásica y al cine mismo con el arte dramático, un puente conceptual que queda reforzado con el nombre iluminado frente a las musas, sobre el borde de la marquesina: Cine / Ópera, Movimiento / Obra, una raíz griega y una latina para el proyecto de una nueva arquitectura.

Detrás de las figuras, se levanta un innovador sistema de persianas fijas de metal que forman un ligero arco ascendente, completando un juego de curvas —marquesina, estatuas— y líneas rectas —largas, verticales, de la altura del edificio mismo— que tiene algún aire de catedral gótica, pero también de futurismo, ese que cantaba a la máquina como modelo de belleza. Es *déco*, pero ya no es puro. Es ecléctico. Es extraño. Un ejemplar único en su raza.

A veces, el modernismo espectacular de Broadway. A ratos, las curvas y motivos femeninos del *Nouveau*. Por dentro, un aire versallesco, incluso un poco *kitsch*. El Cine Ópera se resiste a ser inscrito en los cánones clásicos de ese *déco* que

proclamaba la supremacía del diseño sobre la funcionalidad y el discurso. Aquí, el diseño y lo funcional se funden y se empeñan en dialogar: las monumentales persianas de metal, por ejemplo, actúan también como iluminación natural para un *foyer* construido como búnker, sin otra fuente de luz.

Sería hasta abril de 1947 cuando Manuel Fontanals se integre a la construcción del recinto, entregando el primer diseño de los decorados del interior. Siendo uno de los escenógrafos cinematográficos más cotizados y mejor remunerados del momento, consta que recibió un nada despreciable adelanto de \$6,500¹ pesos de la época por el inicio de su participación, lo que da una idea del lujo con el que se proyectaron los trabajos. Éste fue el resultado:



(Imagen – Fototeca de Pachuca – INAH)

¹ Así lo indican documentos y recibos del Archivo Fontanals – Subervielle, según se cita en Rosa Peralta Gilabert. *Op. Cit.*

¿Puede oler la pintura fresca, la piel nueva de los sillones, la alfombra virgen, sin pisar, siente esa armonía extrañamente abigarrada del conjunto? He aquí el Cine Ópera a punto de ser inaugurado. Camine, párese a la mitad. Calcule, hacia arriba, las proporciones. Sienta el vértigo del techo, casi 30 metros sobre usted. Deténgase en los motivos y el diálogo de la decoración, en ese jarrón de aires griegos que reposa junto a la innovadora cristalería del ventanal.

Baje la mirada, justo debajo del jarrón, ¿puede ver el still fotográfico? *Una familia de tantas*, “que no es una de tantas películas” indica el cartel. Es un promocional para la función inaugural del próximo viernes. Bajo la escalinata, detrás del sillón blanco, una vitrina con fotografías promocionales del elenco y las escenas mejor fotografiadas, usuales en la publicidad de la época. Más adelante, dos marcos de espejos palaciegos muestran otras postales del filme, *lobby cards*. En medio de ellas, una fuente como centro visual y espacial de este recibidor.

Recorra la sensualidad curva de esos largos sillones y de las columnas del piso superior, curvas que matizan la monumentalidad *vertical*, tan rectilínea, del lugar. Estamos, como puede ver, a la mitad de una de las escalinatas laterales. Subamos pues unos pasos, al segundo nivel:



(Imagen: Fototeca de Pachuca – INAH)

Curioso el cruce entre funcionalidad y clasicismo de esta vista: opulentos candelabros de salón en techo y pared que son, sin embargo, lámparas eléctricas. Allá, una de las entradas deja intuir un mobiliario *avant-garde* que, sin embargo, no reviste nada más que una dulcería de cine o una fuente de sodas. Recórralo así, vacío, nuevo, engalanado, puede ser su última oportunidad de verlo intacto. Durante los siguientes 50 años, cada día rebosará de gente, familias, niños en la matinée, estudiantes, parejas, jóvenes con vestimentas y expresiones que irán cambiando lentamente, década a década.

El Salón Rojo triunfó siendo el refugio de las clases altas del último Porfiriato; el Cine Olimpia prosperó como sala para la intelectualidad y el empresariado de la posrevolución; ahora, el Cine Ópera ha nacido como estandarte de un nuevo nicho social: las clases media y media alta, germinadas por la industrialización durante los sexenios de Ávila Camacho y Miguel Alemán.

Fontanals, Nuncio y los Granat lo huelen en el ambiente, en los nuevos autos, en la expansión habitacional de la ciudad, en los nuevos espectáculos y la naciente fiebre por la publicidad, en los artículos que publican los *Contemporáneos* y en la incorporación de expresiones en inglés al habla de los jóvenes acomodados. Hacia allá apunta el Ópera, y ahí mismo triunfará.

La decoración no escatima en alfombras, mullidos sillones de diseñador, detalles grabados en el marco de las puertas ni cristalería tallada para candelabros y detalles. Columnas, curvas y barandales completan el panorama de un espacio concebido como la última gran estación del camino iniciado por el Salón Rojo de Granat hace más de cuarenta años.

Como broche de oro, un lujoso candelabro eléctrico, referente directo de las casas de ópera europeas, flotando en medio de la sala. A los lados, seis lámparas de pared de diseño enteramente *déco* completan la iluminación del palacio. 3 mil 600 butacas repartidas en dos niveles.

En el día anterior a la inauguración, el jueves 10 de marzo de 1949, el periódico Excélsior describía así la amplia infraestructura del nuevo cine:

(...) Así, de este vestíbulo se ingresa al lunetario, y por sendas escalinatas monumentales ubicadas en los extremos, se llega al foyer, mismo que al prolongar ese gran espacio, funciona como balcón-mezzanine y vestíbulo para el anfiteatro, sanitarios y salidas de emergencia.

A su vez, como espacio de estar en los minutos de los intermedios, el foyer cuenta con un par de bahías con sillones y una fuente de sodas en el centro. En cuanto al interior de la sala de proyección y en relación con su gran capacidad, el espacio es amplio y monumental, apreciable sobre todo desde lo alto de la galería, ya que por las dimensiones del anfiteatro que se extiende hasta muy cerca de la pantalla, la apreciación de la doble altura desde el lunetario es limitada. Dos pasillos centrales y otros tantos laterales en ambos niveles de la sala distribuyen a los espectadores en la butaquería, y comunican también a los pasillos que llevan tanto a los sanitarios como a las salidas de emergencia.

Por el lado de sus aspectos tecnológicos, el cine Ópera conjugó una propuesta de estructura con acero y concreto armado, que muestra las características constructivas de la época: la cimentación fue diseñada por el ingeniero Leonardo Zeevert, quien a partir del estudio de mecánica de suelos propone una losa de cimentación y contratraves, mediante el sistema de cajones de sustitución; la parte de la estructura superior se solucionó con marcos rígidos de concreto armado trabajados por la empresa Bertrán Cusine¹; el volumen general se degrada paulatinamente conforme se eleva, por lo que el par de marcos laterales se utilizan como espacios de circulación en la planta arquitectónica, y como contrafuertes en la zona superior. Corona este trabajo una techumbre a base de una estructura de hierro propuesta por la empresa Campos Hermanos —una de las principales distribuidoras de armaduras de hierro para cines—, terminada con un firme de compresión de concreto armado. En cuanto a las soluciones en instalaciones, tanto el ingeniero Carlos Anaya como el señor Valente Souza dieron al aspecto eléctrico y de iluminación, el aporte de la época.

La noche del 11 de marzo de 1949, con grandes inserciones en prensa, invitados y una gala que no escatimaba en gastos, quedó inaugurado el Cine Ópera con una película que, por azar o circunstancias, permanece como otro de los cierres de la Época de Oro: *Una familia de tantas*.

¹ Al parecer, empresa propiedad del exiliado español Jerónimo Bertrán Cusiné

Pero para esa noche, la de la gran inauguración, el horizonte ya dibujaba nubes grises sobre la industria fílmica, sobre los Granat, sobre el cine mexicano y sobre el Ópera mismo. Un empresario de Puebla estaba a punto de llegar.

LLÁMENLE WILLIAM¹

Podríamos llamarle Bill. Como a Bill Clinton, a Bill Evans, a Billy The Kid. Pero su nombre era William. Y a William O. Jenkins le gustaba ser llamado por su nombre y que las cosas se hicieran a sus órdenes y a su manera. Su historia —o su papel en esta historia— podría arrancar en 1901: joven, con apenas 23 años, llegó a Aguascalientes y venía de Tennessee, estaba casado, tenía medio dólar en la bolsa y era un fervoroso protestante calvinista, con todas las ventajas que eso le otorga a una mente basada en el ahorro y el trabajo, con miras empresariales.

Pero el joven Jenkins tenía una interpretación *personal* de esos conceptos. Cuatro años después de su llegada, había acumulado, de trabajo en trabajo, un capital de 13 mil pesos. Con esos fondos se trasladó a Puebla para iniciar un escalafón en la industria de medias y calcetería. Una industria inofensiva.

Para 1910, durante el estallido de la Revolución, Jenkins controlaba ya la mayor parte de la industria de la calcetería en el país. En ese momento, a millas de distancia, Jacobo Granat lograba posicionar al Salón Rojo como centro del entretenimiento de la capital. Ninguno habría escuchado aún el nombre del otro, pues el que se dedica al cine no se pregunta quien fabrica sus calcetas y el que fabrica calcetas no se pregunta de quién es el cine al que va los domingos. O... casi nadie.

