

ISSN 2007-1620

Humanitas

Universidad Autónoma de Nuevo León
Anuario del Centro de Estudios Humanísticos

Años 46, No. 46, Vol. III
Enero-Diciembre 2019

Letras



UANL®

LA *ENCICLOPEDIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA* 1897-1955

Llamil Hassan Mena-Brito Sánchez*
Universidad Autónoma de Nuevo León

Resumen: La Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955 editada por Ricardo Rangel y Rafael E. Portas representa un hito para la historiografía del cine mexicano. Consiguiendo adquirir desde su publicación la categoría de obra de consulta fundamental para el estudio histórico de la producción cinematográfica en México. El objetivo del presente ensayo es el presentar una mirada panorámica de este inmenso y peculiar proyecto editorial y problematizar, a partir de una de las múltiples secciones que articulan la enciclopedia, una muestra del trasfondo pragmático e ideológico que atraviesa a ésta como fuente primaria para el estudio histórico del cine mexicano.

Palabras clave: historiografía, cine mexicano, crítica cinematográfica, enciclopedia.

* Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y Maestro en Historia del Arte por la misma institución.

LA HISTORIOGRAFÍA DEL CINE MEXICANO ofrece una riqueza de investigaciones panorámicas y proyectos recopilatorios, que por sus aportaciones heurísticas y la reflexión que abrieron sobre el uso y los recursos de la documentación del cine mexicano, constituyen hitos para estudio de la cultura cinematográfica en México.

Un documento paradigmático en este acervo es la *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955* editada por Ricardo Rangel y Rafael E. Portas.¹ Libro que poco tiempo después de su impresión, en 1957,² ya había rendido sus primeros frutos como obra de consulta seminal para el estudio sistemático de la historia del cine mexicano que detonó el desarrollo de una nueva historiografía crítica así como en la eventual “institucionalización del estudio del cine como un campo específico de la docencia y de la investigación y como fenómeno cultural”. (Peredo Castro y Dávalos Orozco, 2016: 13) Aurelio de los Reyes, decano de la investigación histórica en nuestro país, nos ofrece testimonio de este legado:

¹ Rafael Eligio Portas López (1897-1975) periodista, productor, director, guionista y líder sindical, conocido en el medio cinematográfico como *Papá Portas*. Su primera incursión en el medio cinematográfico fue como productor de las cintas dirigidas por Fernando de Fuentes *El anónimo* (1932) y *El prisionero trece* (1933). Dirigió quince películas la primera *Bohemios* en 1934. En 1936 fundó la Unión de Directores Cinematográficos de México. Y desde 1949 y hasta 1967 asumió el cargo de secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores de la Producción Cinematográfica. Cuenta como uno de sus mayores logros como líder cinematográfico, la Ley Federal del Derecho de Autor, que se reglamentó desde 1965, y que aprobada por la Suprema Corte de Justicia en 1975, “representó la posibilidad de que las obras siguieran produciendo económicamente para los autores ». Cfr. «PORTAS López, Rafael Eligio». *Diccionario de Escritores del Cine Mexicano Sonoro*. http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/P/PORTAS_lopez_rafael_eligio/biografia.html (30 de junio de 2020). Sobre Rangel solo conocemos los datos y el retrato consignados en su entrada en el directorio de “Autores y Adaptadores “ de la *Enciclopedia* (p. 1157): “Ricardo Rangel Mota. Mexicano. Autor y Adaptador. Algunas de sus películas: *El Vengador*, *El Rayo de Sinaloa*, *La fe en Dios*, *El Suavecito*, *Hijos del arrabal* y seis obras más”.

² Aunque el libro fue editado en 1955, recabando información hasta diciembre de ese año. Según consta en el colofón la obra se terminó de imprimir el 21 de enero de 1957.

