

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

A LA BÚSQUEDA DEL CINE MEXICANO

Al pensar en el cine mexicano le asaltan a uno ciertas dudas. Es evidente que lo que determina la bajísima calidad de las películas nacionales es la falta de verdaderos creadores. (Y la presencia excepcional de Luis Buñuel no hace sino resaltar tal hecho.) Bien. Pero ¿por qué no surgen esos creadores? Claro, una comercialización llevada al absurdo lo impide en gran medida. Sin embargo, el mercantilismo de Hollywood —por ejemplo— no ha impedido que surjan un buen número de cineastas norteamericanos valiosos. ¿Será que en México no existe el genio cinematográfico? Sabido es que otros países, incluso de elevado nivel cultural, son incapaces de producir una buena pintura o una buena música.

Naturalmente uno se rebela contra tal conclusión. No, no puede atribuirse la situación actual del cine nacional a causas tan absolutamente imponderables. De ahí a las especulaciones elegantes sobre la ontología del mexicano, su posición frente a la madre, su actitud frente a la muerte, etcétera, no hay más que un paso. ¡Dios me libre de caer en tales "elegancias"! Y, sin embargo, la condenada duda, hasta hace bien poco, no dejaba de asaltarme. ¿De verdad, los mexicanos estarían negados para el cine?

Y digo hasta hace poco, porque la reciente exhibición (en el cine club del IFAL) de dos películas de Fernando de Fuentes me ha sacado de dudas y de tonterías. Voy a tratar de explicar por qué.

En la misma semana en que vimos *El compadre Mendoza* (1933), seguramen-

te el mejor film de De Fuentes y, quizá, el mejor que se haya hecho en México con excepción de los de Buñuel (y no lo digo llevado por un entusiasmo pasajero), tuvimos también la oportunidad de asistir a una exhibición de *Enemigos*, película realizada en 1933 por Chano Urueta. Este director estaba en aquellos tiempos influidísimo por Eisenstein, y su film viene a ser algo así como la caricatura involuntaria de *Tempestad sobre México*. Es fácil ahora reírse de las increíbles torpezas técnicas, las pretensiones "plásticas" y la alegre estupidez de los diálogos "revolucionarios" de *Enemigos*. Pero lo cierto es que la actitud "estética" que revelaba un film así, resultaría a la larga tan peligrosa y nefasta para el cine mexicano, como el ansia de lucro de los "mercachifles", nombre con que el joven Urueta de entonces gustaba de llamar a los productores.

El compadre Mendoza en cambio es un film inteligente, honesto, admirablemente construido. Su realizador, Fernando de Fuentes, no era ni más ni menos que un artesano con sensibilidad y sentido profesional, y por ello se concretó a contar una historia sobre la Revolución sin pretender, en ningún momento, realizar una especie de *gran mural cinematográfico*. Los personajes de su película adquieren un enorme valor representativo precisamente porque no sirven a ninguna simbolología establecida de antemano. Quiero decir que son seres humanos auténticos y sus reacciones contradicen —a lo largo de la película— la idea esquemática que de ellos pudiéramos habernos hecho en un principio. Ése era el cine a hacer, un cine a simple

vista demasiado modesto, pero que fuera capaz de mantener frente a la realidad mexicana una actitud escrutadora; un cine que no se empeñara en ilustrar las "grandes ideas", sino que descubriera esas ideas en el estudio de los personajes y de las situaciones; un cine que rechazara lo pintoresco para descubrir al hombre mismo, y que no cayera en ese insulto a lo popular que supone la insistencia en lo folklórico.

Dos años después, en *Vámonos con Pancho Villa*, De Fuentes ratificaría su talento. Un gran género, el de las películas sobre la Revolución, parecía nacer. Hoy, ese género ha degenerado en el ridículo intento que cada *Cucaracha*, *Escondida* o *Juana Gallo* representa de resumir toda la Revolución. (Es como si cada *western* pretendiera relatarnos toda la conquista del oeste norteamericano.)