¹ La reconstrucción de hechos de este apartado está tomada de los datos señalados en Manuel Espinosa Yglesias. *Introducción en Fundación Mary Street Jenkins*, Ed. Beatrice Trueblood, México, 1988 y en *Meet Mr. Jenkins* en *Time Magazine*, Vol. LXXVI, No. 27, 26 de Diciembre de 1960

Para 1917, un Jenkins ya inmensamente acaudalado es nombrado agente consular de Estados Unidos y tres años después es secuestrado por un general zapatista enemistado con el presidente Carranza. Para evitar un conflicto diplomático, el mandatario se vió obligado a pagar personalmente el rescate, pues se trataba de un funcionario. Aún décadas después, no llegaron a disiparse los rumores que lo señalan como un autosequestro; éste le habría permitido a Jenkins incrementar su fortuna y ejercer un control político que ya no abandonaría desde entonces. La idea no es descabellada.¹

La Ley Seca de Estados Unidos, en 1920, se presentaría al norteamericano como una oportunidad de mudar de bienes y saltar al negocio del alcohol de caña y los ingenios azucareros. Para 1938, poseía las once haciendas de un sistema azucarero en Puebla que producía 400 toneladas anuales y le reportaba un poder político prácticamente intocable en la región, construido de la mano de su buen amigo, el gobernador Maximino Ávila Camacho, hermano del presidente.² Al año siguiente, expandió su brazo a una nueva área, que a la larga sería la definitiva: abrió su primera sala de cine en Puebla.

Con una fortuna acumulada que ya rebasaba los 200 millones de dólares, Jenkins se permitió prestar al gobierno unos 80 para financiar la carretera México-Puebla por la misma época en que el Circuito Olimpia de los Granat ya se extendía por 36 salas, 25 ubicadas en el centro de la capital.

Y hacia allá, hacia la ciudad y hacia las salas de cine, se extendían las miras del empresario, que en 1944 se asoció con el empresario hidalguese Gabriel Alarcón y el banquero poblano Manuel Espinosa Yglesias, quien ya poseía una cadena de exhibición en Puebla. La firma de los tres cerraría el contrato de

¹ Una detallada versión del supuesto autoplagio sería expuesta en Miguel Contreras Torres. *El Libro Negro del Cine Mexicano*, Edición del autor, México, 1960 y sería sugerida también por publicaciones como *Time Magazine*.

² Como nota al margen de nuestro tema, aunque útil como antecedente para comprender el entramado histórico entre el monopolio privado y la gestión gubernamental: los empleados de las haciendas Jenkins recibieron la mayoría de tierras expropiadas durante la gestión de Ávila Camacho en la región, con preferencia sobre otros aldeanos. Una conducta similar se repetiría después, al formarse el monopolio de salas que absorbería al Cine Ópera. Fuente: Elena Poniatowska, Nora Hamilton. *México: los límites de la autonomía del Estado*. Ediciones Era, 1983. p. 236

fundación de la Compañía Operadora de Teatros, S.A., un fantasma en expansión que crecería en el imaginario con el apócope de “COTSA”.

Para dar aquel paso, Jenkins ya había adquirido tres cines poblanos en asociación con Alarcón, por lo que la formación de la Compañía era más bien una fusión estratégica de ambos grupos. Dos años antes, en abril de 1942, había sido fundado el Banco Cinematográfico, por iniciativa privada y con impulso gubernamental, que se dedicaría al financiamiento sostenido de la producción fílmica, la misma que alimentaba cines como el Olimpia con grandes ingresos de vuelta.

El gobierno de Ávila Camacho dio una suerte de apoyo *moral* a través de medidas proteccionistas, como la exención de impuestos por exhibición cuando se programaran estrenos mexicanos. Pero las medidas federales no habían previsto la formación de un monopolio que agrupara a la producción y exhibición bajo las mismas manos, y he aquí que Jenkins y sus socios encontraron vía libre para ejercer su ya pulida técnica que mezclaba el acaparamiento de mercados con el tráfico de influencias estatales. Puebla fue el primer escalón.

Para cuando el gobierno decidió intervenir, comprando la mayor parte de las acciones del Banco Cinematográfico en 1947 y promulgando la Ley Federal de Cinematografía en 1949, ya era muy tarde: Jenkins y sus asociados ya habían adquirido cerca de 200 salas de cine en 50 ciudades de prácticamente cada estado del país, alrededor de 80% del total.

Y exactamente entre la fundación del Banco Cinematográfico y la consumación del monopolio, en 1949, corren los siete años de lenta construcción del Cine Ópera, finalmente inaugurado bajo la mirada de un Jenkins que en esos siete años había acaparado a la industria en un tiempo récord.

Dentro de ese mismo lapso, en 1945, habían ocurrido tres cosas que representaban, a su modo, el principio y fin de esta historia: el final de la Segunda Guerra, que sería también el cierre para la Edad de Oro del cine

mexicano; el nacimiento de la pequeña Norma, hija de Samuel Granat, y la llegada de una carta del Joint Distribution Committee de Bruselas con una escueta noticia dirigida a los hermanos: bajo la sombra del holocausto europeo, su tío Jacobo Granat había desaparecido, en los campos de trabajo nazis, dos años atrás.¹

¹ Shulamit Goldsmit, Natalia Gurvich Peretzman. *Sobre el judaísmo mexicano: diversas expresiones de activismo comunitario*. México, Universidad Iberoamericana, 2009



(Imagen: Hemeroteca de la UNAM)

El anuncio tuvo eco en los principales periódicos de la capital, las inserciones fueron pagadas y acomodadas en páginas estratégicas de la prensa. “Construido a todo costo para orgullo, recreo y descanso del público mexicano” se puede leer sobre el anuncio de la película: *Una familia de tantas*. “Para un cine sin par, una película igual.” 3 mil 600 butacas.

Alejandro Galindo, ya por entonces uno de los cineastas más exitosos y prometedores de su joven generación, acordó con sus productores —los Hermanos Rodríguez— que el estreno de su *Familia* aprovechara los reflectores de la inauguración. Pero la estratagema de lanzamiento iba más allá. Escrita y concebida como un penetrante análisis de la nueva familia urbana, clasemediera

y contemporánea, *Una familia de tantas* le hablaba al público de la colonia San Rafael en los términos que quería escuchar: un melodrama maduro y de producción sólida que, con el aura de los grandes dramas familiares de Douglas Sirk o William Wyler, hablaba de matrimonios mexicanos, hijos jóvenes y vendedores de aspiradoras puerta-a-puerta.

Cronista del México urbano y meticuloso técnico forjado en Hollywood, Alejandro Galindo ya había encontrado el éxito en melodramas tan alejados del folklore *charro* como del núcleo de poder de la industria: su fotógrafo de cabecera nunca fue Gabriel Figueroa. Para *Una familia de tantas*, reunía a un elenco ajeno a los grandes nombres del *star system* nacional; David Silva, Fernando Soler o Martha Roth difícilmente entraban en la misma liga que Pedro Infante, María Félix o Joaquín Pardavé, pero agrupaban un elenco con el que cualquier “familia de tantas” de los alrededores del Ópera y de zonas aledañas podía identificarse.

La película describe a personajes que podrían vivir, en ese momento, en cualquier casa de la San Rafael: Maru y Roberto, un matrimonio que representa a una clase media en expansión, luchadora, sobreviviente del caos revolucionario. Ahora, entre electrodomésticos y nuevas empresas, sus hijos aspiran a estudiar en la UNAM o, si las finanzas van mejor, en la recién inaugurada Universidad Iberoamericana.

Un target cuidadosamente calculado que se traducía en un éxito inmediato y una noche de estreno repleta, la del 11 de marzo del 49. Al siguiente fin de semana, el diario *Novedades* publicaba:

“Sería injusto hablar de esta cinta sin antes rendirle un elogio amplio y justo al Teatro Cine Ópera [sic] que viene a constituir nuevo atractivo para los concurrentes a esa atracción tan generalizada y popularizada en México. Estas monumentales construcciones nos hablan bien claro del rendimiento de este brillante y prometedor negocio que ha conseguido, en pocos años, dotar a la capital felizmente de edificios que son honra de nuestra metrópoli y que además constituyen un orgullo para México desde el momento en

que no todas las capitales del mundo por muy importantes que sean, pueden lucir una serie tan magnífica de salones de espectáculos de esta índole, como el que acaban de inaugurar en la calle de Serapio Rendón los señores Granat”.

Las luces se apagaron. El telón fue recorrido. El proyector empezó a correr. El Cine Ópera había nacido.

CINES PARA GUILLERMO Y CHURROS AL PALADAR

“¡Salve usted nuestro cine, señor presidente! ¡Aquí está la primera prueba de la existencia del monopolio!” reza el desplegado. “El Monopolio de Jenkins y socios viola y mata al cine mexicano”. La página, con grandes titulares y poblada de texto, aparece publicada en *El Universal y Excélsior* el miércoles 7 de febrero de 1951 y al día siguiente en *La Prensa*.

