

nos más las citas que los explicitan, junto con los poetas que los interpe- lan, devienen todos términos de un mismo discurso al que se accede por la escritura o por la lectura: "Hilda / honda que soñó este sueño, hiló / hilandería en el torrente, ató / ese uno que nos une a todos en el agua / de los nacidos y por desnacer," (182). Finalmente, el cumplimiento de este itinerario transforma la función de desconocimiento (o de conocimiento por exceso) que la mujer y los espejos desempeñaban en las dos primeras partes del libro: encarnación de plenitud mortífera la una y símbolos de la autotrampa los segundos. Ahora, en la tercera, la mujer y el espejo se transforman en los ayudantes del poeta, sea para la lectura del mundo, para su transformación mediante la escritura o para el destino en común que la mujer y el hombre compartirán a cada lado del espejo, del mito y de la muerte.

## Cine y Sociedad en México 1896-1930

de Aurelio de los Reyes

por Jean Meyer

*Vivir de Sueños. Vol. I (1896-1920)* Coedi-  
ción UNAM-Cineteca 271 pp. 1981.

Este libro, extraño y hermoso, mere- ce mucho más que una pobre reseña académica en una revista de Ciencias Sociales. Libro de apasionado, para apasionados del cine, de la historia y de las historias, de la historia de la banda (de las bandas, ya que hubo muchas, como lo demuestra el autor) del Automóvil Gris. Su estudio del pa- so de la realidad al mito cinematográfico de la banda del Automóvil Gris es ejemplar y permite catalogar este libro entre los grandes libros. Como gran libro de cine, es un regalo para los ojos: el formato permite sacar el mejor partido de las mil y una ilustra- ciones que buscó y escogió el autor, quien cuidó personalmente la edición. Una edición que por cierto parece ha- berse perdido románticamente en el trágico incendio de la Cineteca Na- cional.

Lo más curioso de tan antiacadé- mico libro es que nació originalmente

como objeto académico; tesis de his- toria, nada menos. Eso nos valió que el autor hurgara, como buen historia- dor, en cantidad de hemerotecas me- xicanas y norteamericanas, de archi- vos públicos y familiares (como el del ex-ayuntamiento de la ciudad, o el de Federico Bouri, quien era dueño del cine en Aguascalientes a principios del siglo). Así Aurelio de los Reyes nos pudo dar una historia del cine en Mé- xico, de la creación y de la comercia- lización, de los productores, directo- res, actores y del público. También hizo historia de la actitud del Estado porfi- rista, maderista, de las facciones revo- lucionarias, del gobierno constitucio- nalista frente al cine. Es la historia tan- to de la propaganda como de la censura y vemos —digo vemos porque aquí están las fotos que acompañan a la narración vivida— la importancia que Villa le daba a las películas.

En 1914. Pancho Villa aplazó el ataque final de Ojinaga para ir a Ciudad Juárez a firmar el 3 de enero un contrato con la Mutual Film. Recibió 25 mil dólares para que la Mutual re- tratara sus batallas en exclusiva y ex- hibiera sus películas en los Estados Unidos, Canadá y México. La compa- ñía se comprometió a exhibir las peli- culas sólo si Villa era el vencedor; a su vez, Villa debía simular batallas en caso de que los operadores no logra- ran captar escenas de violencia, com- partir el 50% de las ganancias y no permitir que otras compañías lo re- trataran.

"Villa consideraba al cine como uno de los medios más adecuados para hacerse propaganda (. . .) En su mo- mento Villa mostró una intuición po- co común para la publicidad al acep- tar que camarógrafos norteamerica- nos lo retrataran, pues eran los más capacitados para exhibir sus peli- culas en el extranjero, de ahí que una de las condiciones del contrato era que él fuera el vencedor" (p. 143). Obre- gón, Carranza y Huerta tuvieron tam- bién camarógrafos norteamericanos a su lado pero los dos primeros "se limitaron a dejar que los acompaña- ran y que las escenas que tomaran fueran exclusivas para noticieros, no para reportajes; Huerta los hostilizó e incluso se dijo que falsificó batallas para convertir derrotas en victorias. Hasta ocho meses más tarde, Alvaro Obregón firmó un contrato similar al de Villa con Byron S. Butcher" (p. 144).