Pero lo que me interesa afirmar es que de ello ha tenido la culpa no sólo el afán de lucro de los productores (que De Fuentes lo tenía también, sin duda) sino, a la vez, la actitud de cierta *intelligentsia* mexicana que en 1933 se deslumbró con Eisenstein y que hoy sigue clamando por un cine dotado de no sé qué virtudes monumentales y didácticas. Vale decir que esa misma *intelligentsia* ha sido incapaz de dedicar el más mínimo esfuerzo a la valoración y la crítica correcta del cine como fenómeno estético y social.

Eisenstein era un genio y, como tal, podía darse el lujo de ser excesivo, de jugar con símbolos y de pretender una visión total del universo. Pero nada hay más lamentable que la imitación del genio. Por las mismas leyes estéticas por las que Eisenstein alcanzó lo sublime, Urueta cayó en el ridículo y el "Indio" Fernández en el amaneramiento. Pese a ello, para muchas personas *cultas* el buen cine mexicano no puede ser otro que el de los magueyes en primer plano, enmarcados por fotogénicas nubes; el de los indios hieráticos luciendo sus atuendos más "mexican curious"; el cine, en fin, tributario de la pintura mural, del cuento vernáculo, de la cerámica, del ballet, etcétera. Y lo tremendo del caso es que esa visión turística de la realidad mexicana, ese miserabilismo pseudoelegante se protege bajo la máscara de las *ideas progresistas*, del llamado *contenido social*.

Yo me resignaría a imaginar que tales deformaciones resultan inevitables dentro del desarrollo de una cultura cinematográfica, si no fuera porque en México existió un Fernando de Fuentes, y si no fuera porque me consta que la mayoría de los intelectuales mexicanos no ha dedicado nunca una seria atención al cine y se ha concretado a mirarlo muy por encima, repitiendo los lugares comunes que les sugiere el estudio de otros medios de expresión. No hay duda: los intelectuales mexicanos tienen una gran deuda con el cine — que empezarán a pagar el día en que dejen de sentir hacia él un complejo de superioridad totalmente injustificado.

De ahí que se dé el caso insólito de que las películas de De Fuentes sean mucho menos conocidas y apreciadas que *Redes* o *Raíces*, por ejemplo. Algunos plumíferos se ríen de que, a estas alturas, hayamos "descubierto" *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* y señalan que tuvo que venir Sadoul de Francia para interesarnos en ellas. Bien:



"¿Será que en México no existe el genio cinematográfico?"

es verdad. Sadoul no es ciertamente mi crítico favorito, ni mucho menos, pero tiene la autoridad (común a toda la crítica francesa sería) que le da su actitud estudiosa frente al cine. A Sadoul se le dio la facilidad, que uno nunca ha tenido, de dedicarse días y días a ver viejas películas mexicanas. ¡Claro está que había que hacerle caso! Pero se les puede replicar a esos plumíferos de larga experiencia: ¿Qué han hecho ellos, a su vez, por dar a De Fuentes su lugar? ¿Y qué autoridad podrían tener para hacerlo los entusiastas del *cucarachismo*?

Lo cierto es que debo confesar que hoy me doy cuenta, al hablar de la historia del cine mexicano, de que piso un terreno mucho más incierto de lo que creía. Obviamente, no basta con haber visto *El automóvil gris*, *Redes* y las películas del "Indio" Fernández y las de Buñuel para sentirse en posesión de la verdad. Quizá haya visto suficientes films nacionales como para sentirme capaz de aventurar un juicio. Pero, a la vez, cuanto más films veo, más me convengo de la necesidad de establecer las debidas re-

