

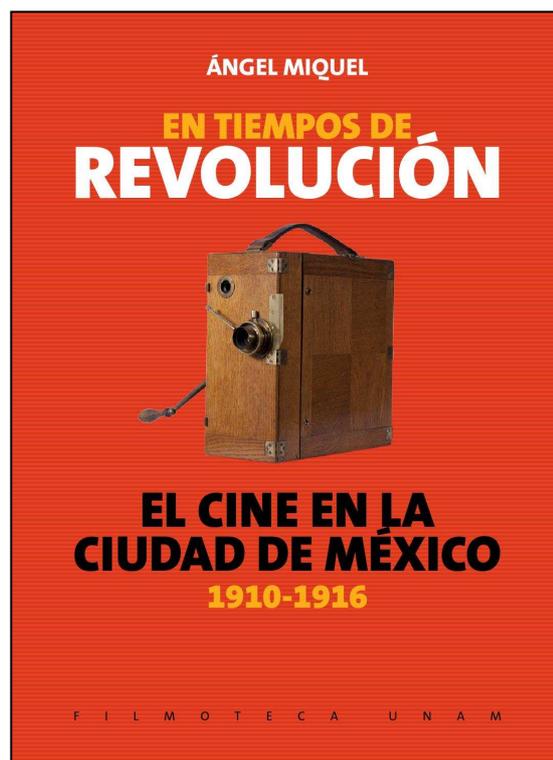
Sobre Miquel, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*

México: UNAM, 2013, 331 pp., ISBN 978-607-02-4044-7

Pablo Alvira*

Los estudios sobre el cine silente en América Latina todavía son escasos con relación a lo producido sobre otros períodos de la cinematografía regional; no obstante, han experimentado un notable crecimiento en los últimos años, al mismo tiempo que también ha aumentado la recuperación de materiales fílmicos considerados perdidos o muy difíciles de localizar. Durante la última década estos avances son palpables principalmente en Brasil, Argentina, Colombia, Chile y México. Dentro de la producción reciente de este último país se destaca el libro *En tiempos de Revolución* (2013) de Ángel Miquel, investigador de la Universidad Autónoma de Morelos, que aborda el cine en la ciudad de México entre 1910 y 1916. Editado por la filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, el libro es una importante contribución a la historiografía del cine mexicano y a la del período silente latinoamericano en general.

El lustro abordado por Miquel es significativo en más de un sentido. Son los años convulsionados de la Revolución Mexicana, un proceso que alcanzaría su institucionalización y cierta estabilidad hacia 1916-1917, con la victoria definitiva de una de las facciones revolucionarias, la de Venustiano Carranza. Al mismo tiempo, tienen lugar en esos años transformaciones claves en las prácticas cinematográficas, tanto de exhibición como de producción. El libro está organizado en cinco capítulos, que se corresponden con una división del período 1910-1916 en cinco sub-períodos, ordenados cronológicamente de acuerdo a las vicisitudes políticas del país. El núcleo del análisis es una serie de documentales de diverso metraje sobre la Revolución Mexicana que un



puñado de cineastas realizó durante esos seis años, dejando registro de los hechos bélicos y otros acontecimientos trascendentes de la Revolución. En la actualidad, ninguna de estas películas existe tal cual fue exhibida en aquel momento, y de varias no ha sobrevivido nada, por lo que Miquel debe reconstruir a partir de los fragmentos existentes y de fuentes secundarias, principalmente programas de exhibición, su contenido y estructura, así como una caracterización general del todo el corpus. Se trata de un total de 26 documentales de media hora o más filmados principalmente por Antonio Ocañas, Salvador Toscano, los hermanos Alva, Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, a los que habría que agregar una cantidad no determinada de cortometrajes realizados por estos y otros cineastas mexicanos y estadounidenses. Es notorio cómo, pese a los vertiginosos y violentos cambios de poder entre las facciones, la repetición de unos pocos nombres a cargo de las películas da cuenta de la ubicuidad y pragmatismo de unos cineastas a los que, con muy pocas excepciones, se les permitió el acceso a los lugares más peligrosos y los momentos clave del conflicto.

El primero de los capítulos, “En tiempos de transición”, reseña brevemente la actividad cinematográfica en la capital mexicana en los años anteriores a 1910, para luego centrarse en los meses de “transición”: el final del gobierno de Porfirio Díaz y el estallido de la revuelta maderista en el norte del país. Aquí Miquel hace notar cómo cambió el cine mexicano—de forma similar a otros países latinoamericanos— hacia fines de la primera década del siglo XX, cuando dejó de ser un negocio itinerante y se produjo una transformación importante en las esferas de la distribución y exhibición: se adecuaron salas permanentes de exhibición en las grandes urbes, al mismo tiempo que las películas comenzaban a ser alquiladas en vez de compradas. El autor menciona los principales nombres del naciente negocio en la capital, unos pocos nombres que dominarían todo el lustro, entre ellos algunos de los cineastas que ya se mencionaron. En un momento en que todavía la exhibición de filmes se combinaba con espectáculos en vivo o “variedades”, el capítulo se refiere a las últimas películas del porfiriato (especialmente el registro de los festejos por el centenario de México) y a las relativas a la insurrección de Francisco Madero, que inicia la guerra, así como a las posteriores de propaganda maderista.

