

excesivo énfasis en los datos cuantitativos, se sabe relativamente muy poco de las mayorías que vivieron en otras épocas, a cambio de muchos resultados numéricos sobre nacimientos, matrimonios y muertes. Otras veces, los datos requeridos sobre las mayorías se han obtenido de deducciones poco sólidas a partir de reportes muy parciales o prejuiciados de clases intermedias, o bien, son meras extrapolaciones de conductas y actitudes propias de la élite letrada, que han dejado de lado documentos legales, testamentos, literatura, periódicos, correspondencia, etc.

Una de las mayores debilidades de la historia de la familia —reconoce el autor— consiste en el desequilibrio entre la abrumadora cantidad de materiales existentes sobre las minorías, por una parte, y lo reducido e inadecuado de los materiales sobre las mayorías.

Una crítica interesante la dirige en contra de los resultados a partir de enfoques nacionales. El autor sostiene que los tipos nacionales de familia no existen, por lo que no se puede hablar de familia francesa, inglesa o norteamericana propiamente. Los tipos de familia, nos

dice, son de tipo regional y de clase social, habiendo, claro, una amplísima diversidad de ellos.

El autor no se limita al concepto de familia tradicional, sino que habla también de comunidades domésticas, concepto más amplio que abarca al anterior. Resulta notorio que Stone se remita constantemente a sucesos recientes, haciendo frecuentes comparaciones entre el pasado y el presente, dejándonos ver, por ejemplo, su preocupación por la situación actual de los ancianos. Pero lleva aún más lejos esta idea: sostiene —idea que comparto— que los historiadores de la familia toman y tienen que tomar posición sobre los elementos propios de la cultura occidental que ejercen influencia en los asuntos domésticos, como son la educación, la industrialización, la tecnología, el estado moderno, el papel de la mujer en la sociedad, la ética, la religión, etc. Un fenómeno que interesa en particular a este autor es el tema de la transición de la familia occidental tradicional a la moderna.

Reconoce Stone la importancia de construir teorías en torno a los grupos sociales, pues estima necesario contar con planteamientos

básicos aplicables a periodos amplios y a lugares muy diversos, como pueden ser Europa y los Estados Unidos, idea que lo acerca aún más a disciplinas como la Sociología y la Antropología. El autor hace aquí constantes referencias a obras del famoso historiador francés Philippe Ariès, a quien reconoce sus aportaciones sobre la historia de la niñez pero con quien también polemiza.

Sabemos hoy que en Europa apareció en los años ochenta una gran cantidad de publicaciones sobre historia de la familia, con una amplia diversidad de enfoques, lo cual seguramente disipa el tono pesimista de Stone sobre el futuro de esta disciplina. Por lo que respecta a México, en esta década han aparecido nuevas publicaciones que están muy lejos de haber agotado el tema. El balance de lo producido está aún por hacerse.

En síntesis, el artículo de Lawrence Stone, "Historia de la familia en los ochenta", ofrece un panorama muy amplio y sugerente a quienes se interesen por conocer la historia de una muy vieja institución que, de diferentes maneras, subsiste hasta nuestros días: la familia.

Imágenes de la imagen

Julia Tuñón

"Revisión del cine mexicano", *Artes de México* (Nueva Epoca), México, núm. 10, invierno de 1990.

El número 10 de la revista *Artes de México* (Nueva Epoca) se titula

Revisión del cine mexicano. Lo revisa, lo vuelve a mirar y ensaya, para eso, una lente novedosa.

En el *Editorial* ("Las razones de la mirada") Alberto Ruy Sánchez declara el intento de acompañar a la exposición que, con el mismo

nombre, se presentó en el Palacio de Bellas Artes durante el invierno de 1990, basado en un guión de Jorge Alberto Lozoya. Esta muestra consta básicamente de fotografías, tomadas en su mayor parte de películas. Con ella se pretenden

propiciar múltiples recorridos y lecturas, visiones propias y paralelas, recuerdos y fantasías posibles o imposibles.¹ Ruy Sánchez acepta esta propuesta para construir variaciones del mismo tema. *Artes de México* —dice— no intenta sintetizar la exposición, sino dialogar con ella desde otro lugar. Aprovecha la riqueza del acervo gráfico y realiza una encuesta, lo que le permite conjuntar entrevistas con artículos de fondo y construir así “un sutil ensayo de imágenes” tanto visuales como verbales.

