



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
UNIDAD AZCAPOTZALCO  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES POSGRADO EN  
HISTORIOGRAFÍA

**Efraín Huerta y la crítica social del cine a través de miradas a las  
películas mexicanas de 1947-1952**

## **IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**MAESTRO EN HISTORIOGRAFÍA**

PRESENTA:

**Fernando Teodoro Gabino**

**Director de tesis: Christian Curt Sperling**

**Sinodales:**

**Dr. Álvaro Vázquez Mantecón**

**Dr. Ociel Flores Flores**

**Ciudad de México, noviembre 2021**

**ORCID: 0000-0003-4704-6746**

Esta investigación fue realizada con el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia  
Tecnología (CONACYT)

*A mi madre*  
*Margarita Gabino Camilo*

## Agradecimientos

Mi agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por financiar este proyecto. A la Universidad Autónoma Metropolitana, y en especial al posgrado en Historiografía. Mis dos años de estancia ahí fueron importantes tanto en lo personal como en lo académico. Gracias por brindarme las herramientas metodológicas y prácticas para realizar una investigación.

Particularmente, agradezco el apoyo de mi director de tesis, el Dr. Christian Curt Sperling. Su comprensión, apoyo y cuestionamientos me brindaron espacios reflexión y rutas de investigación explorados en esta tesis; gracias por su exigencia, disciplina y metódica dedicación. A mis lectores de tesis: el Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, quien desde el comienzo mostró interés en el tema de investigación, y a lo largo de la estancia en el posgrado hizo cuestionamientos y sugerencias pertinentes que, sin duda, ayudaron a la profundidad de la problematización. También al Dr. Ociel Flores Flores, quien hizo rigurosas revisiones y puntuales contribuciones muy valiosas que permitieron mejorar los apartados escritos. Además, agradezco al Dr. Alberto Rivero Mora, quien estuvo presente en el inicio de este proyecto, pues los comentarios propuestos por él, a la luz del tiempo fueron retomados dentro de la investigación.

Siguiendo la línea académica, quiero agradecer a la planta docente del posgrado, con la que tuve el privilegio de socializar el conocimiento. A mis compañeros y amigos: Mario, Violeta y Alexis, por estar juntos a lo largo de nuestra estadía. No puedo dejar de mencionar a la Coordinación por su ayuda durante todo este tiempo de pandemia, en especial a René Robles, quién hizo un esfuerzo loable por despejar nuestras dudas y asistirnos en nuestros tramites académicos.

En el plano personal, no podría olvidarme de las personas que me acompañaron desde distintas trincheras e hicieron posible el llevar a cabo esta investigación. A la Mtra. Rebeca López Mejía, quien me alentó a continuar con mis estudios de posgrado, siempre brindándome la confianza de creer en mí. A la Dra. Irma Hernández Bolaños, por ser parte de las reflexiones propuestas dentro de la investigación y por brindarme la seguridad de tomar ciertas determinaciones en mi vida académica; su compañía desde la licenciatura ha sido invaluable para mí. Al Mtro. Fernando Mino Gracia, por su apoyo con información

documental y sus comentarios en los distintos espacios académicos organizados por el posgrado. Finalmente, a la Lic. Dira Plancarte, quien me brindó su apoyo y su confianza para mejorar la escritura del texto a lo largo de un año de trabajo juntos.

También quiero agradecer a Thania Baltazar, Israel Sánchez y Rafael Báez, con quienes compartí este tiempo a la distancia, disfrutando de la cultura pop. Con Thania siempre sostuvimos el intercambio de ideas sobre series de TV y películas; además, mantuvimos las risas en el día a día. Aunque no faltaron los momentos difíciles, siempre he pensado que fue mejor pasarlos juntos que por separado. Con Isra y Rafa, siempre agradeceré las noches de videojuegos online, las cuales ayudaron a sobrellevar el estrés académico. Gracias por su amistad desde la preparatoria hasta el día de hoy. Y particularmente a Isra, por ayudarme en la revisión final del texto, sugerencias y comentarios para futuros proyectos. Eres una de las personas más brillantes que he conocido. Si alguien me preguntara: “¿Esta tesis podría haberse logrado sin ustedes?”, la respuesta sería: Definitivamente, no.