servas. Quedan por rectificar o ratificar muchas cosas, y es evidente que, si partimos de la base de que el conocimiento del pasado resulta muy útil a la hora de hablar de lo que deberá ser en el futuro el cine mexicano, una verdadera labor de investigación se impone para quienes se interesan en que este futuro sea lo más brillante posible. Por lo pronto, creo que es tiempo de reconocer que si hemos sobrestimado la obra de realizadores como Fernández, Bracho, Gavaldón, Urueña y Gómez Muriel, no hemos, por otra parte, valorizado debidamente la de otros como Arcady Boytler, Bustillo Oro y, sobre todo, Fernando de Fuentes. Tiempo habrá de insistir sobre el tema. Lo esencial es, de inmediato, ver de todos y cada uno de ellos el mayor número posible de películas y dejar las especulaciones sobre la *forma de ser del mexicano* a otras personas menos ocupadas. Y lo evidente es que si el actual cine mexicano es lo que es, la culpa la tienen quienes impiden el surgimiento de nuevos valores, y quién sabe cuántos nuevos De Fuentes pudiera haber entre ellos.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

OTRA VEZ MAX

"Je suis foutu; nous sommes tous foutus."
[Maupertuis a Cidivele, en *Côccix*.]

La noche era serena; en el cielo las estrellas tintineaban; la luna abría su aristocrática boca en un místico bostezo; las calles estaban casi desiertas. En el interior del elegante teatro Fábregas había una distinguida concurrencia; a pesar del calor sofocante, las damas se cubrían con las mejores pieles y los caballeros con elegantes chamarras de dos colores. Sonaron tres llamadas: el foyer quedó desierto y la sala se llenó; las pieles fueron dejadas a un lado descubriendo hombros marfilinos adornados con espinillas, los guantes se retiraron cobarde-

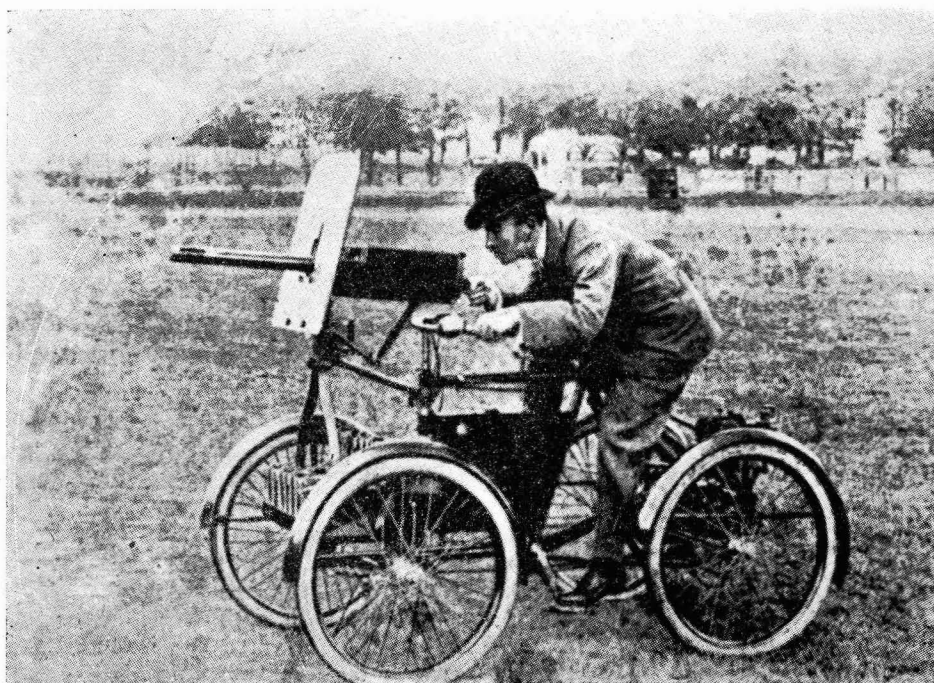
mente, abandonando las nacaradas manos sudorosas; al abrigo de las butacas, una que otra dama se quitó los zapatos para dar un respiro a sus rubicundos pies. Se abrió el telón, un suspiro de gozo escapó de todos los pechos; el rictus maxilar abandonó los semblantes, los músculos se distendieron y pronto, en el gozo del espectáculo, las rutilantes dentaduras postizas hicieron su aparición... La pieza que se representaba era una de las obras más acreditadas que jamás hayan escapado de la pluma de autor mexicano: *Tan cerca del cielo*, de Wilberto Cantón.