Lozoya plantea la diferencia entre el instante congelado de las fotografías y el devenir fluido, que es materia propia del cine. La fotografía pierde el movimiento de la secuencia pero en cambio —nos dice— permite a quien la mira inscribirla en su mundo propio, sea por el previo conocimiento de la película o por su fantasía particular. De ahí la fascinación que suelen ejercer. Ruy Sánchez hace notar que la aventura de este volumen “tiene el fragmento como materia [...] el episodio memorable, el instante de intensidad estética. Por eso [en la revista] no hemos querido exhibir una conclusión sobre el cine sino una pluralidad de relaciones personales con él [...] una gama amplia de juicios y algunas veces prejuicios”.

Así pues, este volumen tiene vocación de rompecabezas, en el que las piezas sueltas darían, al integrarse una a una, el sentido final. Las imágenes visuales recobrarían su capacidad expresiva en este interjuego.

Los veintisiete testimonios que se reproducen forman un collage. Se trata de las respuestas dadas a una encuesta hecha por Magalí Tercero y Claudio Isaac. Su tema fundamental atañe a la relación afectiva y estética de cada uno de los cuestionados con el cine me-

xicano. Las preguntas que se hicieron son las siguientes: ¿Cuáles son sus momentos favoritos del cine mexicano?, ¿siente fascinación por alguna vertiente de este cine?, ¿cuál fue su primer contacto con el cine mexicano?, ¿qué elementos del cine mexicano considera que se podrían retomar para reformular una nueva estética del final de siglo?

Estas preguntas se hacen a personas de diferente edad, lo cual puede ser un dato significativo. Sin embargo de ello no nos informan los datos que a pie de página se dan acerca de los entrevistados. También las relaciones que mantienen con el cine son diversas: atendemos la opinión de directores, críticos, historiadores, periodistas, actores ocasionales, escritores, etc. Unos más, otros menos, todos son intelectuales connotados. Resulta interesante observar las diferencias entre quienes han vivido en las entrañas de la industria y quienes hacen de la crítica su profesión, o bien aquellos que incursionan en el cine sólo de manera eventual. Figueroa, por ejemplo, no sólo marca las escenas que le han impactado como espectador o creador, sino que describe aquellas que se le quedaron en la imaginación y las ganas, las que no llegó a filmar. Como se dice en *Introducción a una encuesta*, en las respuestas se pintan cada uno de los entrevistados.

Tenemos respuestas de muchos tipos: unas son más teóricas y otras más emotivas, algunas formativas (como la de Héctor Perea sobre Alfonso Reyes o de Margarita de Orellana sobre Francisco Villa) y otras anecdóticas (como la de Ruy Sánchez en torno al poema que Octavio Paz escribió para que fuera canción en voz de Jorge Negrete). Todas son interesantes, pero quiero destacar aquellas que res-

ponden a la encuesta desde la fuente más íntima y personal. Es en ellas donde se hace evidente la fuerza del cine, donde vemos manifestarse la preeminencia del sueño y la fantasía, la posibilidad de abreviar la distancia entre lo deseado y lo posible que permite al séptimo arte convertirse de simple espectáculo en vivencia compleja. Quizá por eso Figueroa considera que “el cine tendrá público mientras se proyecte a oscuras”.

Así, más allá del interés evidente de ciertos testimonios que tocan temas polémicos o aportan conocimientos, creo que la novedad de este volumen estriba en aquellos que se expresan desde la atalaya de lo propio, desde lo más personal, desde el deslumbramiento privado de un hecho colectivo, como es la proyección de un film. Creo que sólo al expresar esa apropiación íntima de algo externo y social es cuando el testimonio logra su punto medular: mostrar lo intransferible. La encuesta rebasa la simple información y deviene en entrevista. Logra, entonces, abrir una lectura nueva del cine mexicano, estrenar una lente original.