Y a mi familia: mi hermano Alfredo, por su apoyo constante en el día a día, y compartir los buenos y malos momentos; afortunadamente, siempre han sido más los primeros. Mi congratulación por su humor y sus ocurrencias. A mi hermano Jorge, por su apoyo a la distancia y compartir los buenos momentos de la vida; siempre las reuniones en familia fueron alicientes para despejar la mente. A mi madre, por inspirarme con su esfuerzo constante; a pesar de las adversidades que la vida nos presenta, ella es una fuente de admiración infinita. Gracias, porque no tienes una sola forma de escuchar; tu comprensión y amor durante toda mi vida son un claro ejemplo de que la voz no entra por los oídos, sino por el corazón. Continúo creyendo firmemente en la consigna de que este logro es suyo y mi esfuerzo está inspirado en ustedes.

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1. La crítica de cine en la primera mitad del siglo XX: Una aproximación historiográfica</b>	<b>13</b>
1.1 La reseña como género discursivo	13
1.1.1 La crítica de cine	15
1.2 Antecedentes de la crítica de cine en México	17
1.2.1 La función de la crítica cinematográfica desde la perspectiva de Efraín Huerta	28
<b>Capítulo 2. Efraín Huerta: el periodista cinematográfico</b>	<b>32</b>
2. 1 Estado de la cuestión	32
2.2 Efraín Huerta: El camino político	36
2.1 El caso de <i>Close up de nuestro cine</i> y <i>Cine y Anticine</i> : Los elementos temáticos, ideológicos y formales que conforman la crítica de cine del autor	51
<b>Capítulo 3. La estética transgresora desde la construcción de crítica de cine</b>	<b>65</b>
3.1 El valor de una obra de arte	65
3.2 La industria fílmica mexicana (1940-1950)	70
3.3 <i>Memorias de un mexicano</i> : El hecho histórico a través del cine	76
3.4 <i>La Perla</i> : La construcción de un México cinematográfico	90
3.5 <i>Los Olvidados</i> : La infancia revelada.	110
<b>Conclusiones</b>	<b>138</b>
<b>Fuentes consultadas</b>	<b>142</b>

## Introducción

La crítica cinematográfica es un ejercicio de realidad sobre lo que no es real. Es el espacio que propicia la reflexión de un mundo imaginado que encontramos dentro de la pantalla y que sólo existe plasmado en el celuloide o codificado en un archivo digital. El crítico de cine es, por principio, alguien que enjuicia, que quita la hierba mala del jardín filmográfico. Desde su apreciación, este sujeto nos brinda la visión general de lo que puede ser útil en la posteridad cultural. En el caso de México, éste ha sido un país con una rica tradición de crítica de cine, pues desde las primeras proyecciones del cinematógrafo en el territorio la crítica ha acompañado. Esta labor ha sido desempeñada por literatos, reporteros cinematográficos, periodistas especializados e intelectuales. Cada uno de ellos tuvo formas distintas de aproximarse a la escritura de la crítica de cine, como lo han sido la crónica, la publicidad o el ensayo.

La historiografía sobre la crítica de cine mexicana es abundante tanto en sus archivos como en los productos que se han hecho sobre ella. En su producción encontramos por lo menos tres formas de utilizar la crítica de cine como fuente de estudio. Por ejemplo, libros que cuentan una historia a partir de la crítica de cine, como lo es *El cine mexicano a través de la crítica*, el cual es una suerte de historia del cine nacional que se sirve de las críticas de cine de varios autores como fuente principal para su estudio.

También encontramos libros compilatorios de publicaciones de autores significativos. Acá los ejemplos son variados: *Historia del cine mexicano (1896-1929)*, una edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García; *Crónicas cinematográficas 1935-1936*, que agrupa los textos de Luis Cardoza y Aragón, compilado por Sonia Peña; *Xavier Villaurrutia Crítica Cinematográfica*, editado por la UNAM dentro de la colección "Cuadernos de cine", que extiende la labor hecha por la Universidad en su intento de agrupar toda la producción alrededor del escritor en la edición *Obras*, del Fondo de Cultura Económica. Todos estos esfuerzos distan de ser estudios críticos y se suman a la idea de rescatar e historiar el devenir de la industria cinematográfica.

Dentro de esta historiografía de la crítica de cine, es preciso reconocer otro tipo de productos, como los estudios críticos sobre el ejercicio de la escritura de la crítica de cine.

En ese rubro recaen textos como *Hacia un modelo de crítica cinematográfica: Los casos de Álvaro Custodio, y Francisco Pina (1930-1950)*, de Blanca Estela Carillo Domínguez, tesis que funciona como un estudio comparativo sobre la escritura de cada uno de los autores mencionados. *Historia de la crítica cinematográfica en México en el periodo del cine mudo*, de Ángel Miquel Rendon, un estudio crítico que resulta medular para entender el panorama de formatos de la crítica de cine. Estos ejemplos forman parte de un universo de estudios que utilizan como fuente principal para el análisis a las publicaciones, partiendo de estas particularidades formales, de discurso, horizontes contextuales, etcétera.

