

do por algo que sucede en el escenario y que también al público le parece importante.”

Grotowski va más lejos y divide a los actores en actores cortesanos y actores santificados. La santidad del actor depende de su relación con el público, de su ausencia presente frente a él. El público se convertirá también en público cortesano o en público que asiste a una ceremonia y penetra en ella como en comunión ritual.

Esta concepción del actor santificado se extiende por supuesto al director. Actor y director se inscriben en un recinto sagrado que es el teatro. Stanislavski dice: “Este no sólo es un actor malo que no sólo no se ha preparado debidamente para el trabajo creador, sino que ningún trabajo es sagrado para él; pertenece en realidad, a ese tipo anticuado de actor que considera su arte y su país como medios para enriquecerse y nada más, y no como altares sagrados sobre los cuales debiera colocar sus ofrendas.” Véase lo que dice Grotowski:

“La diferencia entre ‘el actor cortesano’ y el actor santificado es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el auto-sacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia. La técnica del ‘actor santificado’ es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del ‘actor cortesano’ es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades).”

El teatro así concebido se convierte en instrumento de purificación, en constelación de catarsis, en desafío social; con ello se reintegra a su fuente primitiva, a aquel tiempo en que teatro y público estaban firmemente unidos, comulgando en la estrecha zona de lo sagrado. No importa que en nuestros autores lo sagrado se integre a lo secular y que el término mismo trascienda ese sentido. Se entra en un templo y se obtiene la purificación, pero en tanto que no creyentes, en tanto que hombres que asistimos al espectáculo descarnado de una transgresión, de la transgresión que el actor comete cuando se nos ofrece en su totalidad expresiva y creadora, entregado a nosotros pero también ausente porque se ha volcado enteramente sobre sí mismo. En esa acción el actor se libera como hombre y por analogía nos libera a nosotros. Creo que el *Príncipe Constante* de Grotowski realiza esta extraña comunión en nuestro tiempo, no sé si Stanislavski lo lograra, pero las historias de sus discípulos y sus propios escritos evocan algo parecido.

El sentido de estos teatros es proponernos la incesante búsqueda de la verdad artística, la vuelta al origen y la desconfianza en las recetas estereotipadas que hasta estos mismos teatros pueden ofrecernos. Antes que todo, repito, estos teatros nos enseñan que no basta con recibir un golpe de manzana en la cabeza para descubrir la ley de la gravedad.

## cine

### las opciones del primer cine mexicano

por Aurelio de los Reyes

Es usual pensar que el cine mexicano nació con el advenimiento de la sonorización de la banda pelicular hacia 1930, y que los filmes que se producían con anterioridad tenían un nivel técnico artesanal, casero. Sólo existen vagas referencias de las películas que se hicieron durante los primeros 20 años del siglo y, por lo mismo, causa sorpresa enterarse que alcanzaron una inusitada madurez expresiva. Es por eso que he decidido comentar las cintas *Niños jugando en el bosque San Pedro* (1909), *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (1912) ambas de Alva Hnos., y *La banda del automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, exhibidas el miércoles 6 de octubre en la sala audiovisual, en el “Centro Hidalgo”, del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Durante el porfirismo y parte del periodo revolucionario, más o menos hasta 1915, la preocupación de los cineastas nacionales es captar la realidad; se limitan a grabar el movimiento, es decir, cumplen las intenciones primigenias del cinematógrafo, como sucede precisamente en *Niños jugando*. . . La importancia de este tipo de cine es su valor documental: sin partir del supuesto que implica la reconstrucción histórica y por su prurito de objetividad, permite apreciar cómo era la ciudad de México, cómo se vestía, se vivía, se jugaba o, en resumen, cómo era la vida. Técnicamente es una *vista*: a través de la lente del camarógrafo observa el movimiento, y manipulando la cámara en eje horizontal, muestra al espectador los juegos y las muecas de los niños. El montaje es rudimentario: una simple unión de rollos sucesivos. No existe el primer plano.