La historia, todos la conocemos: un matrimonio sin hijos, perteneciente a

una familia, los Hapsburgos, que desde Felipe II fueron famosos por su liberalismo, encontrándose sin nadie a quién gobernar, se deja convencer por unos turistas mexicanos, el maquiavélico Napoleón III y otras personas más, de que aquí en México todo el mundo pide a gritos que vengan a ser emperadores. Una vez aquí, Maximiliano adquiere el mal hábito de hacer consejos de ministros muy sentado en su trono, con su esposa al lado metiendo su cuchara en lo que no le toca, y los ministros de pie; estas circunstancias producen una irritación en todos los presentes que los lleva a tomar medidas descabelladas como decretar leyes marciales y cosas. Por si fuera poco, con una falta de tacto verdaderamente notable, el emperador tiene un consejero liberal a pesar de que sus ministros han declarado enfáticamente que son conservadores. No tardan en producirse los desengaños: el primero viene cuando Maximiliano descubre que Juárez, en quien pensaba encontrar su principal colaborador, es precisamente el enemigo; el segundo, cuando las tropas francesas, que él creía que se iban a quedar a vivir aquí, se retiran; y el tercero, cuando cae en la cuenta de que su desconocimiento de los medios reaccionarios le ha acarreado enemistades hasta con el clero. Al ver que todo está perdido, abdica. Los ministros se reúnen, esta vez sentados —supongo—, a considerar su abdicación. Mientras tanto, Carlota, le hace ver que si en la familia todos son emperadores, ellos también tienen que ser emperadores, aunque muertos; y que ya que Dios no les dio hijos, siquiera tener un país para dominar, castigar y enseñar. Estos argumentos hacen que el emperador se arrepienta de haber abdicado. Sin embargo, nada se ha perdido, pues al fin y al cabo, los ministros han rechazado la abdicación por 13 a 12. La pareja sigue reinando llena de proyectos, el primero de los cuales consiste —como todos sabemos—, en que Carlota se irá a Europa a pedir ayuda a sus parientes. Ya sea porque el viaje no le sentó, o porque estaba loca desde el principio, o porque algo le dieron en la famosa naranjada de Eugenia de Montijo, el fin de Carlota es del dominio público, lo mismo que el de Maximiliano.

Este episodio, que desde 1930 ha venido siendo la tentación de los dramaturgos mexicanos, fue tratado de una manera... no definitiva, porque ningún hecho histórico puede tratarse definitivamente, pero sí respetable, por Rodolfo Usigli en 1943. Dieciocho años después Wilberto Cantón presenta una obra que, siguiendo los pasos de *Corona de sombra*, no sólo "no dice nada nuevo" (como hizo notar el comentarista don Armando de María y Campos), sino que no dice absolutamente nada.

"Un Amor más fuerte que la Ambición, que la Locura y que la Muerte" — dice el programa como lema. La cartelera teatral dice: "Todo el esplendor y el romanticismo de un Imperio." Todo esto nos hace suponer que la obra tendrá un contenido, si no sexual como la de Usigli, cuando menos sentimental, y nos encontramos con la pareja menos amorosa, erótica o sentimental que he visto en varios años: un hombre tan reposado, tan majestuoso y tan infantilmente confuso, y una mujer que no habla más que de estrategia y de política, y de que "tenemos que redimir al in-



Crítico desconocido en un vehículo no identificado, haciendo uso de un arma atómica