La primera película, la de la toma de

Ojinaga, resultó fallida desde el pun- to de vista técnico; Villa y los camaró- grafos se propusieron que las peli- culas de la toma de Torreón fueran de lo mejor. Villa mandó uniformar a sus tropas para borrar la imagen de gue- rrilla improvisada y creó su escolta personal, los célebres "Dorados". Pri- mero la compañía le facilitó unifor- mes y luego él los compró. Se le exi- gió a Villa que "se comprometiera a pelear únicamente de las 9 de la ma- ñana a las 5 de la tarde para evitar la oscuridad ocasionada por el polvo le- vantado por las tropas" (p. 149).

Por fin, Villa enfiló su ejército para la toma de Torreón y los vagones de la prensa y del cine fueron agregados a uno de los trenes. "La lucha fue encarnizada y Villa cumplió su pala- bra de efectuar los ataques a la luz del día y los camarógrafos captaron por primera vez los horrores de la guerra". "p. 149). Once días de encarnizados combates, de horror y de muerte. "La idealización de la Revolución se ac- bó de un día para otro y muchos, in- cluyendo a John Reed, huyeron des- pavoridos. Villa se olvidó de su con- trato con la Mutual en cuanto se dio cuenta de que la victoria podría ser derrota, atacó día y noche y estable- ció la censura (. . .) mientras no se decidía la victoria." (p. 150)

Este libro tiene otra dimensión. *Vivir de Sueños*: más que una historia del cine, resultó una historia social vista a través del cine, una historia del comportamiento de la sociedad durante un cuarto de siglo (1896-1920). Aurelio de los Reyes confirma lo supuesto en sus trabajos anteriores: que la pro- ducción de la etapa muda del cine mexicano se divide en dos periodos, antes y después de 1915. De 1896 a 1915 asistimos a un cine hecho según la técnica de la vista cinematográfica, observador de la realidad, del país, de la revolución. De 1916 a 1930 se pasa al "film" que propicia el cine argu- mental, inspirado en arquetipos ex- tranjeros. De ahí la diferencia entre los documentales de la Revolución y las películas de argumento sobre la Revolución.

"Y entonces fue cuando sospeché que había habido un desarrollo de la conciencia histórica-visual, y luego una pérdida de ella (. . .) quedó trun- ca a partir de 1916; cuando se inicia el escapismo. ¿A qué se debería?" (p. 18) Aurelio de los Reyes hizo del cine un lente a través del cual observó la

historia de 1896 a 1920 y los cambios que se operaron en la vida de la gente.

Por eso este primer volumen (esperamos con ansia el segundo: 1920-1930, con la bibliografía y los apéndices) termina con *El Automóvil Gris*, (1919) película de Enrique Rosas que refleja la situación política del momento y que anuncia lo que será el cine del futuro. Los seis últimos capítulos están hechos para explicar este momento clave de la historia del cine mexicano. De un cine objetivo con alto nivel técnico se ha pasado al melodrama ajeno a la realidad. De un cine inconscientemente político, se pasó al cine evasivo de propaganda nacionalista. "Los años de guerra fueron duros para los combatientes y para los 'ciudadanos pacíficos' y los hizo coincidir en su deseo de olvidar la Revolución y buscar los medios que los sustrajeran a la cruda realidad" (p. 230). Así se entiende el subtítulo que se le dió al libro: *Vivir de Sueños*. El libro termina con el inicio del consumo de films norteamericanos. En 1919 se inauguraron las primeras sucursales de los productores norteamericanos en la ciudad de México y se inició la compra de cines en poblaciones fronterizas del norte. El cubano Juan de la Cruz Alarcón, entusiasta de las películas norteamericanas, afirmaba: "yo quiero que la película norteamericana sea un factor para resolver el problema nacional de México. A fin de lograr mi propósito intento establecer una cadena de cines en la República Mexicana y hacer de ellos centros de cultura artística y civilizadora" (p. 269).

Exhibición de películas, penetración de capitales, difusión de otro modo de pensar, de vivir: México quedaba después de la Revolución bajo una presión norteamericana muy agresiva. "Cinematográficamente hablando, México sería para los norteamericanos", concluye Aurelio de los Reyes. El sueño de hacer del cine otra cosa resultó imposible; "sueño tan imposible como los de miles y miles de espectadores que entraban a las salas para olvidar su desesperada y desesperante situación social, soñando con palacios, duques, castillos, crímenes, secuestros y amores tortuosos e inalcanzables. Fueron años en que la frustración parecía seguir la vida de mucha gente".