Emilio García Riera, a partir de la *Enciclopedia del cine mexicano* de Ricardo Rangel y Rafael E. Portas, inició sus investigaciones con *El cine mexicano* publicado por *Era* en 1962. [...] La obra de García Riera constituyó en el país el inicio de la profesionalización académica de los estudios sobre cine y las metodologías, junto con *Los orígenes del cine en México. 1896-1900*, tesis de quien esto suscribe para optar por el título de licenciado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. (De los Reyes, 2014: 5)

En efecto, la *Enciclopedia cinematográfica mexicana* de Portas y Rangel dejó su impronta en un momento decisivo para la historia del cine mexicano. Punto crítico para el cambio paradigmático de la cultura cinematográfica del país que establecería a lo largo de la década de los sesenta los fundamentos de una estudio crítico y sistemático del fenómeno cinematográfico en México. Y en el que las investigaciones de García Riera aunada a la publicación en 1968 de la *Aventura de Cine Mexicano* de Jorge Ayala Blanco, a la postre constituirían referentes historiográficos de la producción sonora en México, tomando por fuente primaria este inmenso documento.³

La inmediata influencia de “El Portas” –como también se le refiere– fincada en buena medida en la valía de los datos disponibles en sus fichas técnicas y recuentos históricos, fue detectada y referida incluso por investigadores extranjeros que

³ La relación de Ayala Blanco con sus fuentes de primera mano para este estudio ha cambiado; no obstante, en la última edición de la *Aventura del cine mexicano* de 2017 indica como: “únicos antecedentes bibliográfico que admite este volumen son la *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955* de Rafael E. Portas (Publicaciones cinematográficas, 1955) y el *Índice bibliográfico del cine mexicano 1930-1965* de María Isabel de la Fuente (edición de la autora, 1967)”. No obstante, en la primera de edición publicada por *Era* en 1968 el autor consigna: “Sólo admito como antecedentes bibliográficos *El Cine Mexicano* de Emilio García Riera (*Era*, 1963) y el *Anuario 1965* del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, que recopila abundantes notas de Carlos Monisváis sobre el tema”. En una nota al pie en esa misma edición menciona el *Índice bibliográfico* de De la Fuente.

por aquellos mismos tiempos apuntarían sus intereses en el cine mexicano. Es el caso de Robert M. Hammond, precursor de los estudios fílmico-literarios norteamericanos y ávido coleccionista de guiones, quien interesado en conocer la relación de los novelistas y los guionistas mexicanos daría con esta “invaluable herramienta” en la que comprobaría dentro de distintas sus cualidades una como definitiva: “its real heart is the complete list of all films made in Mexico as well as a list of most of the authors who have written the screenplay”. (Hammond, 1960: 359)

Por su parte el “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda”, incluido en “El Portas” y escrito por el periodista cinematográfico José María Sánchez García adquirió un valor igualmente decisivo en el proceso de los estudios del cine mexicano. Al “desgranar la nomenclatura de las personalidades y los aportes” de los pioneros de la producción de cine en México, al mismo tiempo qué, como Raúl Miranda señala constituyó la “muestra inaugural de la necesidad de registrar por escrito un panorama acucioso del cine mexicano en su etapa silente”. (Miranda López)

Esta conciencia por atender de la recuperación de la memoria cinematográfica, aunada a la irreparable pérdida de casi la totalidad del material fílmico silente, partió de estos modelos y concentró su investigación en distintas fuentes y archivos que permitieran reconstruir la historia de este episodio fundamental de la cultura mexicana. Por lo que también dentro de este proceso nacería una de las más ricas vetas de la investigación heurística de la cultura en México: la de los libros de consulta catalográfica del cine mexicano. Proyectos de largo aliento, cuya variedad y riqueza documental obedeciendo el rigor de un arduo trabajo heurístico y que conforman una parte indisoluble de la rica tradición de estudios sobre el cine en México.⁴

⁴ Dentro de los más destacados habría que señalar: el *Índice bibliográfico del cine mexicano (1930-1965)* editado por María Isabel de la Fuente en 1965, ; la *Summa Fílmica Mexicana (1896-1920)* y la *Filmografía general del cine mexicano (1906-1930)* de Federico Dávalos y Esperanza Vázquez; los tres volúmenes de la *Filmografía del cine mudo* de Aurelio de los Reyes; la *Cartelera Cinematográfica* de

Más allá de este panorama historiográfico con el que a *grosso modo* caracteriza el valor seminal de esta obra de consulta cimentado en la indiscutible riqueza del acervo de información que aglutina.⁵ Otros vastos campos de reflexión se despliegan al contemplar la naturaleza misma del proyecto. Y es que al explorar otras de sus múltiples particularidades, como por ejemplo la distinta naturaleza de documentación recopilada dentro de las distintas secciones que conforman su índice. Es posible intuir y aun conocer el carácter pragmático e ideológico de este proyecto editorial. En ese sentido la *Enciclopedia* nos abre una ventana para acercarnos a las ideas, preocupaciones y el sentido histórico que constituyó a este enorme grupo de personas y empresas en una comunidad integrada para la posteridad en este inmenso libro.