Como ejemplo de lo anterior quiero mencionar el testimonio de Huberto Batis, que remite su gusto e interés por el cine a la infancia, a las vivencias desde su propio cuerpo, sus propias preguntas y sus propias referencias. Recuerda *La torre de Neslé*, llamada por él ‘Las torres Nestlé’, porque acababan de inaugurar la planta lechera en Ocotlán, Jal. Era una cinta francesa en la que atisbaba, entre los dedos de la madre que tapaba sus ojos, mujeres desnudas, y oía, sorprendido, que no debía ver la escena porque “se están emborrachando”. Recuerda al grupo de chamacos que se excitaban sexualmente con los clavados de Esther Williams. Recuerda los besos (de

verdad) que se repartía la chiquillería en la obscuridad cuando el cácaro tapaba la luz de la pantalla para que los niños no vieran los besos (de mentira) que se daban los protagonistas. Reconoció a Tlalpan y a sus prototipos —cuenta— porque los había visto antes en *Los olvidados* de Luis Buñuel. En fin, Batis transmite de manera entrañable ese camino de ida y vuelta entre una película y una experiencia, que es lo que le da al cine mucha de su fuerza y sustento.

Entre tantas opiniones particulares podemos encontrar una serie de coincidencias que “hacen” la experiencia del cine mexicano y la manera de sentirlo. Y tal parece que el cine mexicano sólo puede sentirse de una manera ambivalente.

Eraclio Zepeda declara su interés por el cine de rumberas, “por sus argumentos verdaderamente detestables que han desarrollado una fascinación en mí, pues jamás he entendido cómo pueden funcionar”. El cuentista expresa aquí un afecto personal pero que, al compararse con otros, se hace representativo. Guillermo del Toro distingue entre las películas que le gustan visceralmente (de horror y de luchadores) y las que disfruta por su calidad. También Leonardo García Tsao declara que, como vicio, le gustan las películas de horror. Quien más nítidamente lo dice es Claudio Isaac:

Desde niño he tenido una atracción morbosa por el tremendo en las películas de Ismael Rodríguez [...] y aunque un criterio estético me hace rechazar el exceso melodramático y la inclemente manipulación sentimental o incluso me mueve a la risa, no deja de sacudirme y complacerme el momento en que

Pepe el Toro le saca un ojo al Ledo.

Vemos, más entre los más jóvenes, la distinción precisa y consciente entre su ánimo como espectadores y como expertos. Al mostrar su vivencia íntima, sin el afán de impresionar con juicios solemnes o sofisticados, atisbamos algunos de los contenidos de la educación sentimental de una generación. En los más jóvenes llama la atención el gusto por el cine de enmascarados. En los no tanto por el de cabareteras de los años cuarenta.

La mayoría remite su interés por el cine mexicano a una lejana o reciente infancia. Alberto Isaac lo recuerda con contundencia; creció en provincia y un tío suyo exhibía películas. Arturo Ripstein pudo tocar, siendo muy niño, una cinta que corría por la moviola: “Ahí nació y ahí me quedé”. Figueroa declara: “yo me enamoré del cine a los ocho años, cuando iba al cine Mina”. Los intereses de la niñez —se sabe— suelen ser determinantes. Andrés de Luna se sorprende de la persistencia de estas imágenes: “Años y años han transcurrido de esos días barriobajeros que se escudan en los fantasmas de la siempre oxidada nostalgia infantil”.

El cine se vincula con otras muchas cosas, especialmente en la infancia, cuando se suele confundir lo real con lo imaginado. Carlos Monsiváis recrea al ambiente del cine de barrio, en que se adquiere “el sentido de la intimidad dentro de la multitud” y en cuyo interior “los mitos del cine nacional son puentes de entendimiento”. Pareciera que Andrés de Luna le toma la palabra para recordar los cines de Tacuba adonde lo llevaba su abuela: “Los placeres se combinaban: si se iba al Cosmos, enfrente estaban los cafés de chinos donde

saboreábamos los tradicionales ‘bisquets’ y las fondas pozoleras; en cambio, al ir al Opera nada mejor que las especialidades norteñas de ‘La tonina Jackson’”. El cine es más que una película: es todo un ambiente que rodea y perdura. Paco Ignacio Taibo se asombra de recordar la ciudad, la sala, los espectadores que miraban con él *Señora ama*, hace cincuenta años.