El desplegado va firmado por el cineasta Miguel Contreras Torres, desesperado como otros tantos ante la imposibilidad de exhibir sus películas en las salas controladas por Jenkins. Activista en su gremio, e incluso candidato a diputado alguna vez, Contreras se define a sí mismo como “un hijo de la Revolución” y aboga por la intervención del gobierno frente al monopolio. El grupo de Jenkins ya congrega tanto la exhibición como la producción de filmes de baja calidad que Contreras, sin reparos, califica como “churros de todas clases, gratos al paladar económico de Don Guillermo [sic]”.¹

Debajo del titular se enlistan, a modo de denuncia, los cines controlados por el grupo de Jenkins, Espinoza y Alarcón en toda la República: suman cuando menos 188 salas repartidas en 51 ciudades de 24 estados del país. Tan sólo en la Ciudad de México, al menos 54 salas —alrededor de 80%— han pasado a las manos del

¹ Miguel Contreras Torres. *Op. Cit.* N. Del A: En adelante, varias citas se referirán a William O. Jenkins como “Don Guillermo” pues así era generalmente conocido por la industria y los medios de la época. Nosotros continuaremos refiriéndonos a él por su nombre materno; quede constancia para el lector de que se trata de la misma persona.

empresario de Tennessee y sus asociados, incluyendo el Olimpia. Inaugurado seis años atrás, el Ópera resiste como uno de los últimos bastiones para los Granat. No por mucho tiempo.

..*

Aparecida en el semanario taurino *El Redondel* el 7 de enero de 1951:

O el gobierno acaba con el monopolio o éste con la industria fílmica

Entrevista con Samuel Granat

Encontrar al señor Samuel Granat es una verdadera aventura, pues el hombre anda recorriendo la ciudad, en todas direcciones, y sólo nos fue posible dar con él ya entrada la noche, cuando logramos localizarlo en el cine Ópera, en donde llevamos a cabo la siguiente entrevista, en la que se mostró sumamente interesado para dar sus puntos de vista sobre el monopolio que priva en México en materia de exhibición de películas. Pero basta de preámbulos y vamos hacia lo que nos confió don Samuel:

—¿Qué opina usted de los monopolios exhibicionistas?

—Que son sumamente perjudiciales para todas las ramas de la industria. Para los exhibidores libres, porque les roban la mayor parte de las películas. Para los productores, porque se quedan sin la libertad de vender sus películas a quien mejor se las pague. A los demás ramos, el mal puede llegar más con el tiempo que ahora mismo. Estos señores tienen un capital enorme, que va ascendiendo poco a poco, y controlan los cines de toda la República. Por ello, ponen esta alternativa a los productores y a las casas extranjeras: "Te doy tanto por esta película. Si no me la das, te boicoteamos todas tus películas en todo el territorio mexicano". Ante esta disyuntiva, todos tienen que apechugar y aceptar lo que se les ofrezca.

—¿A usted le han hecho daño?

—Imagínese. Nosotros hemos construido con cariño nuestros teatros [cines], que son tan buenos como cualquiera y mejores que muchos. Hemos gastado fortunas enteras en ellos, y ahora nos encontramos sin material suficiente para explotarlos. Si tenemos algo se lo

debemos al General [Aberlardo L.] Rodríguez, a quien nos unimos, pero creo que si las cosas siguen como van, iremos a la ruina. Mi opinión es que estos señores monopolistas tratan de apretarnos el cuello a todos, hasta que un buen día tengamos que venderles nuestros negocios, o hasta regalárselos, para evitar problemas, y entonces ellos, ya dueños de todos los salones cinematográficos, fijarán nuevos sueldos a todos los elementos que trabajan en la industria, llámense productores, directores, artistas, técnicos, etc., matando con eso las esperanzas y el futuro de miles y miles de personas. Llegarían también otras consecuencias, tales como la disminución de la producción y de la calidad de nuestro cine.

-¿Y el público?

-Yo considero que el público es el menos perjudicado, pues siempre irá a la película que más le guste, sin importarle de quién sea el cine, ni nuestras dificultades interiores.

-¿Cuál sería el remedio más adecuado para impedir que los trusts tomen más y más fuerza?

-Solamente el Gobierno puede impedirlo, tal como lo hizo el de Estados Unidos hace algunos años, al obligar a los monopolizadores a vender sus salas a diversos exhibicionistas [sic] independientes. Sin la ayuda oficial, la voracidad de estos señores llevará al caos a la industria cinematográfica mexicana.

-¿Quiere usted dar a conocer algún otro punto de vista por conducto de El Redondel?

-Que tenemos nuestras esperanzas puestas en el General Abelardo Rodríguez, a quien seguiremos incondicionalmente en todo lo que haga. Además, señalar que sólo hay un camino a seguir: que el Gobierno acabe con el monopolio, o que éste siga extendiéndose hasta acabar con todos; o, por último, que se formara otra empresa grandiosa con grandes capitales, capaz de enfrentarse a la ya establecida, lo que traería como consecuencia la bancarota de ambas, ya que con el doble de salas de cine que existen en la actualidad en toda la República, el público se repartiría, siendo entonces un pésimo negocio.

(Fin)

NOSOTROS TENEMOS A SU HIJA

El miércoles 24 de mayo de 1951 no era diferente a ningún otro en los seis años de vida de Norma Granat; regresaba esa mañana de un paseo, custodiada por sus dos nanas, a su casa en Lomas de Chapultepec, al sur de la Ciudad de México. Pelo

negro, corto, vestido blanco, mejillas rosadas. En la mano, un helado recién comprado. Hasta ese momento, su vida no reportaba rastro alguno de la crisis que atravesaba su padre, Samuel, y su tío Oscar, lentamente acorralados por la amenaza de vender sus cines, éstos que permitían pagar el helado, las nanas, el vestido blanco y la casa en Chapultepec.

Fue rápido. El automóvil negro se detuvo frente a su casa, sin parar la marcha. Los dos hombres bajaron directo hacia ella, amenazaron a las nanas, tomaron a Norma y cubrieron su cabeza por completo, la subieron al auto que arrancó enseguida. Segundos, acaso un minuto. Más adelante cambiaron de auto. Siguieron. La eficacia de la experiencia; tres criminales con oficio.

La amenazaron con matarla si gritaba. No lo hizo. Lloraba casi en silencio. Al llegar al domicilio del secuestro, la sentaron en una vieja silla de yute mientras se comunicaban con su padre, Samuel Granat. El precio: 400 piezas de oro con valor cercano a los 20 mil pesos. El costo: la vida de Norma. “Nosotros tenemos a su hija. Si sigue usted nuestras instrucciones con cuidado a ella no le va a pasar nada. Nosotros no tenemos otro objetivo que el dinero”.

El propietario del Cine Ópera se dirigió al Servicio Secreto de la policía capitalina, quienes recomendaron acordar una entrega del dinero como gancho para detener a los secuestradores.

Norma pasó todo el jueves sin probar bocado. Sin nanas. Sin su padre. Sin su hermana Fanny. La entrega fue acordada para el viernes 26 y Samuel Granat se dirigió al lugar acordado. Cerca, elementos de la policía aguardaban discretamente. Apenas se acercaron al lugar, olieron el peligro, la trampa puesta. Dieron dos vueltas amplias para confirmarlo y no quedó ninguna duda. Sin opciones, pero sin el valor suficiente para matar a Norma, se alejaron de ahí.

Nervioso, cansado de esperar, Granat tuvo la intuición de que la entrega no habría de llevarse a cabo. Los miembros del Servicio, cerca de ahí, comenzaban a plantear las peores posibilidades, pero un mensajero llegó: venía de la casa de los

Granat y se dirigió a Samuel para comunicarle la noticia: Norma había sido abandonada, ilesa, a las puertas de un hotel en el centro de la ciudad.

Esa noche, Norma Granat durmió en casa. El 12 de febrero de 1954, su padre y su tío vendían el Cine Ópera junto a otros cuatro cines de su cadena, al grupo encabezado por William O. Jenkins por poco más de ocho millones de pesos. El emporio de los Granat perdió así su última pieza y se desmoronó. Pero el súbito cambio de opinión de los hermanos destapó rumores silenciosos, sospechas, murmullos que no estallarían públicamente sino hasta tres años después.

--.

“Jenkins Jr. en el rapto de la Niña Granat. Ponce de León, ejecutor” reza el titular de *La Prensa* el 23 de septiembre de 1954. La escena: una reunión con miembros y líderes de la comunidad cinematográfica. El motivo: la denuncia del asesinato de uno de sus líderes, atribuido al grupo de Jenkins. Prensa. Flashes. Preguntas. Durante un arrebató, el asesor jurídico de uno de los grupos levanta la voz para señalar a William O. Jenkins como responsable directo del secuestro de Norma Granat, tres años atrás. Los murmullos se elevan.

El rapto —afirma— habría sido el último recurso del empresario para hacerse con el Cine Ópera y cuatro cines más: el Florida, el Ermita, el Coloso y el Colonial. La extorsión habría funcionado. ¿Calumnia? ¿Arrebato? ¿Denuncia fundada? “Antes de este momento [sic](...)no vamos a decir más de lo que conviene, por razones tácticas y de seguridad personal”. Afirman, y amenazan con presentar “pruebas contundentes (...) que harán más estragos que una bomba”.