En esa línea de ideas, la presente propuesta de investigación se apega más al tercer escenario en tanto busca definir el significado de la crítica de cine en la obra periodística cinematográfica del escritor mexicano Efraín Huerta (1914-1982). Ello animado por la idea de aproximarnos al comentario cinematográfico del poeta guanajuatense y proporcionar una imagen de su escritura sobre el cine, en un momento preciso de la vida cultural de México, a saber, finales de la década de los años cuarenta e inicios de los cincuenta.

En mi formación como historiador he estado en permanente contacto con las representaciones cinematográficas mexicanas y los productos en formato de texto que éstas han generado. En el caso de la investigación que aquí presentamos, el énfasis está puesto en la figura de Huerta. ¿Por qué lo hemos elegido a él y no a otro crítico de cine? En principio, consideramos una familiaridad con lo que personalmente concebimos debería ser la crítica de cine: una extensión del placer de ver cine. Sin embargo, esa simpatía no es suficiente para justificar una investigación de grado. Por lo tanto, también se consideró pertinente comenzar a cubrir un vacío de estudios críticos que existe sobre la figura de Efraín Huerta en su faceta de crítico de cine.

La proximidad de los intelectuales al cine no estuvo limitada sólo a la escritura crítica. En los años cuarenta y cincuenta, estos personajes también formaron parte de la industria fílmica, ya fuera colaborando de manera directa en la elaboración de guiones cinematográficos o adaptando novelas de la literatura mexicana; asimismo, crearon asociaciones de periodistas y ocuparon cargos dentro de las instituciones que los representaban. Efraín Huerta ejerció su oficio como crítico de cine durante dos décadas, por lo menos, en diferentes publicaciones periódicas: “Luneta de cuatro pesos”, en el semanario

*El fígaro*; “Llamado a las siete”, en *Cinema Reporter*, o “Radar filmico”, en *El Nacional*, sólo por dar algunos ejemplos. En sus textos se abordan temas que refieren al sentido social del séptimo arte; a la función del cine histórico; a los problemas de financiamiento de la industria fílmica; a la promoción de ciertas películas y directores, o bien, simplemente a hacer públicos los encuentros y diálogos que tuvo con gente del medio. La relación que tuvo Efraín Huerta con el cine fue mucho más allá de la escritura crítica, espacio desde el cual fungió como promotor de películas y piezas clave dentro de la industria. Con miras a ese objetivo, fundó “en 1945, junto con Rosa de Castro, Octavio Alva, Jorge Vidal y Enrique Figueroa, PECIME (Periodistas Cinematográficos y de Espectáculos de México A.C.)”.<sup>1</sup>

Efraín Huerta fue poeta, reseñista de artes plásticas y periodista, tanto de carácter político como cinematográfico. Es una figura sumamente importante en la vida cultural del país y, como es de esperarse, su obra ha sido reconocida en el ámbito cultural a través de los años. Bastaría para dar cuenta de lo anterior con nombrar algunos títulos que han reunido su obra alrededor de tales facetas: *El otro Efraín antología prosística*; *Efraín Huerta Palabra Frente al cielo (1936-1940)*; *Efraín Huerta. Aurora Roja (1936-1939)*; *Efraín Huerta en El Gallo Ilustrado (1975-1982)*, y *Efraín Huerta Poesía completa*.

La dimensión como crítico de cine de nuestro autor ha sido puesta a disposición del público a través de su hija Raquel Huerta-Nava y de Alejandro García, quienes han agrupado parte de su crítica cinematográfica en los libros *Close up* y «*Cine y Anticine*» *Las cuarenta y nueve entregas*. Ambas ediciones son compendios de textos con breves ejercicios reflexivos sobre la crítica de cine de Huerta, el "Gran Cocodrilo". Entendemos la razón de esa brevedad sin dejar de reconocer la naturaleza compilatoria de esas investigaciones; sin embargo, la crítica de cine por sí misma no dice mucho si no se le analiza. Es en este punto donde consideramos la valía de nuestra investigación, pues, como se verá en el estado de la cuestión, existe un considerable espacio para la reflexión en torno la escritura de crítica de cine de Huerta, sus motivaciones y su función dentro del horizonte cultural en que estuvo inscrito.