Otra constante del recuerdo es la preeminencia de escenas sueltas, a veces muy breves, más que de tramas o escenas completas. Algunas de ellas son mencionadas por varios de los entrevistados. Es el caso del final de *Enamorada* (Fernández, 1946), cuando la protagonista sigue sumisa al general: Matilde Landeta se enfada por el sexismo implícito en la toma, mientras que Gabriel Figueroa admira el impacto del claroscuro. *Pueblerina*, también del Indio (1948), ha impresionado a varios: A Figueroa y Alcoriza la escena del duelo final, a Alberto Isaac la fiesta de boda desairada por los invitados y a Emilio García Riera cuando Paloma-Columba Domínguez recoge la ropa de Aurelio-Roberto Cañedo para lavarla. También la muerte de Melitón Botello en *Vámonos con Pancho Villa* (de Fuentes, 1935) y el baile de don Susanita-Joaquín Pardavé con Sofía Álvarez en *México de mis recuerdos* (Bustillo Oro, 1943). De las cintas más recientes la entrada de los borregos al Zócalo, en *La fórmula secreta* (Rubén Gómez, 1964) o la seducción de La Manuela (Roberto Cobo) al macho que representa Gonzalo Vega (*El lugar sin límites*, Ripstein, 1977).

Las cintas completas que frecuentemente se nombran son, entre otras, *Salón México*, *En la palma de tu mano*, *La otra*, *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, *El compadre Mendoza*, *Campeón sin co-*

rona, *Las abandonadas*. Entre las más recientes, *Tajimara*, *La fórmula secreta* (*Coca Cola en la sangre*), *Amor a la vuelta de la esquina*.²

En cuanto a directores, varios se refieren a Luis Buñuel y a Roberto Gavaldón. Casi ninguno toca el peso de Emilio Fernández como director, aunque casi todos mencionan el impacto sufrido por escenas sueltas de sus filmes, y aun por películas completas. Taibo dice: "Creo que me impactaron mucho ciertas actitudes sociales y artísticas del Indio Fernández, lo malo es que después fui descubriendo que estaban llenas de falsedad y superficialidad".

Seguramente la importancia dada a los rostros tiene que ver con este recuerdo de las escenas sueltas. Los rostros dan un cauce al recuerdo, nombran un impacto. El rostro, el palmito, es el atributo principal de la estrella o el astro, pero también hay variaciones: los ojos de María Félix, los brazos de Pedro Infante, el gesto de Tin Tan, el discurso de Cantinflas, las caderas de Ninón Sevilla, la elegancia de Dolores del Río, la voz de Arturo de Córdova. Se trata de algún detalle físico que propicia el reconocimiento, que pasa a formar parte del imaginario colectivo. David Ramón dice que los rostros llenan la pantalla literal y metafóricamente: la iluminan. José María Espinasa hace notar el énfasis dado en las pantallas nacionales al *close-up*. Monsiváis destaca el peso de los actores secundarios: "En el cine de barrio el público se contempla en el espejo de los actores de carácter", y al verlos dice: 'yo soy así' 'es igualito a mi vecino' 'cómo se parece a mi tía' [...] el museo facial del pueblo". Eraclio Zepeda cree que los rostros interesantes volverán a ser necesarios en el próximo cine mexicano.

Puestos a marcar coincidencias resulta evidente la importancia otorgada a las cintas de la llamada edad de oro; que se dio entre los años treinta y los cincuenta. Esto es así aun para los más jóvenes, los que no habían nacido entonces. Dice José Felipe Coria: "Me fascina ver cómo las actuales expresiones del cine mexicano saquean toda la veta clásica, aunque ésta hace tiempo está agotada". Gustavo García considera importante reflexionar sobre las conquistas estéticas de los primeros años, "cómo incluso en fotos logró reconstruir un México mucho más verosímil y funcional que el real, al cual substituye aun ahora". Este cine de los cuarenta es una referencia común en los testimonios que nos ocupan. El diseño de las preguntas tiene que ver con eso.

Las vetas melodramática y cómica resultan, con mucho, las más mencionadas: entre el cine lacrimógeno de Ismael Rodríguez y el risible de Tin Tan bandea el gusto de muchos entrevistados. Figueroa dice que son los géneros mejor logrados por el cine nacional.

La lectura sugiere una imagen del cine mexicano casi totalmente endógena, lo que también se deriva de las preguntas rectoras. Batis alude a la importancia de *Cahiers du Cinema* para el cine de aliento de los sesenta y menciona la llegada de cintas de Fellini, Bergman, Antonioni y otros grandes. Alcoriza cita la tradición del cine norteamericano. En general, el tema no se toca ni parece importar. La influencia emocional del cine mexicano parece bastarse a sí misma.