Los informantes aseguran que uno de los secuestradores responde al nombre de Alejandro Ponce de León —en ese momento tras las rejas— acusado de haber liderado bajo órdenes de Alarcón —*ergo*, de Jenkins— el asesinato de Mascarúa, el líder cinematografista.

Las pruebas nunca llegarían. Los rumores fueron acallados al día siguiente. Miguel Contreras Torres diría: “Como por encanto se movieron influencias, se desparramó dinero y esta noticia, que era suficiente para escribir una novela policíaca con destellos de fuego, de la criminalidad en México, se apagó”. Una versión, consignada por el mismo Contreras, sugiere que la técnica empleada fue la usual en el *modus operandi* de Jenkins: si un diario daba continuidad al rumor publicando más notas, vería canceladas al día siguiente las compras de anuncios de cine, que constituían páginas enteras y uno de los ingresos publicitarios primarios para la prensa.

Pero corría una segunda interpretación, probablemente avivada por el súbito rencor hacia los Granat, a quienes el medio fílmico acusaba de haberse vendido y de haber cedido a las presiones del monopolio. Se decía que Jenkins no habría tenido nada que ver en el secuestro de Norma, pero que habría sido su propio padre quien utilizara el rapto como un elemento de extorsión, acusando al grupo de Jenkins, para así obtener por el Cine Ópera un precio bastante mayor al ofrecido. Ocho millones de pesos no eran poca cosa.

Lo cierto es que, poco tiempo después del traspaso, los hermanos Granat ejercían puestos de mando como asociados en la Cadena de Oro, S.A., propiedad de Gabriel Alarcón. La sorna no se hizo esperar: “un día los demandas por secuestrar a tu hija, al otro día les vendes tus cines y trabajas junto a ellos”, ironiza Contreras.

Los rumores y las versiones hoy se diluyen en el tiempo. No queda con vida nadie que pueda dar testimonio de lo que realmente pasó durante el secuestro de Norma Granat. En cualquier caso, el resultado es el mismo: la absorción del Cine Ópera por el monopolio de Jenkins. ¿Extorsión? ¿Chantaje? ¿Jugarreta? Probablemente. Pero ¿de quién?, ¿hacia quién?, ¿cuál fue el verdadero precio del rescate, y quién al final fue el ganador?

Una cosa es segura: víctimas de la ambición o súbitos traidores de un legado patrimonial, la familia Granat, pionera y visionaria de las salas cinematográficas de la Ciudad de México, sobreviviente en una guerra civil, testigo de la construcción de un país, salía de la historia por la puerta trasera, manchados y en sospecha...



“No hay quien los detenga”, cartón en *El Universal*, el 18 de febrero de 1954. En el trono de un tanque o máquina aplanadora, aparece William Jenkins (Su Majestad Guillermo I), con un séquito formado por Alarcón, Espinosa y Luis Castro. Al fondo, saludando al desfile, aparecen entusiasmados Oscar y Samuel Granat. El cartón se publicó después de que los hnos. hubieran vendido o arrendado todos sus cines, el Ópera incluido.

LA *COTSA* NOSTRA

Cuando el Estado mexicano despertó, el dinosaurio no solamente estaba ahí, sino que había crecido bajo su sombra. Prestos en los negocios, rápidos, eficaces en el uso de técnicas como las antes referidas —más cercanas a la mafia italiana que a Wall Street— y del brazo de fieles amigos en los distintos niveles de gobierno, los brazos de William O. Jenkins ya eran incontables para el momento en que el gobierno decidió tomar cartas en el asunto.

Desde que el Banco Cinematográfico fuera fundado en 1942, alrededor de Jenkins se concentró un reducido grupo de productores de la vieja guardia de la industria —principalmente Grovas S.A., Filmex, Films Mundiales y Posa Films— que, en palabras de Emilio García Riera “se encargarían de asegurar el cumplimiento de una consigna: entre menos burros, más olotes”. Y había muchos olotes de por medio: cada año, el Banco Cinematográfico financiaba entre 80 y 90% de la producción cinematográfica mexicana.

Por supuesto, el brazo de financiamiento de la industria cerraba un círculo completo con el otro monopolio, el de la exhibición: a través de un financiamiento —o enganche— previo a las producciones, los productores acordaban que los derechos de exhibición fueran cedidos a las salas del emporio de Jenkins.

Éste, a través de una junta de asociados, tenía el control absoluto de lo que se estrenaba, en dónde, por cuánto tiempo, el porcentaje de ganancias retenido por el exhibidor y —ante todo— la decisión de no estrenar ningún filme producido por “indeseables” ajenos a su círculo u opositores al monopolio. Aquello equivalía a desaparecer virtualmente de la industria, pues fuera de la sombra de Jenkins no quedaba prácticamente ninguna opción digna para exhibir y al menos recuperar la inversión. Fue el caso de Contreras Torres y de muchos otros.

Aquella situación reportó ingresos nada despreciables para la camarilla de productores reunida alrededor de Jenkins, Espinoza y Alarcón, pero igual que el

sueño impulsado —y desvanecido— con la Segunda Guerra, el monopolio de la exhibición pronto empezó a cuartearse en sus propios cimientos.

Confiados en el vigor omnipresente del monopolio, los productores pronto entraron en una dinámica de desgaste para la industria misma: recibían grandes ingresos de las salas, pero éstos rara vez eran reinvertidos en la industria misma; costeaban extravagantes niveles de vida para sus miembros, pero pocas veces eran reinsertados en la producción fílmica, mucho menos en el adecuado —y costoso— mantenimiento de salas como el Ópera.

El resultado: un incremento numérico de películas producidas, pero de una calidad deplorable, veloz manufactura y de inmediato deshecho industrial (ficheras, de cabaret, de albures, etc.). La producción cinematográfica fue efectiva en la medida en que apostaba su éxito en los cines de clases populares y en zonas con índices altos de analfabetismo, zonas vedadas para el cine subtulado. Pero los mayores ingresos para el monopolio no estaban ahí sino en las grandes salas del primer cuadrante de la ciudad.

Las salas de la clase media, como el Ópera, pronto empezaron a resentir el agotamiento de las fórmulas del “cine barato”. Esa clase, medianamente acomodada, alfabetizada, descendiente de las antiguas familias del barrio, fue la primera en darle la espalda a las grandes salas cinematográficas, que cada vez respondían menos a sus expectativas. En el horizonte de las ciudades, además, se acababa de instalar un nuevo competidor al que los grandes cines debían enfrentar: el televisor.

UN CREPÚSCULO PARA ÍDOLOS DE PIEDRA

Los estrenos de cine nacional poco tenían que hacer frente a la avalancha de espectaculares estrenos norteamericanos, producciones colosales en pantalla ancha y sonido estereofónico nacidas para dar batalla a la televisión. En esa guerra la cinematografía mexicana, que se debatía entre el charrismo de su gremio, el control monopólico y su ineficacia operativa, fue una baja colateral; no podía ofrecer lo mismo que las superproducciones extranjeras, pero tampoco ofrecía, por sí misma, lo suficiente para competir en las marquesinas y convencer a su público a salir de casa.

A partir de 1954, la cartelera del Cine Ópera¹ reportaría con mayor frecuencia matinées, re-estrenos y segundas vueltas —después de haberse exhibido en otras salas de la ciudad— por encima de estrenos propiamente dichos. Aún así, la majestuosidad del edificio mismo se mantenía como un aliciente para acudir a él, pues las características físicas del lugar ofrecían una experiencia diferente a la de otros cines de la zona, aún cuando ya comenzaba a intuirse su escaso mantenimiento.

A partir de entonces, seis años duraría el cabildeo, las pugnas y las presiones hacia instancias gubernamentales para que se fijaran acciones en contra de las prácticas monopólicas en las salas de cine, acotadas por el Artículo 28 de la Constitución. Finalmente, el 3 de enero de 1961, el Diario Oficial de la Federación hacía pública la compra por parte del Estado de la Compañía Operadora de Teatros, S.A. y la Cadena de Oro, por entonces bajo la gerencia general de Espinosa Yglesias.²

Pero el acuerdo no había sido tan terso ni los resultados tan satisfactorios para las salas de exhibición —ni para la industria mexicana—; ante la imposibilidad

¹ Según datos de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador. *Cartelera Cinematográfica en México* (Ocho Tomos) CUEC-UNAM, México, 1982 - 1999

² Lay Arellano, Tonatiuh (2005), *Análisis del proceso de la Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica*, Universidad de Guadalajara, México.

de recursos suficientes para comprar y mantener por sí mismo la inmensa cantidad de salas propiedad del grupo de William Jenkins, el Estado mexicano había optado por una salida no exenta de populismo: comprar unas pocas salas y arrendar la gran mayoría, lo que implicó que la administración pasaba a manos estatales, pero los títulos de propiedad quedaban a nombre de sus dueños originales.

La maniobra obligó al Estado a pagar una renta a Jenkins por el *derecho* de administrar salas que, después de todo, continuaban siendo suyas, si bien las ganancias eran ahora recibidas por el gobierno. Pero, ¿de qué ganancias podemos hablar?; en una dinámica de desgaste y descapitalización de la industria como la que antes señalamos, las películas de baja calidad fueron producidas como chatarra en serie. El único fin era mantener un mínimo de capital en circulación, sobre todo en concepto de dulcerías; ¿hasta dónde sería capaz la administración estatal de maniobrar para mantener las salas a flote y en números negros? Los números indican que muy poco.