De ahí que el objetivo del presente ensayo sea el de analizar la *Enciclopedia* como un proyecto, producido con un sentido claro en un momento crítico para la historia del cine mexicano. Y que, si bien y como intentaremos demostrar, el libro refleja los objetivos y preocupaciones que acusaron los años de su edición (1953-55). También en el subtexto despliega las vicisitudes, problemáticas, omisiones, reconocimientos, planes y anécdotas de una historia muy particular de la industria cinematográfica en México. Las posibles lecturas son amplias. Y aunque resulte imposible cubrir siquiera la mayoría, algunas irán siendo señaladas en este ensayo, quedando como posibilidades de estudio, pero sobre todo como evidencia de este como un documento pleno de historicidad cuya complejidad como fuente histórica demanda y merece una mirada multidisciplinaria.

María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco y la *Historia Documental del Cine Mexicano* de Emilio García Riera, por nombrar tan sólo algunos de los más importantes.

⁵ Entre ella prácticamente todos los datos biográficos de los miembros agremiados de la industria, además de las fichas técnicas y artísticas de las mil cuatrocientas ochenta películas producidas de noviembre de 1930 a diciembre de 1955.

Para tal efecto es preciso ofrecer primero una panorámica general del contenido y en este punto, ciertas claves que nos permitan comprender el trasfondo pragmático e ideológico del proyecto editorial de Portas y Rangel. En seguida conviene apuntar la mira a un ejemplo que nos permita señalar la tensión entre la idea y el ideal del pasado y el futuro que a nuestro parecer gravita de modo latente en el trasfondo de proyecto enciclopédico.

Partamos por lo pronto de una conclusión adelantada: La *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana* constituye el testimonio de la magnitud de la industria cinematográfica nacional y su aparato político a mediados de la década de los cincuenta. Esto es, el balance y el recuento de una industria que, por su dimensión, organización, recursos y aún su tradición histórica demostraba su persistencia en medio de una nueva crisis que eventualmente probó ser decisiva. No obstante, en el año de 1955 y con un documento de la magnitud de esta enciclopedia como evidencia señalaba la vigencia de un próspero negocio que, con una robusta organización, una sólida legislación, pero sobre todo con los recursos económicos, técnicos y humanos inventariados en este documento, confrontaba con aparente seguridad su porvenir.

1. Documentos histórico-jurídicos de interés nacional

Así pues, al margen de las consideraciones excesivamente optimistas (o pesimistas, según el caso) que suelen hacer los productores del cine nacional, puede decirse que estamos ante una industria de gran importancia para la economía del país y que ha logrado mantenerse sólida a través del tiempo. (García Riera, 1960: 1)

Editada por Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L. con una tirada de 2000 ejemplares; las más de 1300 páginas encuadradas en un grueso tomo de pasta dura que integran *La Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955* fue concebida, según se lee en la dedicatoria que abre el libro como “un fervoroso tributo que los editores rinden a la Industria

Cinematográfica Mexicana”. (1955, 5) Tributo que comprendió una labor de tres años de preparación en los que se “procuró recabar todos los datos de lo que hasta ahora se lleva hecho en nuestro cine y en las actividades conectadas con él”. (Portas y Rangel, 1955: 5)

Esta magna empresa recopilatoria y memorística no sería la primera, pero indiscutiblemente sí la más extensa realizada hasta la época. Pues si bien en la década de los cuarenta el semanario *Cine Gráfico* y el *Anuario Cinematográfico* de Álvaro Villatoro constituirían referentes anuales de empresas editoriales que como la de aquellos, consignaban y actualizaban un minucioso directorio sobre la industria, e incluso en ocasiones concedían espacios en estos números especiales a recuentos históricos y ensayos de fondo. La diferencia sustancial que distinguiría a estos volúmenes de colección sería tanto los alcances temporales de su compilación informativa, pero sobre todo el espacio que concedían a la publicidad en sus hojas.

Así pues, mientras El Portas en la misma dedicatoria aclaraba con su agradecimiento al Comité Central y a las seis secciones del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica el subsidio de la empresa (“bajo cuyo patrocinio fue posible que esta obra fuera realidad”). Aquellos anuarios que podían llegar a rebasar hasta quinientas páginas, dividían estratégicamente su contenido entre la información de interés general y la propaganda comercial.