---

<sup>1</sup> Alejandro García, comp., “Prólogo”, en *Close up*, Volumen I, México, Ediciones La Rana, 2010, p. 11.



La crítica de cine de Efraín Huerta es un híbrido entre la reseña, la crónica y el artículo de opinión de breve extensión, por lo que, además de una caracterización de criterios temáticos, ideológicos y formales, el aporte que pretende dar nuestra investigación es propiamente un análisis de los escritos en las columnas ya mencionadas, los cuales permiten distinguir la postura de Huerta ante su propio presente, con una mirada siempre dirigida a factores políticos, sociales e históricos.

Para efectos de nuestra investigación, en la construcción del objeto de estudio utilizamos como fuentes principales las columnas “Close up en nuestro cine” y “Cine y Anticine”, publicadas en la Ciudad de México por el periódico *El Nacional* y *D.F. La ciudad al pie de la letra*, respectivamente. A razón de que esta investigación fue hecha en el contexto de la pandemia causada por el virus SARS-CoV-2, entre cuyas consecuencias estuvo el cierre indefinido de espacios y con ello la imposibilidad de acudir a consultar hemerotecas, nos dimos a la tarea de utilizar las compilaciones hechas en las ediciones de *Close up* Vol. I y II y «*Cine y Anticine*» *Las cuarenta y nueve entregas*.

El periodo que nuestro estudio abarca la segunda mitad de la década de los años cuarenta, en específico, se concentra entre los años de 1947 a 1952. La década de los años cuarenta fue sumamente peculiar para el cine nacional. En tales años la producción fílmica creció exponencialmente, dando paso tanto a la llamada “Época de oro del cine mexicano”, así como a la inmediatez de los llamados “churros”. El variopinto universo cinematográfico mexicano se nutrió de temáticas urbanas y rurales; de charros y chinas poblanas, de dramas y comedias, constituyendo eje medular de la economía y la vida cultural del país. De esta forma, el séptimo arte fue el producto cultural más apropiado para observar desde la ficción los cambios, dolencias y virtudes de la economía, la política y la sociedad del país, en un momento de cambio y estabilización entre el periodo posrevolucionario y la modernización. La consolidación de la llamada “Época de oro del cine nacional” en el transcurso de esta época resulta, a nuestro parecer, primordial para conocer la visión de Huerta. Por un lado, tenemos una producción nunca antes vista de cine nacional; por el otro, un paulatino y ascendente detrimento de la calidad de las cintas. Tal escenario dio pie a que la escritura de Huerta encontrara en esos dos polos los problemas en la industria fílmica nacional, lo que a su vez le permitiría señalar las virtudes de la misma.

Efraín Huerta estuvo estrechamente inmerso en el ámbito cultural, en particular desde el diálogo de lo periodístico con los acontecimientos del cardenismo y la transición a la época modernizadora, que encabezara en un principio el presidente Manuel Ávila Camacho, y consolidara su sucesor, Miguel Alemán Valdés. De estas vivencias podemos leer una postura crítica por parte de Huerta, quien, al igual que otros autores del periodo posterior a la Revolución Mexicana, nos permite observar una postura en la que el aliento del evento revolucionario se encuentra permanentemente en su escritura y sus exigencias.

La investigación parte de la siguiente hipótesis: para Efraín Huerta, la crítica de cine es un instrumento para el apoyo de creaciones estéticas, así como un espacio de debate con las problemáticas que se viven dentro y fuera de la pantalla. A través de sus escritos pueden extraerse elementos sobre su presente histórico, así como de su pasado, lo que convirtió a la crítica de cine en un espacio de reflexión donde la estela del espíritu posrevolucionario se hizo manifiesto.

Nuestra propuesta de investigación plantea una problemática concreta a resolver: ¿Cuál es el significado de la crítica de cine para Efraín Huerta? En otras palabras, ante el panorama historiográfico disponible sobre la figura de Huerta como crítico de cine, ¿qué valor y finalidad cumplía dicho ejercicio para el autor? Para llegar a ese fin, nos apoyamos en otros objetivos secundarios, incluido definir a la crítica de cine como parte de un género discursivo, así como revisar los antecedentes del mismo en México; proponemos la idea de la función de la crítica de cine para Efraín Huerta. Del mismo modo, buscamos identificar las características de nuestras fuentes de estudio y situar a Efraín Huerta en el contexto posrevolucionario. Por último, conocer la postura de nuestro autor sobre el valor de una obra de arte, así como analizar las críticas de cine de tres películas, a través de las cuales el también poeta debate sobre temas económicos, políticos y sociales.