Quizá haya sido el propio Jenkins quien bosquejara su estratagema de sucesión; en 1961, ante la inminencia de las acciones estatales, pero sobre todo de su propia muerte, es posible que haya aconsejado a Espinosa Yglesias sobre los contratos de arrendamiento. Finalmente, el muchacho de Tennessee, a quien le gustaba ser llamado por su nombre y que las cosas se hicieran a sus órdenes y a su manera, se retiraría a la ciudad de Puebla donde moriría en junio de 1963, nombrando a Espinosa y Alarcón herederos del negocio.

Antes de morir, Jenkins fundó con su esposa una fundación de beneficencia¹, con el nombre de ella. Rebasaba las siete décadas de edad, posiblemente se sabía próximo a la muerte. Con los años, la Fundación ha enfrentado acusaciones por desvío de recursos, evasión de impuestos o tráfico de influencias entre los herederos de Jenkins e Yglesias². Pero esa es otra historia, aunque parezca la misma.

¹ Fundación Mary Street Jenkins

² La más reciente, en 2007, involucra a la poblana Universidad de Las Américas.

GATOPARDOS SEXENALES

Para 1970, cuando inició la gestión de Luis Echeverría, los números eran alarmantes, aunque frecuentemente silenciados: de 308 salas administradas por la Compañía Operadora de Teatros, únicamente 20 eran propiedad gubernamental. Por las 288 restantes —arrendadas— el estado pagaba una renta anual de 83 millones de pesos a sus propietarios; cifra cuyo destino natural habría sido el mantenimiento, limpieza y progresiva modernización de salas como el Cine Ópera, que poco a poco evidenciaban desgaste y desventaja frente a competidores como la televisión y el video doméstico a partir de la década de 1980.

La comunidad cinematográfica y los antiguos exhibidores independientes solicitaron al Estado hacer lo que ellos no habían logrado: romper con el monopolio, que era al mismo tiempo uno de producción y exhibición cuyo declive se parecía al hundimiento de un gran barco: si entra agua por la proa, la popa inevitablemente terminará naufragando.

El Estado no lo hizo; rebasado por una oligarquía formada ante sus ojos, optó por una añeja tradición de *gatopardismo*: el monopolio cambió de manos, de Jenkins a los sucesivos gobiernos, pero nunca dejó de ser un monopolio, y su deterioro como tal nunca se frenó. Tal vez los vicios de la industria estaban tan enraizados que no podrían haberse borrado por el paternalismo de un Estado que ya evidenciaba esos mismos vicios en su seno.

Así, en 1973, el Informe del Banco Nacional Cinematográfico indicaba:

“Después de trece meses de negociaciones, tiempo en que se realizaron todo género de estudios por parte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y de Compañía Operadora de Teatros; y con base en las autorizaciones otorgadas por las Secretarías de la Presidencia [sic], de Hacienda y Crédito Público y del Patrimonio Nacional, interviniendo el Bando Nacional de Obras y Servicios Públicos, S.A. como institución financiera, el día 20 de

agosto de 1973, se firmó el contrato para la adquisición de los cines integrantes del Circuito Oro, propiedad del señor Gabriel Alarcón Chargoy”.

El Informe exhibe a un gobierno empeñado en el rescate de la industria cinematográfica mexicana y de sus salas de exhibición en una de las últimas grandes operaciones estatales para absorber a COTSA como empresa pública, “a manos del pueblo mexicano”.

El Informe estatal omite los detalles técnicos de la operación: el contrato comprendía 55 cines de los cuales sólo 15 serían comprados, 25 arrendados y 15 más rentados sólo por un plazo de 15 años, tiempo en que el Estado debía cubrir el pago de 555 millones de pesos a los propietarios —Yglesias, Alarcón—, para lo cual se destinaría cerca de 25% de ingresos de dichas salas. Esto reduciría drásticamente el monto destinado a su mantenimiento y limpieza; además, el contrato establecía que “si la operación de arrendamiento” no resultara “favorable a los intereses de COTSA” éste se rescindiría “pasados tres años del día primero de septiembre de 1973”. ¿Cambio de manos? No precisamente.

A mediados de la década de 1960, algunos pequeños exhibidores, los pocos que lograban sortear la convivencia con el monopolio, tomaron la decisión de dividir las salas en dos o más de menor tamaño con el fin de incrementar el número de funciones y duplicar las ventas en dulcería, como una medida desesperada contra la baja en los ingresos. La tendencia crecería en las siguientes dos décadas, dejando al Cine Ópera con las manos atadas, pues su arquitectura —basada en los grandes teatros europeos del XIX— hacía imposible la modificación radical o partición de su estructura. COTSA apostó, en su caso, por el incremento en el número de matinées y reprogramación de películas infantiles, pero no fue suficiente.

En adelante, el Cine Ópera se erigiría, década tras década, como uno de los símbolos más visibles y elocuentes de este proceso; sus estatuas lentamente enmohecidas, sus paredes poco a poco humedecidas, sus butacas cada vez más rechinantes. En algún rincón, fuera de la vista del visitante ocasional, un tornillo

o una bisagra habían empezado a oxidarse. En el borde de los muros, lejos de la luz del sol, la humedad había comenzado a filtrarse. Lenta, muda, irreversible.

Con el lento cambio de faz y de entorno en la colonia San Rafael, como una silenciosa cicatriz en la historia arquitectónica de la zona, como emblema de un vicio añejo, pero también de un sueño trunco e interrumpido, el Cine Ópera permanecerá erguido como un espejo: el de una crisis y de la formación de un monopolio.

EL SEPULCRO

TERCERA PARTE

*De la muerte, clausura y destrucción del Cine Ópera,
de sus escombros como tumba del cine nacional,
el triste final de los palacios con pantalla
y su posible rescate como patrimonio*

“Nací en 1978. Yo crecí en el cine, en *los cines*, y a la par de esa larga agonía que fue el final de COTSA”. Recuerda. Respira. Cruza los brazos, entrecierra la mirada. Desde el recuerdo afloran escenas, olores, anécdotas, butacas. Como la madalena remojada que devuelve a Proust a la casa de la infancia, José Antonio Valdés Peña, jefe de investigación de la Cineteca Nacional, profesor e investigador, regresa por dentro a una madalena de salas desgastadas y paredes humedecidas, baños avejentados y pasillos que huelen a esa tristeza dulce que es la ancianidad... y a otras cosas.

“Era una forma del gobierno para salvar a la industria del cine, antes en manos de empresarios. Pero en un momento dado, con el auge de la TV y con todo el dinero que pudieron hacer esos empresarios, decidieron abandonar el negocio y las salas se iban a quedar huérfanas. El gobierno tenía que jugar entonces la carta de exhibidor y empezó a adquirir COTSA por paquetes. Luego sería llamada la COTSA Nostra porque también dio lugar a unas corruptelas terribles. Desde luego, con la forma en que funcionaba el antiguo régimen priísta, [el cine] pasó a ser un archivo de Gobernación, lo que era absurdo, pues no se incorporó al sector cultura hasta 1996, y hasta entonces no había un interés oficial más allá de los discursos”.

En la mayoría de los casos, situaciones como las que señala Valdés Peña tienen nombre y apellido: Margarita López Portillo, hermana del presidente en turno,

inició y terminó el sexenio al frente de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), enfrentando duras críticas sobre su evidente desconocimiento en la materia, arbitrarios criterios de censura, el insólito patrocinio estatal al “cine de ficheras” y una deficiente administración que se coronó con el incendio de la Cineteca Nacional.

El resto de las salas de la ciudad, aunque se hayan salvado de las llamas, no corrieron con mejor suerte. El Cine Ópera, *condenado* económicamente a la exhibición en una sola sala y mantenido únicamente por los altos costos de su demolición, naufragaría año tras año en un limbo de desinterés: “En el caso de COTSA fue lo mismo, los cines fueron deteriorándose hasta que, cuando se vendieron en 1993, se vendieron como chatarra porque en ese estado estaban; circulaban ciertos roedores que no deberían estar en un cine, los olores llegaban a ser terribles, había goteras y la proyección a veces era muy mala”.

* . * . *

En julio de 1992, los cines de la capital mexicana estrenaban *Batman Regresa* en medio de una amplia campaña publicitaria. Por última vez, el vestíbulo del Ópera registraba largas colas para llegar a las taquillas. En la banqueta, sobre Serapio Rendón, los niños se agolpaban para comprar parafernalia relativa a la película: vasos, antifaces, guantes de plástico duro, calcomanías, cuadernos para iluminar, figurillas de acción rellenas de jabón para burbujas.

Por última vez, al vestíbulo llegaba el olor a palomitas de maíz, que tronaban una a una, como ráfaga, en grandes cazos de aluminio detrás de las vitrinas. Chocolates, refrescos, golosinas, agua mineral, algodón azucarado. Por última vez el *foyer* exhibía carteles, láminas que ponían “Estreno”, pero ninguna que indicara “Próximamente”. Difícilmente alguien habría reparado en ello.

Por última vez se compró espacio en los diarios de la capital para la inserción publicitaria. Ahí se indicaban los horarios de función, los precios, la dirección del cine, el nombre de las estrellas, del director. Por última vez se apagaron las luces. Se encendió el proyector. Se cerraron las puertas.