Antes de entrar de lleno en consideraciones relativas al programa mismo del proyecto y las tres características que desde la dedicatoria se anuncian como su eje, es decir el tributo, los datos y las actividades que articulaban a la industria y su sindicato. En otras palabras, la estructura y el inventario con que contaba la producción cinematográfica vigente a mediados de la década de los cincuenta. Vale la pena detenernos y analizar la configuración del índice, en el que de inmediato se hacen evidentes dos marcados conjuntos.

En primer orden, el histórico, que comprende además del “Bosquejo” de Sánchez García, otros tres textos: un panegírico

de Jorge Negrete por Francisco Castellanos, contralor por muchos años de la Asociación Nacional de Actores; un ensayo teórico de José Revueltas titulado “El lugar del cine en el arte” y un recuento del origen del cine mexicano escrito por el guionista Humberto Gómez Landero. Además, la dedicatoria introductoria y el catálogo técnico y artístico (con fotogramas) con cada película producida en México de noviembre de 1930 a diciembre de 1955 ordenado de manera cronológica y su respectivo índice alfabético. Toda esta información conforma la mitad del libro.

La segunda mitad comprende el conjunto normativo y operativo de la industria, es decir: la legislación, estructura y organización completa de la industria cinematográfica en México. Complementada con los datos biográficos y fotografías de los trabajadores de la producción cinematográfica, gráficas y una amplia gama de documentos que van de las listas de premiaciones hasta la reproducción de un mensaje del Papa Pío XII a la industria del cine.

Jerárquicamente esta segunda sección de la enciclopedia inicia con el apartado “Legislación” donde se recopilan “documentos histórico-jurídicos de interés nacional” como el proyecto y todos los debates concernientes a la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 y las adiciones que reformarían dicha ley en 1953. En seguida, la sección “Organizaciones” recolecta las actas constitutivas de diez de las agrupaciones que articulaban institucionalmente el aparato de la industria.

Éstas ordenadas alfabéticamente y comenzando por: la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas; la Asociación Patronal de la Exhibición y Distribución Cinematográficas de la República; el Banco Nacional Cinematográfico; la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica; el Crédito Cinematográfico Mexicano, S.A.; la Dirección Nacional de Cinematografía; el Instituto Cinematográfico, Teatral y de Radiotelevisión y finalmente el

Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana (STIC) y el de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC).

A la legislación y las organizaciones se suman los demás ordenes de la industria, cada uno como una sección unitaria: 1) el de la infraestructura (el directorio de los catorce estudios y laboratorios), 2) la distribución (35 oficinas distribuidoras tanto de películas mexicanas así como extranjeras); 3) la exhibición (datos y estadísticas sobre el número de cines y salas en el país y el mundo); 4) una sección de recursos varios (alquiler de utilería y vestuario, butacas, casas vendedoras de película virgen, diseñadores de vestuario, proyectores y accesorios) y finalmente 5) el de la Prensa. Cabe señalar aquí que además de los dos textos incluidos en esta última sección, y que analizaremos a detalle, dos ensayos más de José Revueltas aparecen a lo largo de esta segunda sección del libro. “Ante los ojos de la cámara” incluido en el apartado de “Actores” y “Sobre la dramaticidad del cine” en el de “Autores y Adaptadores”.

No deja de ser simbólica la presencia de estos tres ensayos de José Revueltas tomando en cuenta la ríspida y complicada relación que a lo largo y para este momento de su carrera sostenía el escritor con la industria, el sindicato y el propio Rafael Portas. De la que vale la pena hacer un somero recuento:

En 1949 [Revueltas] redactó un código ético, un documento en el que peleaba en contra de la censura, en defensa del trabajo de los escritores de cine. Y así, tras una participación constante en actividades sindicales, en 1949 fue primero electo secretario del interior de dicho gremio de escritores y en agosto del mismo año llegó a ser secretario general de esa sección.