*El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (1912), de los hermanos Alva, sorprende por tres razones: por la anécdota en que se basa, por los escenarios y por el progreso de la técnica alcanzada en tan breve tiempo: *montaje narrativo* y el *close-up*. Se cree que es la primera película mexicana de argumento, pero en realidad le preceden *El grito de Dolores* (1910) de Felipe de Jesús Haro y Alva Hnos., *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910), de la Unión Cinematográfica, *Colón* (1912) y, sin duda, algunas otras de las que no han quedado copias ni noticias impresas.

Los Alva, imitando las películas de Max Linder, entonces de moda, aprovecharon la popularidad de los cómicos Alegría y Enhart, que actuaban en el teatro Lírico, idearon un argumento y lo filmaron con “técnica francesa”, según decir de don Edmundo Gabilondo, a quien se debe se hayan salvado las películas.

El argumento es simple. Enhart está en cama y Alegría, su mujer, lo levanta para que vaya a depositar una corona de flores a la tumba de su suegra. Parte al cementerio

y en el trayecto le suceden algunos incidentes. Una vez ante el sepulcro se embriaga, desentierra los restos y se acuesta en la fosa. Se suscita el escándalo y como consecuencia es encarcelado; pero como en la noche tenía función en el teatro, el comisario de policía, a ruegos del empresario, le da permiso de salir y asistir a la tanda.

De la anécdota destaca el hecho de que forma parte de la realidad; no es una fantasía llevada a sus extremos como *Rosas blancas para mi hermana negra* (1969), de Abel Salazar, ni tampoco es un argumento ajeno a ella, como *El tunco Maclovio* (1969), de Alberto Mariscal; afirma, a pesar de ser ficción, la costumbre de los cinematografistas de esos tiempos de captar la vida cotidiana: nos muestra un *supuesto* día de trabajo de Alegría y Enhart, que sólo es un pretexto de los Alva para introducirse en el pequeño mundo de una pareja, desde el ángulo de la vida en común. Asistimos en ella a la hora de levantarse, la de tomar los alimentos, de arreglarse e, incluso, vemos su trabajo diario en el teatro. Este desdoblamiento de la anécdota para contar la vida íntima y la vida exterior, descubre un mundo que hoy, dado el tiempo transcurrido y en relación al actual cine mexicano, parece una mentira. Es increíble que con la cámara se escudriñe la casa y la ciudad, se muestre a la gente, las costumbres, los modos de vida. Especialmente, merece la atención una secuencia: cuando Enhart compra las flores, el camarógrafo permanece a distancia, contemplando la operación de compra-venta; una vez que termina, el cómico se aleja, y el interés se centra entonces en el puesto de flores y en las actitudes de los vendedores. Esta escena remite a cierta pintura del siglo XIX, como los cuadros *Vendedora de chíá*, *Cocina poblana*, *Escena en una pulquería*, etcétera, y sin duda tiene su origen en las publicaciones periódicas tituladas “Tipos nacionales” —fotografías costumbristas—, y en el teatro de género mexicano que había impuesto Leopoldo Berinstáin.

Los escenarios confirman que *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* es una especie de “cine-verdad”: todos son reales, exceptuando la celda, en la que se reconocen los telones pintados, similares a los de la escenografía teatral de la época; fuera de esto hasta es posible identificar los edificios, como el de la Sexta Delegación actual, donde se desarrollan parte de los hechos.

Tanto el argumento como los sitios eran comunes, se continuaba la tradición de apegarse al mundo real, y la innovación del filme era de orden técnico. No es propiamente una *vista* como *Niños jugando en el bosque San Pedro*, y aunque quizá conserve algo de esa intención —puesto que se da

una ojeada a la vida de una pareja— la narrativa es completamente cinematográfica: en el montaje se aprecia el deseo de contar una historia con una secuencia lógica. El argumento se desdobra en dos planos, por un lado Enhart, prisionero, y por otro Alegría, preocupada por su retardo, y el letrero que anuncia la impaciencia del público por la tardanza del cómico. Con esto, los Alva pretendían aumentar la emoción del espectador. La existencia de los dos planos es prueba del nacimiento del montaje paralelo, ya que se quieren contar dos historias simultáneas, que al término del filme se unen.