Luces. Cámara. Acción. Por última vez.

El 4 de marzo de 1993, el Diario Oficial de la Federación desplegó en primera plana la convocatoria para vender a particulares, a un precio reducido, un paquete de medios que incluía al periódico *El Nacional*, los Estudios América, los canales de televisión 13 y 7, una televisora estatal chihuahuense y la totalidad de las salas cinematográficas administradas por la Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA).

En el torbellino de privatizaciones, descentralización y desestatización del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, la administración pública finalmente admitía su incapacidad para dirigir un monopolio inerte, carcomido por sí mismo. Para entonces, el cine y las salas de exhibición —no obstante su valor histórico arquitectónico— habían sido excluidos del aparato cultural para entrar en el terreno de las mercancías, y como tal fueron ofertadas en la convocatoria.

El Cine Ópera había dado su última función apenas ocho meses antes de la publicación de la convocatoria. El texto explicaba la venta considerando “que el proceso de modernización de la empresa pública, sustentado en el Plan Nacional de Desarrollo 1989–1994, tiende a retirar la participación accionaria del Estado en áreas no prioritarias para el ejercicio de su rectoría económica (...) [y que] por estas consideraciones, ha sido acordada la desincorporación de una parte de las empresas estatales dedicadas a la comunicación masiva, con el objeto de incentivar la competencia en el sector y así evitar prácticas monopólicas, fomentando un compromiso de largo plazo con el país(...)”

Para evitar prácticas monopólicas, se remataba en paquete una industria que había sido desvencijada, precisamente, por prácticas de este tipo. Privadas

primero, estatales después, fue un grupo reducido de ambiciones, lucros y desidias el que había convertido a las salas históricas de una capital en lotes de reúso. Dichas salas, que se contaban entre los edificios civiles más bellos de su época y cuyo arrojo estilístico había definido las formas de entender la vida pública de la urbe, testigos de una breve época de esplendor, modelos de ingeniería en su trazo y construcción, eran finalmente rematadas como predios ociosos de la administración burocrática, un lastre inútil en las arcas estatales.

Poco tiempo después llegó la oferta esperada: 640 millones de dólares ofertados por los empresarios Moisés Saba y Ricardo Salinas Pliego. Ambos adquirieron el paquete, acordando el reparto de la siguiente forma: la administración de los cines para Saba y la de los canales 7 y 13 para Salinas Pliego. El segundo fue, a la larga, el más beneficiado, pues su porción del negocio alumbraría a TV Azteca como la segunda cadena de televisión privada en el país.

A pesar de que el padre de Moisés Saba ya se había dedicado, años atrás, al negocio de las salas, su inversión fue menos afortunada. Con las salas de cine en un estado deplorable, algunas cerradas de tiempo atrás y con la necesidad de una fuerte inversión en su modernización, el empresario de ascendencia siria optó por olvidarse de la exhibición cinematográfica y re-venderlas o darles los más variados usos: algunas serían demolidas para albergar estacionamientos y plazas de locales comerciales; otras —pocas— encontrarían en su arquitectura y elegancia una oportunidad para renacer como teatros —el Metropolitan, entre otros—.

Pocas de entre ellas reinaugurarían funciones cinematográficas, pero las que lo hicieron lo lograron con una perspectiva bastante original: como templos del cine porno y el *hard-core*. El Cine Teresa, en el Eje Central, sea tal vez el caso emblemático de este proceso.

Las grandes salas cinematográficas del siglo XX habían perdido la batalla contra su propia historia. En 1995, abrió sus puertas el lujoso Cinemark CNA, seccionado en 10 salas como el primer escalón mexicano del consorcio texano.

Durante la inauguración, un grupo de manifestantes —entre ellos varios miembros de la industria— recibía a los visitantes con pancartas y proclamas de un “atentado contra la industria fílmica mexicana”. Pero Cinemark había abierto sus puertas y para su Gerente General no había vuelta atrás. Su nombre: Roberto Jenkins de Landa, nieto de William O. Jenkins.

CANDELABROS A PUNTO DE CAER

El Cine Ópera, después de albergar polvo por varios meses, encontraría una nueva vocación al alojar conciertos populares y de rock de forma prácticamente clandestina: la ausencia de salidas de emergencia suficientes, la escasa ventilación para un público destrampado, el sonido de altos decibeles, escasas medidas de seguridad y la ausencia de estacionamiento contribuyeron no sólo al constante caos vial y al frecuente repudio de los vecinos, sino al veloz deterioro del inmueble.

Emerson Lake and Palmer, El Tri y los Héroes del Silencio se contarían entre las bandas visitantes del Cine Ópera como improvisada sala de conciertos. Alarmadas, las autoridades esperaron casi cinco años el pretexto que les permitiera clausurar definitivamente el foro; nadie podía garantizar la seguridad de casi 4 mil melómanos que, en un mar de humo proveniente de toda clase de cigarros, brincaban al unísono mientras un enorme candelabro instalado en 1949 se balanceaba sobre sus cabezas.

Finalmente, el 12 de octubre de 1998 fue la fecha anunciada para la presentación en México de la banda británica Bauhaus. La noticia se difundió entre las tribus urbanas de la capital y auguró una noche memorable en el antiguo Cine Ópera, escenario ideal para las melodías oscuras y góticas de la agrupación. Era, también, una ocasión para que los elementos de seguridad policial estuvieran más atentos que nunca.

Las versiones en torno a lo ocurrido aquella noche se cruzan. Hay quien asegura que un grupo de asistentes, desesperados por no tener boleto, organizaron un portazo que derribó a la seguridad del recinto; otros, que la súbita presencia de varias patrullas encendió los ánimos y ocasionó la trifulca. Jonás González, asistente al evento, relata cómo algunos asistentes, vestidos de negro, arrasaron “en medio del desmadre” con un puesto de tacos al pastor “y tomaron los trompos de carne como trofeo al momento de entrar al recinto, después de derribar las vallas de seguridad”.

Se rompió un cristal. Algunos se alejaban de ahí con la boca ensangrentada, sin playera o con un puñetazo no buscado. La policía intentaba en vano poner orden, cercar el perímetro o localizar a los heridos, sin saber si debían auxiliarlos o arrestarlos primero. Nadie sabría precisar cuántas personas ingresaron al Ópera atropelladamente y sin pagar, pero a la mañana siguiente, las autoridades y los medios tenían una sola respuesta: el Cine Ópera era una bomba de tiempo.

Hacia el final de la semana, cuando los vidrios seguían rotos en el vestíbulo, aparecieron las leyendas pegadas en sus muros y portones:

CLAUSURADO

POLVO DE PALACIOS

El 20 de marzo de 2011, la Ciudad de México soportó uno de los sismos más intensos de su historia reciente. Pensé en Marisela y me pregunté si habría escuchado, de nuevo, cómo caía otro pedazo del Cine Ópera, igual que en aquella noche lluviosa en que se despertó alarmada. Me pregunté si habría sufrido daños, si habría resistido el temblor.

Meses después pasé por ahí. Marisela no se encontraba en casa, el Cine Ópera seguía en pie, pero algo en él había cambiado. El vestíbulo y lo poco que se podía ver del interior de la sala evidenciaban restos de obras recientes, labores de algún tipo que podían indicar restauración o que el interior se hubiera derrumbado y la demolición estuviera preparándose.

Me enteré entonces de que el sismo había detonado el último intento de rescate del recinto. El 3 de junio de 2011, mediante un acta administrativa del Instituto de Administración y Avalúos de Bienes Nacionales, el Instituto Nacional de Bellas Artes había adquirido el edificio con un proyecto de recuperación y limpieza, después de que, seis meses antes, fuera lanzada una nueva licitación entre organismos públicos para adquirirlo.

Sin embargo, el presupuesto de egresos del presente año sólo contempla para el Cine Ópera la instalación de una techumbre provisional contra el desgaste por lluvias y el retiro de escombros. No se especificó nada sobre el uso que tendría ni había palabra sobre un programa integral de recuperación.

Sobre las obras de rescate pende la amenaza del cambio de administración en el INBA hacia un nuevo sexenio y hacia otro partido en el poder, que podría tener prioridades diferentes en el reparto de egresos, y la nueva titularidad del INBA no tiene aún ningún comentario al respecto. Mientras el resguardo de edificios patrimoniales, su suerte futura y la prioridad de su recuperación como espacios públicos sean moneda de cambio entre una administración y otra, en proyectos que no contemplan plazos mayores a seis años, el Cine Ópera y otros tantos

edificios que guardan la historia de la ciudad seguirán enfrentando un deterioro imparable.

Aquella tarde, después de buscar sin éxito a Marisela, salí del edificio y entré a comer a Tonin-AA, tal vez el negocio de mayor tradición en esa franja de Serapio Rendón. Lo atiende todos los días la Sra. Patricia Soto, quien llega puntual, poco antes de las 10:00 am, a levantar la cortina del local. La rutina se le ha vuelto rito: revisar provisiones, sacudir las mesas, prender las parrillas a fuego lento. Con casi 65 años cumplidos, Tonin-AA ha visto nacer, crecer y morir al Cine Ópera.