El siguiente capítulo se llama “En tiempos de paz”, refiriéndose así al breve intervalo sin grandes confrontaciones que va desde la asunción del gobierno de Madero, en noviembre de 1911, hasta la rebelión de Pascual Orozco en marzo de 1912. De acuerdo al autor, a partir de la toma del poder por los maderistas comenzó a darse un cambio

importante en el documentalismo mexicano: la aparición de las películas “de compilación”, que combinaban imágenes nuevas con registros más antiguos (a veces ya exhibidos). De esa forma, la epopeya maderista fue contada en imágenes desde las batallas iniciales en 1910 hasta la propia toma de posesión, como la película de tres horas *La historia completa de la revolución* (S. Toscano, 1912). Otra novedad destacada por Miquel es la intervención estatal, en dos aspectos: el estado federal contratando cineastas para difundir sus actos de gobierno, mientras que el municipal trataba de regular la exhibición, especialmente lo referido a cuestiones higiénicas y de seguridad. Pero también el gobierno intentó exhibir filmes orientados a moralizar al pueblo y alejarlo de los “vicios”, tarea en la que se vio acompañado por instituciones de caridad y sociedades de beneficencia. Más allá de esos esfuerzos, no escapaba a los observadores contemporáneos que la amplia oferta de las salas de barrio, sustitutivas de la cantina, se convertía en la principal influencia “beneficiosa” para los sectores populares. Cómo señala el autor, “los cinematógrafos de barrio colaboraban implícitamente con los propósitos del gobierno capitalino y otras instituciones sociales, y tal vez por eso la autoridad atendía a los llamados de quienes pedían, escandalizados por la pretendida inmoralidad del espectáculo, la imposición de un código de censura”.¹

En el tercer capítulo, Miquel se focaliza en los meses que transcurren entre el levantamiento de Orozco contra Madero hasta la traición y toma del poder por parte de Victoriano Huerta, tras el asesinato de Madero en febrero de 1913. Estos últimos acontecimientos significaron la llegada de la violencia por primera vez a la capital del país, que hasta ese momento había visto en los documentales episodios de la guerra en regiones alejadas. Miquel destaca la rapidez y el oportunismo de los cineastas, ya que inmediatamente finalizada la Decena Trágica (los hechos de febrero) se estrenan películas sobre los hechos recién acaecidos: *Semana Sangrienta* (Hnos. Alva, 1913), por ejemplo, es estrenada el 25 de febrero, conteniendo un epílogo sobre el asesinato de Madero, sucedido apenas tres días antes.

Los últimos dos capítulos abarcan el período comprendido desde mediados de 1913, cuando se produjo el levantamiento constitucionalista contra Huerta, hasta 1916, ya consolidado el triunfo de Carranza sobre los convencionistas. El autor se ocupa de los filmes relacionados con esta etapa del conflicto, en los cuales pueden verse todos sus actores: huertistas,

¹ MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México: UNAM, 2013, p.93.

carrancistas, zapatistas y villistas. En esta coyuntura, al puñado de mexicanos que desde principios de la década documentaba el proceso se les sumaron cineastas extranjeros, especialmente norteamericanos. Es interesante aquí lo comentado por el autor con respecto a los caudillos norteño y suriano. Mientras que Emiliano Zapata apenas fue objeto de filmaciones, Francisco Villa se relacionó enseguida con periodistas y cineastas mexicanos o extranjeros, al punto de firmar un contrato de exclusividad con la Mutual Film estadounidense en 1914. Uno de esos filmes de la Mutual, *La toma del Torreón* (Mutual Film, 1915), se proyectó en la capital durante el breve gobierno convencionista. Vistos como conjunto, dice Miquel, los filmes de este período mostraban “que la propaganda había desplazado a los documentales de intención informativa”, un cine surgido con pretensiones de retratar la realidad “objetivamente” se transformó en “uno orientado a satisfacer las exigencias del gobierno o las de los revolucionarios que lo combatían”.²

No obstante este ordenamiento cronológico del texto, cuyo eje son los documentales sobre la Revolución, el autor sitúa transformaciones que no responden directamente a los acontecimientos políticos, sino que son comparables con lo sucedido en otras regiones. A medida que transcurren los capítulos, el libro da cuenta de cambios acaecidos en este lustro tanto en la producción como en la exhibición: la disminución gradual de los números de variedades, la exhibición de largometrajes en desmedro de las películas cortas —lo que hizo desaparecer el sistema de “tandas”—, la publicidad de los filmes resaltando los nombres de los intérpretes, entre otros.