Muy poco tiempo después, en octubre, publicó un manifiesto a nombre del sindicato denunciado el monopolio de William Jenkins, dueño de 80 por ciento de los cines del país [...] y cercano al llamado zar del cine, el productor mexicano Gregorio Walerstein. Polémica y

escándalo tras el cual Revueltas renunció a la secretaría general. Con su salida se cerraba un episodio triste en la historia del cine mexicano. Rafael E. Portas sustituiría a Revueltas como secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores del STPC. (En Peredo Castro y Narro, 2015: 38)

No obstante, este paradigmático incidente, Revueltas continuaría trabajando dentro de la industria como guionista en mancuerna con el director Roberto Gavaldón. Sin embargo, no sería este el único ni el último de los desencuentros de Revueltas con Portas y el sindicato. En 1952 ambos personajes habrían de confrontarse en la opinión pública a raíz de unas acusaciones lanzadas por Portas –a nombre de las secciones de Técnicos y Manuales y Actores del STPC– en contra del novelista por su supuesta irresponsabilidad al retrasar la entrega de la adaptación de *El rebozo de Soledad* (1952) por la cual ya se le habían adelantado \$7500. Revueltas impugnó las acusaciones de Portas en una aclaración firmada el 12 de enero de 1952 y el asunto concluyó con la donación del dinero adeudado por este guión a los trabajadores del sindicato. (39)

Lo cierto es que esta anécdota y sus implicaciones revelan un mínimo, pero sustancial elemento de la intrincada madeja de tribulaciones que orbitaban como trasfondo de este proyecto editorial. Muestra de lo que argumentamos como la tensión latente en la enciclopedia que es a nuestro entender, el subtexto que contrapone el pragmatismo del proyecto de la enciclopedia –la *summa*– a las fisuras que sólo un proyecto unitario y solidario podía matizar. No obstante, es a la figura del aparato de control laboral hacia donde gravitan las controversias implícitas en ciertos elementos del conjunto. De ahí que las directrices y las decisiones editoriales cobren significado al territorializarlas en el panorama de una crisis prolongada que de ningún modo la enciclopedia buscaría exteriorizar.

No obstante, en el conjunto histórico de la obra, fundamentalmente en aquellos documentos histórico jurídicos y actas constitutivas es donde permanece como testimonio, la

evidencia de cada problemática. Pero también en las tesis de los ensayos: de la necrología de Jorge Negrete a la crónica histórica de Gómez Landero, estas construcciones historicistas plasman un modelo que reapropia el estado de crisis como parte constitutiva de la identidad de la historia del cine mexicano. Pongamos por ejemplo el más inmediato: la noción de tributo que impera en las primeras trece páginas de la enciclopedia.

No cabe duda de que la sorpresiva muerte de Jorge Negrete el 5 de diciembre de 1953 tuvo un impacto sustancial en el ánimo que llevo a término la edición de la enciclopedia. El mismo Rafael Portas, a la par de su trabajo en este libro, dirigiría *El Charro Inmortal* (1955) extendiendo a la pantalla su homenaje.⁶ Y si bien es cierto que otros decesos a lo largo del proceso de edición de la enciclopedia –como el de Miroslava y Joaquín Pardavé en 1955–, pero sobre todo el de Pedro Infante en 1957, cobrarían tanta o mayor relevancia que la de Negrete. En la génesis del proyecto de esta enciclopedia este acontecimiento cobraría un simbolismo particular al tratarse de un personaje que por su valor cultural y político podía encarnar el personaje de héroe en la historia misma del cine nacional.

De ahí que su necrología busque dar cuenta de la trascendencia de este como un ídolo que contenía las cualidades más caras del cine mexicano:

El embajador más efectivo de nuestra Patria [que] vestido gallardamente con el traje nacional, con su arrogante figura y dotado de su viril y extraordinaria voz, logró la admiración, el cariño y reconocimiento de los pueblos que visitó. (Castellanos, 1955: 10)

⁶ Filme que a partir del reapropiamiento de material de diversas películas protagonizadas por Jorge Negrete rescata, fundamentalmente, las participaciones musicales del actor. El montaje de estas escenas, acompañado de sentidas reflexiones en voz off sobre la figura del ídolo culminando el desarrollo de la película en un canto fúnebre. Que llega a su momento apoteósico en un número musical con la participación musical de Amalia Mendoza, Luis Aguilar, Antonio Badú, Ramón Armengod, José Alfredo Jiménez entre otros, acompañados de ocho conjuntos musicales.

Y a la vez la del líder sindical ejemplar “considerado entre su gremio como un símbolo inmaculado”. (1955: 13).