“Con ese cine se fue la mayor parte de lo que era la colonia San Rafael. Después de él, empezaron a cerrar casi todos los negocios por aquí. Esta era la calle más comercial y animada, porque el cine marcaba el ritmo y la mantenía viva”, me cuenta después de confesarle que escribo un reportaje al respecto. “No sabe usted cuánto nos afectó el cierre del cine. Aquí las colas para las taquillas se hacían hasta la vuelta y al salir, todos se quedaban a comer por aquí. Era un cine como de cuento. Era el cine de nuestra colonia”.

Si Tonin-AA se ha mantenido abierta contra viento y marea es por la receta inimitable de tortillas de harina, gorditas y machaca norteña que sigue sumando parroquianos a sus mesas. Pero su época de esplendor, cuando sus mesas lucían repletas por la noche después de cada función, ya hace tiempo que ha quedado atrás. En su barra se comentaban las películas, se alababa o denostaba a actores y actrices, se repetían los diálogos de las escenas, se recordaban los momentos favoritos de filmes anteriores. En Tonin-AA ya nadie habla de cine.

Cuesta trabajo abrir las puertas. Las bisagras enmohecidas parecen haberse hinchado sobre la madera. Pocos se atreverían a cruzar ese primer hedor a humedad densa, a orín, a telas de vestidos viejos, el vestido de un cadáver. Los primeros pasos deben darse arrastrando los pies, evitando pisar con la suela algún envase roto o un trozo de hierro oxidado.

Después, el silencio. El frío intenso, seco, terrible. La desalmada paz de los sepulcros. Las butacas continúan con los asientos doblados hacia arriba. Mas adelante, aparecen otras vencidas por trozos de plafón y cemento que caen como aves muertas desde el cielo. En las paredes, trozos de viejos carteles arrancados, pegados uno sobre otro, ilegibles. La salida de marcos de madera, devorada por polillas, la pintura descarapelada, un vidrio estrellado. Polvo. Luz. Polvo bailando en la luz.

Parece increíble que hayan pasado más de cien años, más de un siglo desde que Jacobo Granat llegara al puerto de Veracruz y soñara con un lugar como éste. Más de cien años desde que, una tarde, quedara inaugurado el Salón Rojo y casi una centuria desde la noche en que el Cine Olimpia abriera sus puertas a la ciudad, a la vida, a su época. Un día no tan lejano, con un poco de suerte, las paredes del Ópera también llegarán a cumplir esa edad. Tal vez el país será otro. Seguramente la ciudad, que es su casa, también habrá cambiado.

Entonces pensé, viéndolo, sintiéndolo dentro y sabiéndome dentro de él, que un día el Cine Ópera podrá renacer de sus cenizas, y que será, una vez más, el último sobreviviente de su linaje. Supe que no era tan cierto aquello que escribía el Gabo García Márquez; que las estirpes condenadas a cien años de soledad, los palacios condenados a cien años de olvido, de polvo y de negligencia, de rencores y de ambición tal vez sí tengan, después de todo, una segunda oportunidad sobre la tierra.

Entonces di la vuelta y caminé.

Salí del Ópera.

Hasta siempre.

F I N

CONCLUSIONES PERMANENCIA VOLUNTARIA

No hay tristeza más pura ni más líquida: todos sobreviviremos a los lugares que fueron escenarios de nuestra infancia. Aún cuando los lugares permanezcan iguales, cuando regresamos a ellos somos nosotros quienes hemos cambiado; nos hemos ido y, de alguna forma, los lugares también.

Regresé al Cine Ópera para saldar una deuda, cerrar cierta herida y celebrar un pequeño rito fúnebre, una despedida personal. Elegí al periodismo al mismo tiempo como herramienta y como camino. Como método de aproximación y también como disciplina. Como decisión creativa, aunque representara más bien la única opción. Por modesto que sea el resultado, creo haberlo logrado. Me lo dice cierta paz que ahora reposa entre el Cine Ópera y yo mismo.

Hace poco escuché a Roberto Ampuero, narrador chileno, comentar: “A veces me preguntan ¿cuánto te has tardado en escribir este libro? Y respondo: toda mi vida, desde que tengo recuerdos hasta el momento en que me senté a escribirlo”. Salvando las diferencias, el camino hacia *El sueño y su sepulcro* es similar. Empieza tiempo atrás.

En lo que a mí respecta, comienza bastante antes de adquirir ciertas habilidades mínimas que me permitieran encauzar su escritura en los linderos (formales, genéricos, metódicos) que suelen llamarse periodismo de investigación, narrativo o reportaje. En lo que al tema atañe, como es natural al periodismo, la historia toda antecede a su planeación y redacción; sólo pedía con ahínco — aunque en susurros— ser escrita.

Si he sido yo quien ha tomado la autoridad de hacerlo (y de creerse capaz de hacerlo) ha sido en deriva de motivaciones profundamente personales. Acaso esta afirmación reavive en algún lector la vieja diatriba acerca de la objetividad, la distancia, la pretendida imparcialidad del periodismo, pero si me he referido a

tal discusión como “vieja” no es tanto por su antigüedad —es más bien reciente— como por su olor antiguo, a gastado, a anacrónico.

Pero no: el periodismo, cuando menos el narrativo, la crónica, el de investigación e interpretación en el que *El sueño y su sepulcro* tiene la voluntad de inscribirse, no puede ser humanamente objetivo, valga la contradicción. Por necesidad, su trayecto implica corazón, intuición, ciertas pasiones, contingencias y decisiones que precisan ser acotadas siempre por la férrea mano del profesionalismo.

Un periodismo con pasiones (y el mejor periodismo las tiene) no podría ser imparcial; un periodismo objetivo no podría ser humano, y si no hay humanidad en el periodismo, no queda para nosotros ningún interés en él, ninguna razón para ejercerlo. Explicar al periodismo por la mera exposición de hechos es, diría Gaston Bachelard, “adorar a la flor por el fertilizante”.

Diría que el primer obstáculo a vencer en un texto de esta naturaleza es la ausencia casi total de antecedentes documentales o referencias previas, a no ser con ópticas específicas como la arquitectónica, ninguna desde éste ámbito, ninguna que pretendiera ser integral.

Al mismo tiempo, señalaría ese como su rostro más estimulante: la posibilidad auténtica de contar una historia por primera vez, reconstruir las piezas e hilar el bordado, soplar el polvo sobre voces e historias enterradas que, como el mismo Cine Ópera, estaban ya al borde del vacío o de la evaporación.

El viaje, pues, ha durado algo más de un año. Contra lo previsto, al terminar de escribir *El sueño y su sepulcro* la situación del Ópera ha cambiado para bien (han iniciado algunas labores de rescate y limpieza), por lo que el segundo obstáculo mayor ha sido la reformulación del tono del texto: el carácter inicial de abierta denuncia, que exigía acciones inmediatas y algo tenía de tremendismo, ya no tenía sentido.

La solución que al final ha actuado en beneficio del texto (o eso me parece) ha sido la reformulación en clave de crónica histórica, con un eje narrativo, donde la memoria urbana, el perfil de los personajes y la reconstrucción de hechos y situaciones predominan sobre la abierta militancia a favor de una causa.

El sueño y su sepulcro integra, por la naturaleza poliédrica y coral de su relato, pasajes provenientes de fuentes variopintas: hay en él arquitectura y cine, sucesos políticos y el trazado de una colonia, sus episodios se sitúan a veces en el Porfiriato, a veces en la Guerra Civil Española, en el surgimiento del Art Déco o en las privatizaciones salinistas.

Es —y fue— mi intención que el lector perciba solamente la polifonía cambiante de sus episodios, y nunca de lo intrincado de su ensamblaje. Dicho de otra forma, que el conjunto de las prendas no haga evidentes las costuras. Si en algún momento (o varios) esta intención ha fallado, ofrezco al lector una disculpa demorada.

AGRADECIMIENTOS

El sueño y su sepulcro, a pesar de lo que indica su autoría, dista mucho de ser un trabajo individual. Detrás estuvo la guía, consejo, apoyo y facilidades brindadas por personas que desde diferentes instituciones y disciplinas se interesaron por el proyecto y contribuyeron a su resultado, ya sugiriendo nuevas pistas de investigación, ya revisando y comentando los sucesivos manuscritos, ya señalando lo que debía ser corregido. El primero de ellos, por supuesto, es el Lic. Marco Antonio Cervantes, director de la investigación, asesor metodológico, guía en los laberintos burocráticos y confesor en los momentos de flaqueza. Junto a él, en un plano distinto pero no menor, está el apoyo inagotable de mi familia, mi madre —monumento de infinita paciencia— y de Grace, mi compañera, guía y apoyo en el oficio y en la vida. A ella se debe, además de la corrección ortotipográfica presente, un diálogo permanente y un sustento anímico inagotable. Más allá de esta página, sea el texto entero testimonio de mi gratitud hacia quienes siguen, que compartieron conmigo la convicción de que esta historia tenía que ser contada y a tal efecto prestaron su ayuda y consejos en el momento oportuno:

Rafael Aviña

Escritor, crítico de cine e historiador fílmico

Mtra. Grisele Del Cueto

UAM Xochimilco - Posgrado en Reutilización del Patrimonio Edificado

Sergio Guerrero Sosa

Investigador especializado en salas cinematográficas

Dr. Marcos Enrique Márquez Pérez

UNAM - Seminario de Periodismo de la FCPyS

Dr. Francisco Peredo Castro

Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación - FCPyS - UNAM

Lic. Ma. Del Pilar Rico

Académica - Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Mtro. Enrique Solórzano