Para cumplir el objetivo principal, se plantean otras preguntas secundarias: ¿Cuáles son los antecedentes históricos de la crítica de cine que preceden a la pluma de Huerta? ¿Cuál es la función de la crítica de cine para el autor guanajuatense? ¿Cuáles son las características formales, temática e ideológicas de sus columnas periodísticas? ¿Cuál es el horizonte de enunciación de Efraín Huerta y qué lo diferencia de otros autores de su época? ¿Cuál es el valor de una obra de arte para Efraín Huerta?

El contenido de la tesis está organizado en tres capítulos que cumplen funciones específicas dentro de la investigación. En el primero se define la crítica de cine como un género discursivo y especificar sus características como reseña. Siguiendo esa línea, consideramos interesante delinear desde nuestra visión lo que es la crítica de cine, a saber: una herramienta de diálogo con el espectador y una extensión de la película para acercar al lector al ejercicio de la escritura de crítica de cine. A su vez, consideramos importante hacer un ejercicio de recuento histórico sobre las distintas maneras en que la crítica de cine ha existido en México, sus contenidos y sus formatos. Finalmente, en el primer capítulo presentamos la concepción de lo que fue la crítica de cine para Efraín Huerta durante la década de los cuarenta, tomando en cuenta que en aquellos años la crítica de cine francesa era la tendencia dentro del medio cinematográfico mundial.

El segundo capítulo gira alrededor de la figura de Efraín Huerta y su faceta como crítico de cine. Al presentar nuestro estado de la cuestión, hacemos un análisis de la producción historiográfica alrededor de nuestro autor y su escritura crítica del séptimo arte, para dar cuenta al lector del vacío académico que nuestra investigación pretende subsanar. Posteriormente, establecemos el horizonte político de nuestro autor, diferenciándolo de entre destacados contemporáneos suyos: José Revueltas y Octavio Paz, personajes elegidos por su amistad, sus coincidencias y sus contrastes políticos, que nos ayudan a entender cuál es el rumbo ideológico de Huerta. Finalmente, presentamos las fuentes a utilizar: las columnas tituladas *Close up de nuestro cine* y *Cine y Anticine*, e identificamos sus elementos temáticos, ideológicos y formales que conforman la crítica de cine del autor.

En el tercer y último capítulo, entramos de lleno al análisis de la crítica de cine de Efraín Huerta. Nuestro primer paso es problematizar el valor de la obra de arte para el autor, la respuesta a esa premisa será la puerta de entrada para asentar lo positivo y negativo en la pluma de Huerta sobre el cine nacional. A partir de eso contextualizamos la escritura del autor, por tal motivo identificamos los problemas y virtudes importantes de la industria del cine mexicano en la década de los cuarenta. Por último, entramos en el análisis de tres películas: *Memorias de un mexicano*, *La Perla* y *Los Olvidados*. Tales cintas parten de tres elementos que Efraín Huerta considera positivos sobre el cine nacional: la veracidad, la estética y el argumento. Esa es la razón por la que las hemos elegido, pues contribuyen al

contraste idóneo entre las dolencias y virtudes de la industria del cine de aquellos años. Finalmente, dejamos de manifiesto que en la crítica de cine que Huerta ejerció, es posible identificar una simpatía y preocupación por las cuestiones sociales y políticas del país.

## Capítulo 1. La crítica de cine en la primera mitad del siglo XX: Una aproximación historiográfica

### 1.1 La reseña como género discursivo

De acuerdo con Mijaíl Bajtín en “El Problema de los géneros discursivos”, todas las actividades de la acción humana están relacionadas con el uso de la lengua. A través de ella se permite la expresión y comunicación en todas las áreas de experiencia humanas. “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana”.<sup>2</sup> Los enunciados son unidades de sentido en una cadena de comunicación; pueden consistir en una simple palabra aislada, una oración —construcción gramatical de sujeto, verbo y predicado—, o conjuntos de oraciones (más largos o más cortos) articulados por una intención comunicativa que responden a otros enunciados y esperan una respuesta. En relación con esto, conviene también mencionar su exposición sobre la diferencia entre la dimensión estructural de la lengua y la dimensión discursiva del lenguaje, es decir el habla, así como la importancia de los turnos de los hablantes y la conclusividad para delimitar los enunciados que siempre son postulaciones completas. Por eso, pueden ser tales desde una palabra hasta una obra literaria, un sermón, un artículo periodístico, etcétera. A saber, las oraciones son individuales tanto en lo oral como en lo escrito, mas elaboran unidades de sentidos —enunciados— relativamente estables. Esto es lo que el autor denomina género discursivo”.<sup>3</sup> Las características presentes en el conjunto de enunciados que construyen a estos géneros son: tema (sobre lo que se habla); estructura (la forma en que está organizado); estilo (la utilización de recursos lingüísticos que crean una forma particular de expresión), y función (las razones que han motivado su creación y el grupo al que van dirigidos).

En la parte escrita de los géneros discursivos, tanto en la academia como fuera de ella, podemos encontrar distintos tipos: el resumen, el comentario, la reseña, la monografía o el ensayo. Los siguientes párrafos tienen como base teórica lo escrito por Alberto Dallal en

---

<sup>2</sup> Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova. 8ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 243.

<sup>3</sup> *Idem*.

“Periodismo Y Literatura”; identificaremos los elementos que conforman una reseña. Como veremos, en ésta residen los componentes de una crítica de cine que se han descrito con anterioridad. El origen de la acción de reseñar lo podemos rastrear del latín *resignare*, que quiere decir tomar nota, escribir, apuntar. El objetivo de un escrito de este tipo es describir alguna obra y, si es el caso, valorarla. Para crear una reseña, se necesita de dos recursos: realizar una síntesis y, en caso de ser una reseña crítica, hacer un comentario a la obra. Es un escrito breve en el que no se busca agotar la obra; por el contrario, es una primera aproximación en la que se busca destacar las partes que se consideran más interesantes, los aciertos y desaciertos, e incluso si se recomienda o no al público<sup>4</sup>.

La estructura de la reseña se compone por tres partes: a) Ubicación contextual de la obra y del autor; b) síntesis del contenido de la obra; c) valoración de la obra. Ello corresponde, a su vez, a los tres momentos del escrito: una introducción, un desarrollo y un final. La reseña es un género que podemos encontrar en los periódicos, los suplementos culturales o las revistas. Como podemos apreciar, tiene una función difusora dedicada a productos y acontecimientos culturales: exposiciones, cine, teatro conciertos, etcétera. Debemos precisar que la reseña no trata exclusivamente creaciones de su tiempo, también puede encargarse de obras pasadas. Existen dos tipos de reseñas: la descriptiva y la crítica. En la primera sólo se hace una relación objetiva de las partes que componen la obra en cuestión; mientras que, en la segunda, además, hay un juicio crítico, aunque valdría la pena hacer aquí una aclaración sobre el mismo. En la reseña descriptiva hay un juicio en tanto existe una valoración positiva o negativa al momento de la selección de lo que se presentará o no. En el caso de una reseña crítica, el autor se asume responsable de la valoración. Es en esta última en donde adscribimos a la labor de la crítica de cine.

---

<sup>4</sup> Alberto Dallal, "Periodismo Y Literatura", en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 12, no. 4, 1976, p. 28-31. En línea <http://www.jstor.org/stable/27933466>. [Consultado el 08 de agosto de 2021].

### 1.1.1 La crítica de cine

Desde los comienzos del arte en cualquiera de sus manifestaciones, la historia nos ha enseñado que la crítica nos ha ayudado a interpretar, analizar y formar una opinión por nosotros mismos. Esta labor ha sido concebida como una herramienta para comprender mejor una obra y el entorno en el que se desarrolla. La crítica nos ayuda a entender el contexto en el que surgen las obras, ya que en el entorno están las raíces que terminan definiéndolas. En la creación de la crítica de cine (como en otro tipo de críticas), se necesitan dos elementos: el producto artístico (el filme) y quien hable de ese producto (el crítico). Es una construcción literaria, el puente comunicante entre producto cinematográfico y lector, ejercida a través de un filtro: el crítico de cine.

Para entender la labor del crítico de cine, exploremos la función de los textos que produce. Comienzo con una imputación: la crítica no es un instrumento en donde el lector busque la imposición de ir o no ir a ver una cinta. Después de todo, ¿quién es capaz de limitar lo que se debe ver o no? Para contestar a dicha cuestión deberíamos saber los gustos y hablar de todos los públicos. Eso, desgraciadamente, es imposible. Si una crítica no debería decir si una película es buena o mala de manera tajante, entonces, ¿qué elementos debería explorar? En realidad, existen varias vetas de exploración. Se pueden examinar los valores de producción y los avances tecnológicos de una película (imagen generada por computadora, fotografía, edición, diseño de sonido, etcétera); hay críticas que se decantan por analizar el argumento de la película; algunas otras harán un comentario partiendo de una idea en el filme (ej. “Los senderos de la furia: El cine de Seijun Suzuki”<sup>5</sup>). Todo depende de quién decida realizarla y de sus capacidades para desarrollar los temas. Sin embargo, nos aventuramos a sostener que, sea cual sea el tipo de crítica que se ha optado en elegir leer, lo que podemos esperar es que se nos transmita un conocimiento a partir de saber, y entender la opinión fundamentada de una persona. El “análisis será probablemente una especie de ensayo argumentativo. Intentaremos presentar nuestra opinión sobre la película y respaldar

---

<sup>5</sup> Abraham Villa Figueroa, “Los senderos de la furia: El cine de Seijun Suzuki” en *Icónica*, México, 20 de marzo de 2019. En línea <http://revistaiconica.com/seijun-suzuki-los-senderos-de-la-furia/>. [Consultado el 01 de noviembre de 2020].

esa opinión con una argumentación”.<sup>6</sup> Sobre la idea de David Bordwell, consideramos, que necesariamente debe existir dos elementos: una valoración y una argumentación.

De acuerdo con el crítico Ernesto Diezmartínez, una crítica cinematográfica:

Es bienvenida cuando viene acompañada de un impulso ético, que confiese sus preferencias de forma honesta. Se vale decir ‘me gusta tal película’ o ‘prefiero a este cineasta’, pero del crítico se espera más que eso. El reto no es renunciar al subjetivismo sino sostenerlo con razones y compartirlas. Y al final, estar abierto a las críticas.<sup>7</sup>

A decir del mismo autor, al ser producto del sujeto, en la crítica de cine “la subjetividad es inevitable, se revelan los gustos y preferencias de los que se dedican a esta labor, pero deben dotar su crítica con una argumentación comprensible para sustentarla”.<sup>8</sup>

En la mitad del siglo XX, de acuerdo con Gustavo García, “la crítica de cine (como cualquier otra) cumple una función política clara, por cuanto apoya o rechaza productos del aparato ideológico del estado [...]. Esa actitud de la crítica no se entiende en función de un juicio de las obra actuales y futuras, sino como una constante revisión del pasado a la luz de nuevos métodos”.<sup>9</sup> En los años sesenta, la formación de la cinefilia exquisita trajo consigo una idea ahora desmitificada del crítico de cine. A saber, la del viejo gruñón al que sólo le satisface la obra contemplativa, la obra del cine de autor y la experiencia únicamente en la sala de proyección; concepción que ha quedado atrás. En nuestros días, la crítica debe ser útil para explicar por qué el cine es como es y cómo ha cambiado a través del tiempo, pues la crítica nos ofrece herramientas para pensar, cuestionar y encontrar respuestas no sólo sobre lo que pasa en la pantalla, sino también fuera de ella.

---

<sup>6</sup> David Bordwell, y Thompson Kristin, Apéndice: escribir el análisis crítico de una película”, en *El arte cinematográfico*, España, Paidós, p.442.

<sup>7</sup> S/A, “Define la subjetividad en la crítica cinematográfica” en *CONARTE*. En línea. <https://conarte.org.mx/2017/09/13/defiende-subjetividad-en-la-critica-cinematografica/>. [consultado el 01 de marzo de 2020]

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Andrés De Luna y Gustavo García, “La crítica de cine en México” en *Revista de la Universidad*. En línea [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/10755](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/10755). Consultado el 20 de agosto del 2020.



## 1.2 Antecedentes de la crítica de cine en México

A finales del siglo XIX, llegó a México el cinematógrafo, un avance científico que a través de la imagen móvil permitió la reproducción de la vida en pantalla. Su arribo se sumó a los divertimentos de la ciudad como el teatro y la fiesta taurina, por lo que los focos de atención en la prensa escrita no dejaron de lado este acontecimiento. Por su parte, el comentario cinematográfico existió a la par de la llegada del invento a la capital del país. Lo que hoy conocemos como crítica de cine tuvo una evolución de la mano del desarrollo técnico y estético del lenguaje cinematográfico. Los estudiosos del progreso de la crítica de cine en México han revisado las obras de los literatos que hicieron comentario crítico, los periodistas cinematográficos y los intelectuales que se acercaron al ejercicio crítico. Estos sujetos desarrollaron su labor a través de distintos formatos, como las gacetillas, las columnas de los periódicos o artículos en revistas especializadas. En ellos presentaron crónicas sobre la experiencia en una sala de cine, promovieron la imagen de las estrellas de cine y debatieron sobre el estado del cine nacional.