Es así que el autor de esta loa acude a ciertos episodios cruciales en la vida profesional y privada de Negrete (como su matrimonio con María Félix un año antes de su muerte) para establecer una narrativa que mistifica al hombre y lo coloca en medio de los capítulos que configurarían a la llamada época de oro. Pero ninguno tan paradigmático como el de su rol protagónico en la escena que lo ubica al frente del conflicto sindical de mediados de la década de los cuarenta:

Negrete se enfrentó a los líderes que habían manejado al gremio cinematográfico a través de muchos años, sin obtener los trabajadores ningún beneficio. A la voz del primer rebelde secundaron otros grandes valores como Mario Moreno, Gabriel Figueroa, los Hermanos Soler, Pedro Armendáriz, David Silva, Ernesto Cortázar (q.e.p.d.) los Junco, etc., la campaña de moralización que él había emprendido. El 14 de mayo de 1944 se rompían las cadenas del yugo lideral. Al año siguiente los trabajadores que hacen la producción obtenían su autonomía absoluta al constituirse el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Este organismo es un orgullo del sindicalismo por su honestidad. (Castellanos, 1955: 11)

Pero ni la pesadumbre ni la impostergable debacle de esta industria, incubada en las páginas de la enciclopedia, desviaría el ideal fundamental del proyecto. Parafraseando a Efraín Huerta: “determinar cualidades, constituir grupos de valores y descubrir lo que tarde o temprano nos dará el equilibrio.” (Huerta, 1955: 983)

2. Prensa. El Cine y sus críticos

Después de expuesta en seis secciones la base jurídica y los órdenes de la producción, distribución y exhibición, e inmediatamente después del apartado que reúne “otros” recursos de la infraestructura de la producción. La sección de la “Prensa”,

conjunta la relación historicista de la primera mitad de la enciclopedia, la cualidad utilitaria de los directorios y las polémicas subyacentes de “El Portas”.

Dos ensayos inauguran esta sección: el primero de Efraín Huerta que lleva por título “El Cine y sus Críticos” seguido de uno del periodista Ángel Alcántara Pastor titulado “El Cine, la Prensa y la Publicidad”. Complementan este apartado el registro biográfico de los periodistas cinematográficos y el listado de publicistas activos. Además, se enumeran las publicaciones capitalinas especializadas o con secciones dedicadas al cine proporcionando información general de las mismas.

Finalmente se recopilan las actas de constitución y estatutos de las dos asociaciones que comprendían al gremio de críticos, periodistas y publicistas activos a la fecha: Periodistas Cinematográficos Mexicanos S.C. (PeCiMe) y la Asociación Mexicana de los Periodistas Cinematográficos. A grandes rasgos: la estructura del dispositivo mediático que a través de la prensa cumplía la función institucional, desde 1945, de controlar el discurso del cine mexicano en la opinión pública.

La presencia de estos autores va de la mano con las dos asociaciones señaladas. Ángel Alcántara Pastor, –conocido también por el seudónimo de *Duende Filmo*–, según su ficha biográfica ingresó al periodismo profesional en 1919 en *El Universal* y desde 1924 estaba a cargo de la sección cinematográfica del mismo. Era miembro activo, desde su fundación en 1950, de la Asociación Mexicana de Periodistas Cinematográficos. Que había surgido con el objetivo de “trabajar en favor del cine mexicano habiendo adoptado para tal fin el lema ‘Por un Cine Mexicano Grande y Único’”. (989)

La única condición para afiliarse a esta agrupación era la de ser mexicano y para desempeñar algún cargo ejecutivo, ser mexicano por nacimiento. Segregación justificada en la noción de que “solamente los mexicanos pueden sentir como propio el cine mexicano y juzgarlo y criticarlo con ojos de mexicano.” (989)

No obstante, se aclara que a este principio

no lo anima ningún sentimiento de xenofobia, sino solamente el anhelo de colaborar en el engrandecimiento de la industria cinematográfica para que las películas que se produzcan sean un verdadero reflejo del alma nacional y contribuyan al engrandecimiento de la patria.(989)

Por otra parte Efraín Huerta para 1955, no sólo era ya un referente dentro de la poesía mexicana, sino también una figura trascendental para el periodismo cinematográfico. Particularmente apartar d mediado sed la década de los cuarenta cuando intensificaría sus colaboraciones como cronista y crítico cinematográfico en distintos periódicos y revistas especializadas. Además de participar en la fundación en 1945 de PeCiMe, asociación que a la postre habría de presidir y que había sido concebida con el objetivo de: “unificar a los periodistas dedicados a la especialidad cinematográfica en la República Mexicana” y “pugnar por el mejoramiento económico, así como la dignificación de los periodistas asociados”. (991)