Filmoteca de la UNAM

Lic. José Antonio Valdés Peña

Cineteca Nacional

BIBLIOGRAFÍA METODOLÓGICA

- Grijelmo, Alex. *El estilo del periodista*, Taurus, Madrid, 2001.
- Leñero, Vicente y Carlos Marín . *Manual de periodismo*, Grijalbo, México, 1989
- Martín Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo*, Paraninfo, Madrid, 1993
- Romero, Lourdes. *La realidad construida en el periodismo: Reflexiones teóricas*. UNAM – FCPyS, 2006
- _____ (coord.). *Espejismos mediáticos: Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*. UNAM – FCPyS, 2009

BIBLIOGRAFÍA DE LA INVESTIGACIÓN

- Alfaro, F. y Alejandro Ochoa, *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco, 1997.
- Alfaro, F. y Alejandro Ochoa, *La república de los cines*, México, Clío, 1998. Pp. 66-67
- Ayala Blanco, Jorge y Maria Luisa Amador. *Cartelera Cinematográfica en México* (Ocho Tomos) CUEC-UNAM, México, 1982 - 1999
- Banacine, *Estudio de la exhibición cinematográfica en el área metropolitana del valle de México*, Icattec Consultores, estudio realizado para Operadora de Teatros, 1971.
- Bonilla Fernández, María Teresa. *El secuestro del poder: el caso William O. Jenkins*. México, Universidad Autónoma de Puebla, 2004
- Contreras Torres, Miguel. *El libro negro del cine mexicano*. México, Edición de autor, 1960
- COTSA, “Desarrollo de las salas cinematográficas en la ciudad de México (1896-1978)”, en *Las salas cinematográficas en la ciudad de México y su área metropolitana*, México, Compañía Operadora de Teatros S.A., 1978.
- De los Reyes, Aurelio, *Cómo nacieron los cines*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, núms. 50-52, 1982, pp. 285-296.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, México, SEP / FCE, 1983.
- De los Reyes, Aurelio; David Ramón, María Luisa Amador, Rodolfo Rivera, *80 años de cine en México*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 1977.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*,

Conaculta-Imcine/ Ediciones Mapa, México, 1998, 466 pp.

García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano* (18 tomos), Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 1992-1997

Lay Arellano, Tonatiuh, *Análisis del proceso de la Iniciativa de Ley de la Industria Cinematográfica*, Universidad de Guadalajara, México, 2005.

Leal, Juan Felipe; Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven / Filmografía mexicana 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas / Cartelera del cine en México 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Macotela, Fernando. *La industria cinematográfica mexicana*, UNAM-Facultad de Derecho, México, 1968

Mandujano, Pilar y Gpe. Laura Navarrete Maya, *La participación del estado en la industria cinematográfica*, Tesis de Licenciatura – UNAM,

Martínez Cruz, Anabel *Privatización de Compañía Operadora de Teatros, S.A. de C.V. (COTSA) En México (1922-1993)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, Páginas: 250

Martínez Domínguez, Margarita G. *La colonia de los arquitectos: a través del tiempo, San Rafael*. México, Secretaría de Cultura del GDF / Juan Pablos Editor, 2011.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Berkeley, University of California Press, 2005

Ochoa, Cuauhtémoc, “Las salas cinematográficas en la ciudad de México en tiempos de cambio 1982-1997”, México, tesis de maestría, UAM-Azcapotzalco, 1998.

Peredo Castro, Francisco. *Cine y Propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. CCDEL – CISAN - UNAM, México, 2004

Tovar y de Teresa, Rafael, *La modernización y la política cultural en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994

HEMEROGRAFÍA / REVISTAS

Dávalos Orozco, Federico. "El cine mexicano durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988 - 1994)", *Cine-Reporte*, Num. 3, Marzo de 1995.

De la Garza, Federico. "La apertura y el crecimiento" en *Cine Toma*, Año 1, Número 4, Mayo-Junio de 2009

Elizondo, Jorge _____ en *Pantalla*, Invierno de 1991

Flores y Escalante, Jesús. "Salón Rojo, Vida cosmopolita en la Ciudad de México" en *Revista Historias y Relatos de México*, México, número 19, marzo 2010.

Hülsz Piccone, Guillermo A. "Colonia San Rafael: Un barrio de antaño" en *México Desconocido*, No. 328, Junio de 2004

Isordia Llamazares, Antonino. "¿Y el cine mexicano?" en *Cine Toma*, Año 1, Número 4, Mayo-Junio de 2009

Joskowicz, Alfredo. "Un problema multifactorial" en *Cine Toma*, Año 1, Número 4, Mayo-Junio de 2009

Mendoza, Carlos. "El cine de nunca jamás" en *Cine Toma*, Año 1, Número 4, Mayo-Junio de 2009

Miquel, Ángel. "Cines y públicos en el México de principios de siglo" en *Dicine*, México, núm. 44, marzo, 1992, pp. 8-11.

Muría, José María. "En busca de Salvador Toscano" en *Correspondencia de Salvador Toscano (1900-1911)*, IMCINE - UNAM, México, 1996

Saavedra Luna, Isis. "Cine en Deconstrucción" en *Cine Toma*, Año 1, Número 4, Mayo-Junio de 2009

Sánchez, Clara. "¿Salimos o nos quedamos?" en *Cine Toma*, Año 1, Número 4, Mayo-Junio de 2009

Ugalde, Victor. "¿Fiesta o responso?" en *Cine Toma*, Año 1, Número 4, Mayo-Junio de 2009

"La exhibición cinematográfica: Retrospectiva y futuro" en *Pantalla*, Num. 15

"Art Deco" en *Construcción Mexicana*, Num. 265, México, 1981

HEMEROGRAFÍA / NOTAS INFORMATIVAS

El Universal, (*Notas de inauguración*), del 3 al 12 de Marzo de 1949

Excélsior, *Han cerrado sus puertas 27 cines en esta capital*, 5 de agosto de 1992

El Nacional, *Comunicado de desaparición de COTSA*, 1 de diciembre de 1992
(El comunicado se emite el 30 de noviembre), lo publica la SHCP

Diario Oficial, *Convocatoria para inversionistas a COTSA*, 3 de marzo de 1993,

El Nacional, *“No hubo huelga en COTSA, pero cerrarán 197 cines”*, 3 de octubre de 1993

Gallardo, Esther. *El Cine Ópera sera un cinebar*, ESTO, 29 de septiembre de 1994

FUENTES VIVAS

DESDE LA FUNCIÓN PÚBLICA

- Autoridades encargadas en el GDF del rescate de inmuebles, en especial en la Del. Cuauhtémoc
- Alejandro Cortés Larrinúa, del Instituto de Administración y Avaluos de Bienes Nacionales (INDAABIN), sobre la presunta adquisición del inmueble por parte del INBA en noviembre pasado, estado patrimonial, legal y posición de las autoridades delegacionales y vecinales en torno al Ópera.
- Involucrados en la Compañía Operadora de Teatros, S.A de C.V durante el ultimo periodo antes de la descentralización y venta a particulares, aproximadamente entre 1990 y 1995.

DESDE LA ACADEMIA

- Enrique Solórzano, investigador académico especializado en la historia de salas y recintos cinematográficos en México.
- Sergio Guerrero Sosa, investigador, ha elaborado un recuento de todas las salas de cine existentes en la Ciudad de México de 1896 a la fecha.
- Juan Felipe Leal, historiador cinematográfico, investigador, profesor universitario.
- Federico Dávalos, investigador fílmico e historiador cinematográfico.
- Francisco Peredo, investigador fílmico e historiador cinematográfico.

- Jaime Tello, profesor, investigador académico y productor, especialista en industria cinematográfica y medios audiovisuales.

DESDE LA CRÍTICA Y LA HISTORIA

- Rafael Aviña, escritor, investigador y crítico de cine.
- Nelson Carro, investigador, programador de festivales, crítico de cine y programador actual de la Cineteca Nacional.
- Carlos Bonfil, crítico de cine
- José Antonio Valdés Peña, investigador filmico y crítico de cine.
- Gustavo García, investigador con textos publicados acerca de salas de cine históricas, crítico de cine y promotor del rescate de los espacios.
- Ángel Miquel, investigador filmico.
- Fernando Macotella, funcionario cultural, ex - productor cinematográfico, crítico de cine.

DESDE EL ACTIVISMO

- Michael Nyman: Compositor y artista visual británico que presenta en la Cd. De México una instalación de fotografía y video a propósito del Cine Ópera. Actualmente reside en la ciudad.
- Alejandro R. Palazuelos: Cabeza de Proyecto Holiday, que elabora propuestas de rescate para el Cine Ópera y otros espacios, como organización de eventos para recaudar fondos o difundir las noticias e investigaciones relacionadas a los inmuebles.
- Nelly R. Tobón: Integrante del grupo de intervención urbana Proyecto Óxido, quienes proponen y ejecutan acciones de testimonio de lugares en ruinas, abandonados y solitarios de la ciudad. En el programa de intervenciones Lugares Oxidados, elaboraron una memoria fotográfica del estado actual del Cine Ópera
- Locatarios y comerciantes, vecinos del inmueble que rebasen los 20 años de antigüedad de residencia en la zona.