Un buen ejemplo de estas transformaciones es la aparición en la prensa de comentarios críticos específicamente cinematográficos, una novedad importante de estos años, debida en gran parte a la creciente presencia de largometrajes de ficción extranjeros, como los italianos *L'Inferno* (G. de Liguoro, 1911) y *Quo Vadis* (E. Guazzoni, 1912). Las numerosas referencias al espectáculo cinematográfico relevadas por Miquel, aunque inicialmente muchas de ellas despectivas y elitistas, denotan su popularidad. Al comenzar la década, los cronistas de espectáculo, carentes de herramientas específicas, consideraban a las películas primordialmente desde el aspecto moral. Pero con el tiempo una nueva generación de periodistas, crecida junto con las imágenes en movimiento, comenzó a considerar el cine como un arte, al tiempo que empezaban a exhibirse las primeras adaptaciones literarias en

² Ibid., p. 208.

forma de largometraje y las películas se exhibían solas, ya no acompañadas de variedades u otros filmes. Esta fue, para el autor, una transformación de importancia: “Al comenzar a concebir al cine como un arte, el medio intelectual había dejado de referirse a él en términos morales, para juzgarlo en términos de su pertinencia estética, cómo se hacía tradicionalmente con la literatura, el teatro, y la música culta”.³ Hacia 1916, los principales diarios ya tenían una sección de crítica cinematográfica, donde se valoraba apartados específicos como argumento, interpretación, vestuario y escenografía.

El análisis de la prensa también ofrece un indicador del desarrollo que había experimentado el espectáculo: la presencia regular, hacia 1916, de anuncios en los principales periódicos publicitando las funciones de al menos la mitad de los cines existentes en la capital. El negocio cinematográfico capeaba las adversidades, incluidas las derivadas de la situación política, y, según Miquel, hacia finales del tercer lustro del siglo “gozaba de buena salud”,⁴ a diferencia de otros espectáculos como el teatro y la ópera.

Se echa de menos alguna referencia a lo que estaba sucediendo con el cine en otros lugares del continente durante ese mismo período. Sin duda eso realzaría la especificidad del caso mexicano, dado su especial contexto político y social, pero seguramente también podría establecer similitudes con otros cines silentes, por ejemplo de Brasil y Argentina. El balance, no obstante, es muy positivo, ya que la reconstrucción de la dinámica que llevó a las mencionadas transformaciones, sumada al exhaustivo relevamiento de lo propiamente mexicano que son los documentales sobre la Revolución, hacen de este libro un aporte fundamental para comprender el período de consolidación del cine como arte/espectáculo de masas. Debe destacarse, también, la presencia de cuadros (un total de 18) a lo largo de los capítulos, en los cuales se ordena la información ofrecida en cada segmento del libro, se trate de filmes mexicanos o extranjeros, de salas de exhibición o de artistas de variedades presentes en las funciones; y, cerrando el volumen, un inestimable anexo donde se incluyen las fichas de los 26 documentales mexicanos de más de dos rollos producidos entre 1911 y 1916 y exhibidos en la ciudad capital, una lista que el autor considera “un conjunto definitivo de la producción documental larga mexicana de tema revolucionario en este período”⁵. En este apartado,

³ Ibid., p. 181.

⁴ Ibid., p. 235.

⁵ Ibid., p. 259.

Miquel ficha cada filme incluyendo título oficial y títulos alternativos, datos de producción y autoría, reconstrucción de las escenas, días y lugares de exhibición, así como el dato sobre las supervivencias: tomas y fotogramas aislados conservados hasta hoy. Esta minuciosidad descriptiva, más una excelente utilización de las fuentes impresas disponibles para compensar la ausencia del material fílmico, acaban por dar forma a un volumen sólido y prolijo, insoslayable para interesados en el cine mexicano, pero también muy atractivo (y modélico, hasta cierto punto) para estudiosos del cine silente latinoamericano.

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2015

Para citar esta reseña:

ALVIRA, Pablo. "Sobre Miquel, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 218-223. Disponible en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/17>>

[Acceso dd.mm.aaaa].

* **Pablo Alvira** (ANII / UdelaR) es Profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes con mención en Historia por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Su área de actuación es la historia latinoamericana del siglo XX, especializándose en las relaciones entre historia y cine. Actualmente desarrolla en Uruguay una investigación posdoctoral sobre cine militante en el Cono Sur durante los años sesenta y setenta. Esta investigación se desarrolla en el grupo GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales) y está financiada por una beca de posdoctorado de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). E-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar.