

# EL CINE

## No por mucho que sufras vas a huir del "Happy End"

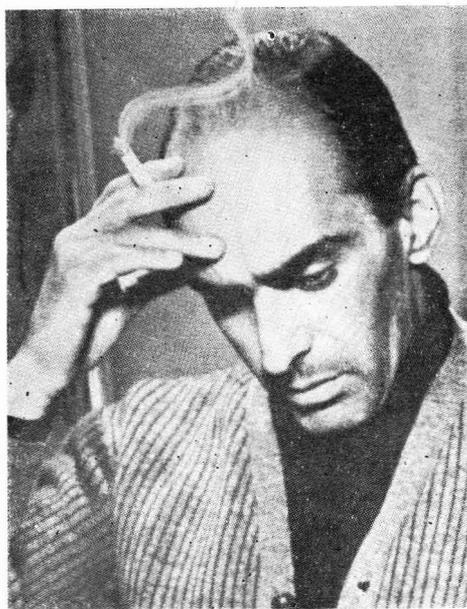
Por Carlos MONSIVÁIS

Con la publicación de *El cine mexicano*, libro que, junto con el guión de *Viridiana*, marca el inicio de las actividades de la serie Cine-Club de la Editorial Era, se cumple otra etapa de la actividad de Emilio García Riera, uno de nuestros más aptos críticos y nuestro mayor filmógrafo. En este ensayo García Riera afina, organiza y amplía considerablemente las ideas expuestas sobre el tema en un número de *Artes de México*, les agrega una documentación excelente y exhaustiva y el resultado es el primer intento serio de establecer la historia de una industria artesanal que pudo ser un arte. Libro ya indispensable, *El cine mexicano* suscita casi en forma inevitable la evocación y la polémica, la necesidad de aproximarnos críticamente a un campo tan vasto y tan significativo, de entender las relaciones entre un cine poseído siempre por la torpeza y el proceso de la cultura nacional.

Las primeras diferencias que se plantean son circunstanciales. El mismo García Riera advierte en su nota preliminar que el riesgo básico al enjuiciar estas películas radica en la imposibilidad de verlas a voluntad, por la inexistencia de una cinemateca. En muchas ocasiones, GR tuvo que acudir al criterio ajeno o a un recuerdo enaltecedor. Así, puede adjudicarse a *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes "una muy aceptable reconstrucción de la atmósfera del campo venezolano". Y además "los personajes de la novela, cargados de un valor simbólico que ejemplariza las ideas de una burguesía liberal, adquieren, gracias a De Fuentes, una concreción física que se opone a su condición de esquemas literarios". Una visión reciente de *Doña Bárbara*, suma del lugar común más caliginoso, revela sin piedad hasta qué punto De Fuentes, apuntalado por el grueso y gastado tropicalismo de Rómulo Gallegos, abusó con fruición del esquema y de las convenciones. Y así se podría formular una lista de pequeñas, poco significativas discrepancias. Porque en lo fundamental, en la crítica específicamente cinematográfica, es preciso estar de acuerdo. Y hay que coincidir en las ventajas que posee el principio de sistematización, al abordar las épocas a través del examen individual de los directores, lo que es un leal homenaje a la tesis del "cine de autor". Es el capítulo de la interpretación el que motiva mis mayores objeciones. Pese a todo, pese al espléndido esfuerzo de GR, se ha eludido proporcionarle una ubicación social, política, histórica a un cine que, como el mexicano, sólo por barroquismo puede ser analizado desde un punto de vista estético. La labor de GR resulta demasiado específica y se convierte en un relato único: la historia local de la infamia, no atenuada ni por una interpretación psicológica lateral.

Quizá no sea un defecto, si la intención ha sido el situar contingentemente estos aspectos. Puede no ser un error, pero es una limitación.

Al no explicar el contexto, la atmósfera en que vivía el país y que creaba y determinaba el cine, GR lanzó un producto metafísico, sin raíces, con una escenografía fantasmal. No de otro modo es válido explicar las reincidencias en los mismos errores, la negativa a convertir el cine en un instrumento crítico, el fracaso de las promesas, las limitaciones terribles para tratar cualquier tema que hiera la susceptibilidad de los zares mexicanos del celuloide. Importa especialmente en naciones como la nuestra, *underdeveloped country*, no situar de una manera aislada a un fenómeno como el cine mexicano que, carente de estímulos y circundado por todas las cen-



Julio Bracho: *Distinto amanecer*

suras, no ha logrado ser otra cosa que el conducto por el cual se expresa una imaginación pueril, descabellada y reducible a pesos y centavos. Y para recapitular diré que manifiesto mis objeciones como una manera de conminar al propio García Riera para que sea él quien escriba esa primera historia integral de una cinematografía.

II

En los veintes, el país se apresura a buscar su consolidación. Todavía fresca y vigente la ronda de presidentes, atentados, complots y sublevaciones, el cine se prepara en el afán de construir otra realidad, otro orden de cosas, otro México que de algún modo se parece y tiene que ver con el que conocemos, pero que existe en dimensiones diferentes donde se producen las imágenes que complacen los gustos y las apetencias vi-

suales de los nuevos dirigentes. Los primeros realizadores son primitivos en toda la extensión del término: artesanos ingenuos y desafortunados que se volcaban en cintas como *El precio de la gloria*, *Almas tropicales*, *Los enmascarados de Mazatlán*, *De raza azteca*, *El sueño del caporal*, *Malditas sean las mujeres*, *Fulguración de la raza*, *Corazón de madre*, *La banda del cinco de oros*, *Del rancho a la capital*, *Cuando la patria te lo mande*. En esos tiempos se inauguran las versiones rurales de varios géneros: el melodrama materno-doloroso, la tragicomedia silvestre que situaba el bien en Cuautitlán y le daba al pecado el nombre de D. F., el semi-drama patriótico. Fomentar un nacionalismo de consignas era una manera ingenua y desesperada de fortalecer el país, de hacerlo inexpugnable a los asedios extraños.

Con la estabilidad política del cardenismo, el cine con docilidad pretende ser portavoz de las ideas gubernamentales, pero su anhelo es arbitrario, demagógico, al amparo de una exaltación nativa que vulnerará todo el proceso de la industria. Fernando de Fuentes, quien después habría de consagrar nuestro acento campirano en la primera versión de *Allá en el Rancho Grande*, es responsable de tres films, *El Compadre Mendoza*, *Vámonos con Pancho Villa*, y *El prisionero 13* que, con *Memorias de un mexicano* de Salvador Toscano y *La banda del automóvil gris* de Enrique Rosas, constituyen el rescatable de ese cine que se da como consecuencia directa de la Revolución Mexicana, pero que no dispone del talento y de la perspectiva suficientes para entender y expresar la transformación. *El Compadre Mendoza* es la leyenda de la burguesía en ascenso que sacrifica a los revolucionarios para encumbrarse. *Vámonos con Pancho Villa* es el relato de las hazañas y las muertes de seis hombres que se incorporan a la División del Norte y es la visión de la lucha a través de los seres comunes, en un tono trágico, de hermosa vehemencia. Pero por regla general, la Revolución se presta para el lucimiento del arte popular o para fundamentar el repertorio de los cantantes rancheros. Por ello, quizá la mayor frustración de los productores sea no haber podido convertir a Zapata en un héroe como El Zorro o Lone Ranger, para despojarlo de todo su contenido revolucionario y volverlo paladín de *western* como en el caso de Pancho Villa.

En los años del reparto agrario el cine acumula tierras y ejidatarios, canciones y trenes marchando a los campos a sembrar la semilla del progreso. Eisenstein filmó aquí ¡*Que viva México!* y muchos crímenes se cometen en su nombre. La imitación superficial conduce a la idolatría por el paisaje físico y por el paisaje facial: una trinchera de magueyes o el rostro eterno de una anciana cholulteca deben tener, tienen ya valores cinematográficos. El montaje de atracciones se transforma en un "Conozca México a través de sus caras típicas" y se decide la unidad entre lo plástico de nuestro folklore y lo válido de nuestro genio artístico.

Se ha dicho con encarnizamiento que América es una novela sin novelistas. De modo similar y para fatigar la metáfora se puede afirmar que México es un film sin directores. El país permanece inexporado, sin descubrir, dolosamente marginado. Con el avilacamachismo los mo-

nopolios advienen reciamente y los Estudios Churubusco o los Tepeyac o los América se dedican con ánimo febril y potemkiano a forjar palmo a palmo un nuevo país, con calles pobladas de cabarets y malas comerciantes que no saben vender el corazón; con madres que trabajaban como sirvientes para que su hijo estudiara en un colegio decente y la madre iba a ver anualmente al hijo sin identificarse pero el hijo era mala cabeza y la madre en cambio heredaba a su anciana patrona y partía a Europa y al regreso ya millonaria encontraba a su vástago convertido en limosnero y no lo reconocía y el hijo derrotado terminaba muerto de frío en sórdido callejón.

Surgía una reacción en contra del primer nacionalismo puritano. La burguesía deseaba vengarse de la ingenuidad campirana que era la esencia de su pasado y de Flor, la inocente y pura novia de Jacinto, el caporal y por eso, Lulú, Marlene, Gladys, hacían su aparición con la boca pintada, la rumba prevaricadora y el corazón deshecho. Como tardía reacción a los desmanes de los nuevos latifundistas o como cartilla de introducción al artículo 27 constitucional que a la letra dice, el Indio Fernández acartonaba la Revolución, la regalaba para siempre un cielo estático y ponía a llorar estoicamente a Dolores del Río, la emperatriz de la desdicha rural. Iluso, arbitrario, más bien cursi, el Indio fue un antecedente de interés, otra de las secciones de la ruta única, no del todo desprovisto de aciertos formales. Pero, al ser su ejemplo fuente de contaminación, se le corrompió, primero con el halago y luego con la indiferencia. Por último, se le dejó hacer las postrimerías de su talento.

El monopolio cinematográfico buscaba el progreso del país, cuya manifestación señera era el auge de sus cuentas bancarias. Por ello, lanzaban a la publicidad un México inventado, ficticio, con ídolos, héroes y situaciones de cartón piedra, con la misma psicología mecánica y bravera del Bravo hasta el Suchiate y nos aprovisionaban de una fantasía: su ciudadano ideal con la mentalidad de un caballo emprendedor y la valentía de un niño poco imaginativo. Y sin embargo en este clima ideal nutrían sus sueños de ambición y su amor por la grandeza posible, todos los mexicanos de provincia y todos los de la capital desde luego. ¿Qué macho de cantina no le habrá tomado algún golpe a Pedro Armendáriz, algún truco para, más rápido el adversario, levantar la ceja y retirarse con el ánimo digno? ¿Qué mujer fatal no ha elaborado su voz copiando las excelsitudes sonoras de la Félix y no ha tratado impiamente devorar el alma y envilecer la pasión de Santos Luzardo, ahora honesto cajero o respetable pagador? ¿Qué animador de fiesta de fin de cursos no adquirió (antes de la TV) sus ademanes y repertorio humorístico por la contemplación de Cantinflas, Tin-Tan, Pardavé, Raúl de Anda, Ramón Pereda y Maritoña Pons?

El nacionalismo llegaba a la cumbre con la película que confirmaba lo irreplicable de las personalidades de los pueblos: *Como México no hay dos*. Si llegáramos a percatarnos de nuestra condición de sal de la tierra, veríamos el subdesarrollo como un mal menor. Jorge Negrete era una época: desde *Ay Jalisco no te rajes* a *No le saque, Tlaquepaque* (película que no hizo, pero que muy bien pudo filmar). Los charros reinventaron toda una zona del país, libre

de los problemas que causaban los créditos, las siembras, las cosechas, los precios del mercado. En los estudios de cine, las Babilonias de la capital, sólo había serenatas, parrandas, balazos y hembras bravías. Es decir, *westerns* a la intemperie, chauvinistas. El charro, más que nuestro símbolo, fue nuestra sentencia universal; ¡Esos Altos de Jalisco, qué bonitos!, *El ahijado de la muerte*, *Historia de un gran amor*, *Camino de Sacramento* y, sobre todo, *El peñón de las ánimas*, el drama bajo el quelite más célebre que se recuerda.

Pueden darse varias razones que expliquen por qué en cine hemos vivido al margen del sentido del humor. Quizá una nación que se integra necesita todavía tomarse muy en serio o la solemnidad es nuestro destino o la comedia es ajena a los veneros de nuestra idiosincrasia. El caso es que únicamente las películas hechas con el corazón y los nobles propósitos nos comunican la presencia de un sólido *sense of humor*, quizás involuntario pero no por ello menos vigoroso. Ya a la distancia se advierte que lo mejor de Cantinflas nunca llegó al cine. El señor Moreno, quien grabó en la mente del pueblo mexicano los diez únicos chistes que constituían la totalidad de su guardarropía, proyectó una versión ideal del lenguaje político nacional y fue un

cómico rastacuero, reiterado, que se apoyaba en el método menos convincente: el juego de palabras.