De ahí que Huerta, como antes de él Xavier Villaurrutia, hay intervenido de modo protagónico en la institucionalización de la crítica cinematográfica en el país. Un proceso que comenzó en los albores de la década de los cuarenta y que buscó reivindicar la función de la crítica cinematográfica y los críticos de cine, como coadyuvantes en el progreso de la producción nacional.

En este sentido el texto “El Cine y sus Críticos”, (991) participa de una reflexión recurrente y total en el proceso histórico de la crítica cinematográfica en México, la que cuestiona su función práctica y discursiva. En este caso, Huerta partiendo de “juicios personales, viejos y nuevos, productos de una experiencia” asume su postura encarando el estado de la crítica en México. El linaje y el presente que orbitan en torno a un mismo astro:

Por demás desconcertante, es la posición de la crítica frente al espectáculo. ¿Lo pensaron así personas de tan buen juicio como Alfonso Reyes, cuando encendía su seudónimo “*Fósforo*”, para iluminar y esclarecer la tiniebla de un cine en la niñez, como Carlos Noriega Hope y Xavier Villaurrutia, tan serios y tan honestos en sus apreciaciones? Pues así se mira, de cerca y de lejos, y todavía Alfonso Reyes –para no hablar de sus discípulos, *Fosforitos* recién llegados –, espejo de sabiduría, roza cuestiones de cine (sus párrafos sobre “Raíces”) con más maestría en la expresión que entusiasmo en ahondar el problema. (991)

Este párrafo inicial del texto de Huerta encuentra cierto paralelismo con un texto escrito por Xavier Villaurrutia en 1938, entonces crítico de cabecera de la revista *Hoy*. Comparten los mismos rasgos genealógicos y su emplazamiento crítico respecto a la producción mexicana. En el contexto de Villaurrutia, el ya referido por Huerta, el del proceso de gestación de la producción industrial del cine nacional: “Ni Martín Luis Guzmán, ni Alfonso Reyes tuvieron la dudosa fortuna de ser los críticos de las producciones de la industria cinematográfica nacional, rica en posibilidades, llena de promesas. ¿Es culpa del crítico cinematográfico que estas posibilidades no se realicen y que estas promesas no se cumplan siempre?” (Villaurrutia, 1938)

Cuestión que, en el contexto de Huerta, el que reconstruye la *Enciclopedia*, parecía rebasado: “Lo cierto es que, con películas buenas o mediocres, nunca ha existido, ni creo que sea absolutamente necesario que exista, la cabal armonía entre el cine exhibido y la crítica escrita. “(Huera, 1955: 982) La participación del crítico –como Villaurrutia a finales de los treinta lo descubriría– tenía que sobrepasar el debate. De ahí que cualquier ruta de intervención y colaboración necesitara comprender y asumir las condiciones de producción cinematográfica.

No obstante, es claro que en el escrito de Huerta va implícita una crítica al citado linaje del que ya forma parte Xavier Villaurrutia y la descendencia a una nueva generación.⁷ Por tanto, el objetivo del texto será reponer el reconocimiento de toda una comunidad donde: “[E]l comentarista, el cronista, el propietario de una columna, el crítico y el historiador, están obligados a conocer del cine algo más que lo que se exhibe en la pantalla. Importan, sobre todo, del monstruoso engranaje industrial”. En este sentido el llamamiento tiene un destinatario específico, los críticos que “pretextando la conservación de su independencia” se apartan “conscientemente de la realidad de la producción y explotación de las películas”.

La realidad a la que alude es pues, tanto la del aparato de producción como también, la del público. El resto de la comunidad que integra esta cultura. Y entre ellos los siempre subestimados lectores y espectadores en los que Huerta encuentra potencial único para la crítica mexicana y a la vez de lo que aspira ser su *ethos*: “El momento heroico de hacer la crítica de una película, debiera ponernos en mayor intimidad con el público. Nadie tiene derecho a sólo pensar en sí mismo; es preciso pensar en los demás. Debemos eludir el hermetismo, el misterio, el secreto, porque lo contrario equivale a humillar, subestimándolo, al público que lee con cuidado o con prisa”.