Ahora bien, el hecho de que los Alva hayan unido secuencias diferentes entre sí para dar un desarrollo lógico al argumento, demuestra que conocían los secretos del ritmo cinematográfico, y denota que usaban el montaje narrativo *conscientemente*, ya no como un acierto intuitivo ni azaroso, sino que, por el contrario, con un dominio absoluto de la técnica de su tiempo. Otro de los ejemplos que sirven de apoyo a la afirmación anterior es el uso adecuado del cine de magia, que tanto gustó en la década de los novecientos: mediante el truco de parar la cámara mientras Enhart hace un movimiento, para después proseguir el rodaje, se crea la ilusión de que el cómico, para burlar a sus perseguidores, atraviesa una reja metálica del teatro Lírico. No se recurre gratuitamente al artificio; secuencias como ésta, que sirven para motivar la hilaridad, se intercalan en un sitio preconcebido y en el momento oportuno, y no se repiten si la historia no lo amerita. Así también, el *close-up* surge cuando Enhart está actuando; la cámara suplente al público y muestra las gesticulaciones del actor. Finalmente, el dotar de sentido a la técnica y utilizarla en función del argumento que se está narrando supone el uso de un guión, puesto que la película, en conjunto, está concebida orgánicamente.

del argumento que se está narrando supone el uso de un guión, puesto que la película, en conjunto, está concebida orgánicamente.

El cine de los primeros 15 años del siglo, entendido como *verdad*, tal como puede apreciarse en *Niños jugando*... y en *El aniversario*... , tiene su culminación en *La banda del automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas. Este señor fue uno de los iniciadores del cinematógrafo en México. Se sabe que empezó a trabajar en un salón que instaló la fábrica de cigarros "El Buen Tono" en 1904, y que junto con los Alva formó, después de 1905, una empresa que se denominó "Rosas, Alva y Cía.", para distribuir los filmes de la Pathé Frères e "impresionar" películas para esa casa francesa. En 1908 varios periódicos elogiaban a Rosas por la calidad alcanzada en sus cintas, que nada desmerecían —según ellos— al lado de las extranjeras; lo calificaban de "excelente constructor de películas". En 1909 sale del país a La Habana y deja su "taller" a los Alva, que se ocuparán casi con exclusividad de cubrir la producción nacional. En noviembre de 1912 regresa, precisamente durante el cuartelazo de Félix Díaz en Veracruz; lo filma y estrena la película al mes siguiente en el teatro Princi-

pal —que fuera catedral del género chico— con el título de *Los sucesos de Veracruz*. En 1913 "impresiona" una *Decena trágica* —hasta hoy sé de tres películas sobre estos sucesos—, y con seguridad algunas otras que han caído en el olvido. Parte otra vez a La Habana e instala allá un cine. En 1916 se encuentra en México para fundar la Azteca Films, en sociedad con Mimí Derba y el general Pablo González. Rompe su tradición de filmar los hechos más connotados y al financiar el melodrama, secuela del italiano, contribuye a su creación indirectamente; así, el cine nacional toma una nueva orientación y *La banda del automóvil gris* viene a resultar la culminación del *cine-verdad* anterior y su canto del cisne, pues hasta nuestros días muy escasos han sido los realizadores que se han acercado a la realidad sociopolítica del país.

Es interesante comparar —a modo de ilustración— este proceso del primitivo cine mexicano con el que siguió la cinematografía rusa: aquí se fue del cine objetivo, con un alto nivel técnico, al melodrama ajeno a la realidad; allá, en cambio, cuando estalla la revolución el cine estaba instalado en la copia de los arquetipos banales franceses e italianos, y los abandonó para volverse un instrumento de información sobre la realidad de los hechos, como consecuencia de lo cual surgió la escuela rusa de montaje. (Vid. Jay Leyda, *Kino. Historia del film ruso y soviético*. EUDEBA, 1960.)

*La banda del automóvil gris* está basada en hechos auténticos y estructurada en cuadros. El argumento cuenta cómo un grupo organizado, utilizando un auto y uniformes militares de la facción carrancista, se dedica impunemente al robo de residencias. Los asaltos a las diversas casas están colocados cronológicamente en el orden en que acontecieron, lo que es herencia del cine positivista del porfirismo, junto con su afán de captar la realidad, que en el montaje seguía un riguroso orden geográfico y cronológico; v.gr.: *La entrevista Díaz-Taft* (1909) o *Revolución orosquista* (1912), de los Alva.