La última pregunta, que se refiere a la perspectiva sobre el cine mexicano al finalizar el milenio, produce heterogeneidad de respuestas, que comparten, eso sí, un profundo escepticismo. Landeta

espera un cine que muestre "el espíritu de un país". Patricia Vega uno que transparente la realidad. Rubén Gómez cree que "hay que rehacerlo todo, hay que renovar por completo al cine nacional" y Ayala Blanco piensa que tendrían que rescatarse los aspectos necrofílicos: "Valga la apuesta por un cine difunto que pretende resucitar". En otro tono, Guillermo del Toro siente "que formular una estética con el expreso propósito de hacerlo es una pose" y García Riera contesta: "No entiendo bien qué es eso de formular una estética, y lo peor es que no me importa ni veo qué falta hace. Yo deseo que surjan nuevos y buenos realizadores del cine mexicano y que puedan hacer las películas que deseen". García Tsao considera que "Antes que preocuparnos por una nueva estética habría que preocuparse porque exista el cine mexicano". Alcoriza advierte: "falta una década para que termine el siglo".

Parte fundamental del volumen es la imagen visual. Las fotografías se editan "elaborando secuencias, subrayando contrastes o familiaridades visuales, mostrando caminos de composición".³

Vemos desfilar cantinas y calles, rumberas y enrebozadas, bailes y pleitos. Un mundo en blanco y negro. Casi para terminar el libro deslumbra un rostro pintado de azul de *Retorno a Aztlán* (Juan Mora, 1990). Son sesenta y seis fotos, tomadas en su mayoría del cine de los años de oro. *Los close-ups*, los mitos, la escenas de llanto o de carcajada. Esther Fernández y Tito Guízar con el límpido rostro lavado; la belleza deslumbrante de María Félix. Las miradas, las cejas, los bigotes. La risa de Pedro Infante que rompe la solemnidad estirada de tanto gesto solemne.

Imágenes y textos se sienten harina de costales diferentes, hay

que leerlos uno después del otro, no concitan la simultaneidad. Seguramente las imágenes quieren remitir al recuerdo de los testimonios, pero marchan por canales diferentes. Quizá la fuerza de la fotografía es tanta que difícilmente se concilia con la también enorme de algunos textos: imagen-imaginación del que cuenta, en ese nivel avasallante de la subjetividad. Quizá la emoción que transmiten los segundos no es acorde con la elección del material gráfico, respetuoso de los temas, escenas y figuras consagradas. Más allá de eso, siempre se agradece el rescate de material fotográfico y la calidad de la impresión, tradicionales en *Artes de México*.

El texto es hermoso por su propia naturaleza: alude a algo tan lleno de luces como es el cine. Sin

embargo, hay que decir que en él aparecen una serie de errores importantes. Me refiero básicamente a fechas de películas: *El rapto* de Emilio Fernández se hizo en 1953 y no en 1943, *Hay lugar para dos*, de Galindo, es de 1948 y no de 1978 y *Pueblerina* (Fernández) de 1948 y no 1946. Por otro lado convendría aclarar una serie de datos que ayudarían al lector a comprender mejor. Doy un solo ejemplo: Batis se remonta en su narración a la ciudad de Guadalajara, ¿por qué no informar al lector de eso para que las referencias a calles o ambientes tengan un peso mayor?

El cuidado a este tipo de detalles ayuda indudablemente a la calidad de una obra, sobre todo cuando, como ésta, tiene méritos suficientes para ser atendida por

expertos en el tema, simples aficionados y/o curiosos que quieren entender los caminos intrincados de la cultura. Este texto refleja el interés suscitado en los últimos años por el cine mexicano, interés que se nutre, por un lado, de la fuerza de su recuerdo, y, por el otro, del deseo de un porvenir mejor.