De ahí que Huerta apele al “sentido profesional” en el que la consideración por el discurso será, en tanto reflexión como exposición, finalmente, el elemento que decante las tensiones entre la idea y el ideal del cine mexicano. La esencia de la crítica es: “saber separar la simple manifestación de instintos y sentimientos, de las ideas organizadas [...] la voz de orden, en vez del degüello”.

Por su parte el texto de Ángel Alcántara “El cine, la prensa y la publicidad al cine” (en Portas y Rangel, 1955) se deslinda por completo de las preocupaciones de fondo que aquejan a Huerta

⁷ La alusión a los “Fosforitos” refiere a la sección de crítica de cine en la *Revista de la Universidad* que Carlos Fuentes escribiría, a partir de 1954 y hasta 1959 con el seudónimo de *Fósforo II*.

respecto a la labor de la crítica. Sin embargo, este decano y figura del periodismo cinematográfico como Huerta, sentará las bases y los intereses de su gremio como parte inherente de la historia de la industria cinematográfica. En este caso, una profesión que compartía fecha de nacimiento y destino con la industria, “aquellos exploradores del cine se esforzaban por hacer películas [y] la prensa creaba el deseo de verlas y avivaba el fuego de una afición”, (1955) dotando de singular prestancia el protagonismo del periodismo cinematográfico nacional, sobre todo para aquellos que desconocían la historia de esa industria. De ahí que para el *Duende Filmo* sea necesario puntualizar que:

[E]n ningún otro país le debe la industria cinematográfica tanto a la prensa como en México, pues ha sido un factor decisivo para su desenvolvimiento. Esto, seguramente no lo comprendan, más que aquellos que asistieron al nacimiento de la industria, los que la hicieron surgir con el corazón, la fe y el entusiasmo. (1955)

Por si fuera poco, y buscando colocarse el *Duende Filmo* dentro de esta gesta, subraya la tarea de *El Universal* “que durante años fue el único impulsor de la industria cinematográfica y el que contribuyó a popularizar las películas mexicanas, consideradas hoy imprescindibles para los empresarios”. Este hecho es el que le permitirá al periodista buscar capitalizar la trascendencia de la prensa, pero particularmente el de los periódicos, como un factor indispensable para el éxito de la industria. Argumentando para tal efecto que “la afición por el cine creada por la continuada publicación de informaciones relativas al mismo por la prensa, es tal, que los salones, se llenan a reventar [...]”

Establecida la prestancia de los medios impresos en la dinámica de la promoción. Alcántara pondera, como ya señalamos, las virtudes de los periódicos sobre las limitaciones de las revistas como objetos publicitarios. Y pronto revela el trasfondo de su preocupación. La televisión, que acecha el mercado de la prensa, pero al igual que las revistas, resultan

lejana competencia por ser aún inaccesibles para las “masas iletradas”.

Finalmente, la sección de “Prensa” más allá de estos ejemplos es capaz de ir revelando muchas de las tensiones y fisuras que acabaron por anular este compartimento en el derrumbe de toda la estructura. Quedan las marcas de muchas otras de los factores coyunturales, sistemáticos y aun los anecdóticos que una vez reclamado el sitio de la nueva crítica cinematográfica. Abriría fuego primero en contra de los remanente de este grupo de críticos y periodistas cinematográficos. De ahí que la nueva historiografía contemplaría por mucho tiempo apenas una breve mención a esta página de la historia de la crítica de cine en México.

Fuentes consultadas

Bibliográficas

DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, vol. III: Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2014, p. 5

GARCÍA RIERA, Emilio. “Medio siglo de cine mexicano”. *Artes de México*, 1960

HAMMOND, Robert. “Mexican Film Scenarios”. *Hispania*, Vol. 43. No. 3 (Sep., 1960)

PEREDO CASTRO, Francisco, y Carlos Narro, (eds.), *José Revueltas: obra cinematográfica (1943-1976)*. México: UNAM, 2015

_____ y Federico Dávalos Orozco (eds.), *Historia sociocultural del cine mexicano: aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. México: UNAM, 2016

PORTAS, Rafael y Ricardo Rangel (eds.), *Enciclopedia cinematográfica mexicana (1897-1955)*. México D.F.: Publicaciones Cinematográficas S. de RL., 1955