Al igual que en *El aniversario*... , los escenarios de *La banda*... son naturales, gracias a lo cual pueden observarse los cambios habidos en la ciudad de México en ese lapso de siete años que media entre ambas cintas: en la primera se le ve limpia y cuidada, con gente en las calles, mientras que en la segunda queda manifiesto el descuido y abandono causados por la larga lucha interna que sufría el país; la ciudad se ve sucia y ruinoso y, con excepción de la avenida Juárez, solitaria. La libertad con que actuaron los socios del automóvil gris dice mucho de lo que era la vida metropolitana durante el carrancismo. Algunos de los asaltantes fueron aprehendidos y fusilados para calmar a la opinión pública, y Rosas incluye en la película la escena del fusilamiento auténtico para acentuar más el carácter de *cine-verdad*.

Cuidadoso de las disposiciones de la censura de Carranza que prohibían el ataque directo a personas, el realizador ubica la acción en 1915 —los hechos sucedieron en 1917— durante los gobiernos convencionalistas opositores a don Venustiano, con lo

que evidencia su deseo de concretarse a narrar algunos acontecimientos fuera de su contexto político. La utilización de los uniformes por parte de los asaltantes se disculpa con un letrero que más o menos dice: "así desprestigiaban al uniforme militar". Según la policía, entre los presos que fueron liberados por algunos contingentes al salir de la ciudad de México, estaban unos miembros de la banda, y la película insiste en que los autores de ese hecho fueron zapatistas, con lo que contribuye, sumándose a la gran prensa, al desprestigio de los convencionalistas y de Zapata en especial. No está por demás señalar que coinciden en el año de 1919 la manufactura del filme y el asesinato del guerrillero del sur. De paso, exonera de responsabilidad a Pablo González y a Mimí Derba (sus socios), pues se rumoraba que ambos eran partícipes de los botines, e incluso la Derba y María Conesa llegaron a lucir en el escenario algunas de las alhajas robadas.

*La banda*... es la última película del cine objetivo, pero, además, por su carácter apolítico y los elementos melodramáticos, que fueron incluidos respondiendo a la influencia del cine italiano y para halagar el gusto del público, es el ejemplo que siguió y llevó a sus últimas consecuencias el cine mexicano del periodo sonoro, especialmente el que se ha hecho de los cuarentas a la fecha.

Por otra parte, *La banda*... es una muestra del dominio que Rosas había logrado sobre los recursos técnicos, lo que necesariamente implica un ejercicio constante. Del mismo modo que en *El aniversario*... , tiene apenas algunos elementos del montaje paralelo: la vida afectiva de varios de los socios y el relato de los asaltos, puesto que lo usual era seguir una línea recta en el relato. Rosas, al igual que los Alva, tenía un concepto orgánico de las películas, de otra manera resultaría arbitraria y caprichosa la utilización del *close-up*, de la *mirilla* y de la *disolvencia*; recurre a ellos para recalcar y destacar un elemento que se hace indispensable para la comprensión de la historia que está narrando, o para indicar el paso del tiempo o un cambio de escena. Utiliza la *mirilla* para centrar la atención sobre un determinado personaje en momentos claves; el *close-up* rompe el relato para subrayar la importancia de un objeto: una perilla, que si cede, deja a merced de los asaltantes a una joven raptada. Al espectador no le interesa, en este momento, el relato de los robos, sino que se preocupará por ver si es forzada o no la cerradura, con lo que aumentan sus tensiones emocionales; mediante un sabio manejo del lenguaje de las imágenes

Tanto Rosas como los Alva no eran casos excepcionales y sus aciertos en el manejo de la sintaxis cinematográfica no es azaroso, llegaron a ellos gracias a la permanente elaboración de filmes. Fueron el principio y el fin de un concepto del cine que, entre otras múltiples causas, la revolución y el gusto del público truncaron. Sería interesante averiguar la causa por la cual México en la década de los veinte, perdió la facultad de hacer cine, para empezar otra vez desde el principio en los treinta.