Lo más obviamente reaccionario del cine nacional es el renglón de la añoranza. Don Susano Peñafiel y Somellera, un *souvenir* del porfiriato, evocó la vida antes del "Ipiranga", las tertulias bohemias y hasta las tandas del Principal. La voz de Sofía Álvarez —como hoy la de Ernestina Garfias— enalteció las veleidades aristocráticas de nuestra burguesía y los actores que torpemente encarnaban a Nervo, Juan de Dios Peza, Juventino Rosas o Porfirio Díaz, recibían el impulso de Joaquín Pardavé, el advenedizo y quejumbroso adorador de los tiempos del globo de Cantolla, de la perseverancia de Zúñiga y Miranda y de la imperinencia de las huelgas de Cananea.

Es imposible extenderse infinitamente a propósito de los comentarios que provoca la lectura del libro de García Riera. Del alemanismo a nuestros días, la caída del cine mexicano ha sido frenética y sin tropiezos. Se han perdido sus escasos valores, que se fincaban en un cierto sabor de testimonio, de documento indirecto. Ahora todo culmina en una supuesta crisis, forma benévola de designar la extinción rabiosa de una industria, que gracias al medro, la baratura y el comercialismo rebasó los límites de lo risible para dedicarse de lleno a lo gangsteril.

## LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Luis Cernuda. *Ocnos* (tercera edición aumentada). Ficción. Universidad Veracruzana. México, 1963. 194 pp.

NOTICIA: Esta tercera edición aumentada de *Ocnos*, colección de poemas en prosa que como los otros poemas en verso de Luis Cernuda ha ido creciendo de una manera natural, obediendo siempre a una necesidad interna, salió a la venta unos cuantos días después de la inesperada muerte de su autor. Junto con *La realidad y el deseo*, al que en cierta forma se suma, el libro forma parte de la obra más importante de Cernuda, aquella que da expresión a su voz poética — a la que se debe contar entre las más altas y puras de nuestro tiempo. Esencial y fatalmente poeta, Cernuda es autor también de tres libros de ensayos: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, *Pensamiento poético en la lírica inglesa y Poesía y literatura*, "obras de sus circunstancias", como él mismo señala en el prólogo de una de ellas, pero de espléndida realización, así como de otras dos obras en prosa: *Tres narraciones* y *Variaciones sobre tema mexicano*. Tradujo a Hölderlin y Troilo y Crésida de Shakespeare.

EXAMEN: "Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna (*Como dal fuoco il caldo, esser diviso — Non può'l bel dall'eterno*), y aun cuando no lo sea, tal en una corriente el remanso nutrido por idéntica agua fugitiva, ella y su contemplación son lo único que parece arrancarnos del tiempo durante un instante desmesurado", dice Luis Cernuda en *El enamorado*. Casi todas las prosas poéticas de *Ocnos* son expresión directa de un momento de revela-

ción de la belleza — "hermosura", como Luis Cernuda gusta llamarla con un característico pudor de lenguaje— robada al tiempo por el poder de la palabra: son poesía. La explicación del título del libro ("Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir de alimento a su asno") sitúa ya la posición de Cernuda ante ese ejercicio poético: "Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos. Podría dejar de trenzarlos, pero entonces ¿a qué se dedicaría?" Ésta resulta así una condición fatal. Desde su escepticismo, el poeta se ve obligado a responder a la belleza con la palabra, aun teniendo conciencia de la inutilidad de esa respuesta, más allá de la propia realización. En este sentido, los poemas de *Ocnos* forman una especie de diario íntimo y personal, una afirmación contra el poder del tiempo, la fugacidad de la belleza y la indiferencia del público. "No hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino un azar ciego que va trazando torcidamente, con pasos de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida", dice el poeta en *Regreso a la sombra*. Y a partir de esta tranquila aceptación de la condición humana, de esa conciencia trágica, que tan bien aclara el singular lugar de Cernuda dentro de la poesía contemporánea, el poeta nos va entregando, sin embargo, su alto testimonio de la situación del hombre con toda su ansia de felicidad, su soledad y su percepción del poder del tiempo sobre él, por mera fidelidad a su voz poética, a su demonio.

Por otra parte, es indudable que Cernuda puede hablar, puede hacernos escuchar, comunicarnos la belleza de un lugar, de una ciudad, de algunos árbo-