El historiador admira la profundidad social del trabajo de Aurelio de los

Reyes y para evitar la frustración que amenaza al candidato a lector exige que se reedite el volumen I, si efectivamente se hizo cenizas en la Cineteca, y se edite el II.

## Artes Visuales

### Reflexiones

Dore Ashton

*Mariposa de Obsidiana*, Brian Nissen, Museo Tamayo, México, Noviembre de 1983

Este es un viaje por un poema, una digresión, un homenaje. Una cascada de imágenes y un tributo a Octavio Paz y al raro poder con que las suscita y las ordena. En este acabo periplo, Brian Nissen refleja la resplandeciente ronda de reflejos de Paz —esos reflejos que son una de sus alusiones predilectas. Cuántos poemas suyos hablan de ojos, espejos, ventanas, agua, reflejos de reflejos (recordando siempre su etimología latina, *refletere*, "doblar", y la metáfora platónica de la vara sumergida en el agua). En este poema habla de la obsidiana, la negra piedra vitrea, el vidrio-espejo volcánico de múltiples refracciones que son una suerte de perpetua metamorfosis: "el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber" y "los reflejos son también reflexiones".<sup>1</sup>

En las reflexiones de esa otra manera de pensar —dar forma es para el artista otra manera de llegar al conocimiento—, Nissen no ha olvidado el poema. Tampoco ha olvidado el abismo sobre el que flota, precaria, la cuerda floja del tiempo. Hace una lectura profundamente elemental, tejiendo y retejiendo las sílabas del texto en su ojo interior. Lo reconstituye. Es perfectamente natural para un artista aceptar un texto como abstracción susceptible de ser transformada (mágicamente, por supuesto) en imágenes. En cuanto al tiempo, sabemos de su función real en el poema por lo que siempre ha dicho Paz. En más de un ensayo ha subrayado que el poema goza de una doble vida:<sup>2</sup>

*La obra sobrevive a sus lectores; al cabo de cien y doscientos años es leída por otros lectores que le imponen otros sistemas de lectura e interpretación. . . La obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores: sin ellas no habría obra. La obra traspasa su propia historia sólo para insertarse en otra historia. . .*

También suele hablar Paz de los sistemas de prohibiciones y autorizaciones de toda sociedad, y nos recuerda que las prohibiciones tácitas son las más poderosas. Nissen, en su lectura y resurrección del poema, tuvo que transgredir la prohibición: sobreentendida por el siglo XX (y nacida a fines del siglo XIX), de lo literario en las artes visuales. En este siglo que se ha distinguido por su empeño en las consignas, el arte debe nacer de la pura forma. Así, la ilustración es un arte que declina o que se somete a la forma sola. Se han dado obras suscitadas por poemas, pero demasiado a menudo concebidas con el espíritu de la alegría, o el del paralelo, y que rara vez encierran un intento de representación. Nissen no ha cedido ante las prohibiciones tácitas y ha tenido la audacia de apropiarse de la imaginaria encerrada por el polivalente poema de Paz.

Esto es lo que Nissen vio (leyó) en el poema:

Vio una alegoría de México, una prolongada metáfora de la impar historia cultural que reclamaba una interpretación desde el reinado de los príncipes prehispánicos. Leyó a la diosa caída, depuesta por los españoles y depositada en la catedral, tan disminuida que muchos la tomaron por un montón de polvo. De esos granos de polvo brotó la empedernida divinidad mariposa, claramente legible bajo varias formas. Nissen discute acerca de ella sin olvidar nunca, nunca sus múltiples formas, por las que el poema de Paz se va expandiendo. Vio también los motivos abstractos que alimentan el arte desde un tiempo inmemorial —todos esos grandes temas que ningún poeta, ni siquiera los fieros escritores del México anterior a la Conquista, ha omitido. El amor, la pasión, el nacimiento, la muerte, la resurrección y, sobre todo, el tiempo. Para Nissen era un imperativo recordar los grandes temas y