Notas

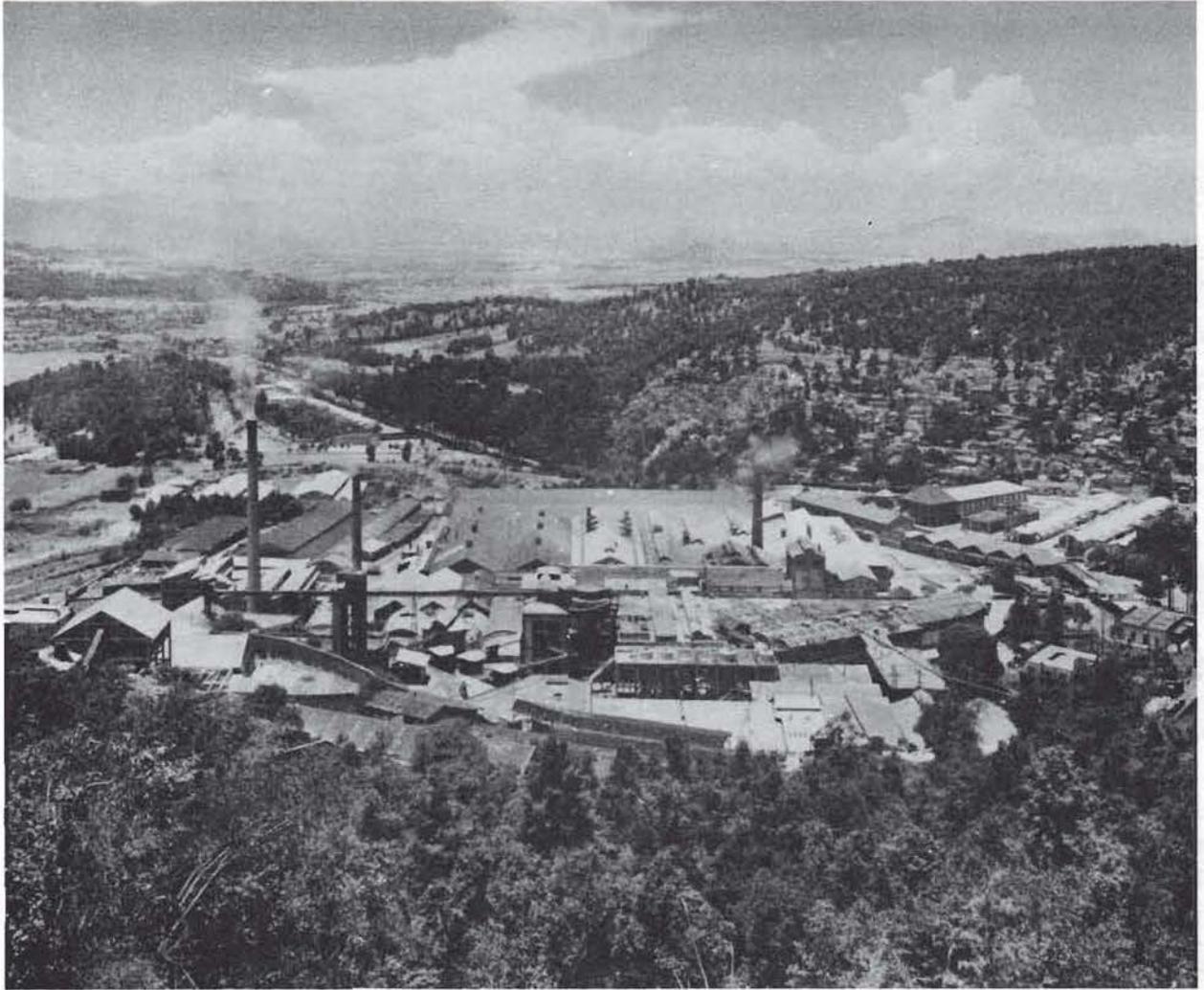
¹ *Suplemento especial con motivo de la exposición Re-visión del cine mexicano.*

² *Salón México*: Fernández, 1948; *En la palma de tu mano*: Gavaldón, 1950; *La otra*: Gavaldón, 1946; *Nosotros los pobres*: Rodríguez; *Ustedes los ricos*: Rodríguez; *El compadre Mendoza*: de Fuentes; *Campeón sin corona*: Galindo, 1945; *Las abandonadas*: Fernández, 1944; *Tajimara*: Gurrola, 1965; *Amor a la vuelta de la esquina*: Cortés, 1985.

³ Alberto Ruy Sánchez, *Editorial*.



Camiones como éste todavía se recuerdan en la población: "El pirata", "El tejón", "El pájaro azul". Fueron los sucesores del caballo, los que permitieron abandonar las largas caminatas y llegar más cómodo y rápidamente al trabajo desde Amecameca, Cocotitlán, Tlalmanalco, San Juan Atzacoyaloya.



La empresa hacia los años cuarenta funcionando a toda su capacidad, fuente de trabajo de miles de obreros. La imagen abarca el espacio fabril y urbano, entre los cuales no había límites sino prolongación.