El presente apartado busca identificar las características de la crítica de cine que anteceden a Efraín Huerta. Lo que el lector leerá a continuación está organizado de manera cronológica y busca dar cuenta de los formatos y los contenidos de la crítica de cine para ofrecer, en lo sucesivo, un mosaico general del ejercicio crítico que precede a Huerta. Todo ello con el objetivo de dotar de relevancia la pluma del también llamado *Gran Cocodrilo*<sup>10</sup>. Para nuestro siguiente desglose, en buena medida, tomamos como marco de referencia la estructura que plantea Ángel Miquel Rendón en su tesis *Historia de la crítica cinematográfica en México en el periodo del cine mudo*, ya que nos parece por demás ordenada y coherente a los propósitos de nuestra investigación.

---

<sup>10</sup> A Efraín Huerta también se le conoce como *Gran Cocodrilo* por encabezar un movimiento llamado Cocodrilismo, el cual, desde la lírica buscaba hacer frente al aburrimiento universal. Véase: S/A, “Celebran a Efraín Huerta con una verbena popular en la alameda y la explanada de Bellas Artes” en *Cultura*, 22 de junio de 2014. En línea: <https://www.cultura.gob.mx/efrainhuerta/phone/nota-9.html> [consultado el 20 de agosto de 2021]

### a) **Cronistas: la experiencia en una sala de cine (1896)**

A finales del siglo XIX, la crónica era uno de los géneros más frecuentados por los lectores de los diarios y las revistas. En esta tradición habían pasado plumas como las de Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Gutiérrez Nájera. En años posteriores, se sumarían a éstas las plumas de Luis G. Urbina, Juan José Tablada y Xavier Villaurrutia, entre otros. El comentario cinematográfico comenzó como una crónica de la experiencia en una sala de cine. El propósito de los cronistas era hacer señalamientos sobre la educación moral del pueblo y buscar rutas por las cuales podían corregirse los atrasos sociales. Ellos se asumían como agentes educativos y árbitros de la moralidad, y con esa idea exploraban los efectos en el público espectador para dar cuenta de cuál era su reacción con el filme que acababa de presenciar.

En el año de 1896, a la llegada del cinematógrafo a la Ciudad de México, Luis G. Urbina fue uno de los cronistas asiduos del aparato para el periódico *El Universal*. En él, Urbina describe la experiencia del cinematógrafo y habla de éste como una invención científica:

Por de pronto no hay ojo sino para el cinematógrafo. Hablaré un instante de él, ya que es preciso. Desde luego, tiene sobre sus rivales una buena ventaja: No es preciso ponerse en acecho detrás de un lente en postura incómoda para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado; no hay necesidad de colocarse pupilas postizas para ver el mundo de lo maravilloso.<sup>11</sup>

Los cronistas del cine atendieron aspectos sociales y también daban cuenta de los indicios en los salones. Juan José Tablada, también cronista para *El Universal*, habló del cinematógrafo como aparato o invento científico. Él expresó sobre la experiencia del cine que, al percibirla como un ensueño, y sentir cómo “la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio”.<sup>12</sup> El cine visto por los cronistas no se consideraba como una expresión artística. En un primer momento, el cine fue visto solamente como un nuevo avance científico que reproducía la

---

<sup>11</sup> Luis G. Urbina, “El cinematógrafo”, en Gustavo García, comp, en *Viendo la luz...Salas de cine en la literatura mexicana*, México, Uva Tinta, 2013, p. 19.

<sup>12</sup> Ángel Miquel Rendón, en *Historia de la crítica cinematográfica en México en el periodo del cine mudo*, Tesis de Doctor en Historia del arte, México, UNAM, 1996, p. 24.

realidad. Por lo tanto, los cronistas no reparaban en las cualidades o defectos de una cinta, exceptuando al argumento y las implicaciones morales que existían dentro del filme. Inferimos que otra razón de peso para que el cine no fuera considerado como arte, se debió a que en los primeros años del cinematógrafo proliferaban sólo las llamadas vistas, de tal forma que el lenguaje cinematográfico aún era rudimentario.

#### b) **La publicidad en el cine: una guía para el público (1906)**

Siguiendo con la idea de Ángel Miquel Rendón, otra forma de acercamiento textual al cine era la publicidad. Nuestro autor registra la propaganda mostrada en los periódicos *El Imparcial* y *El Diario* en el año de 1906, mostrándonos tres tipos de publicidad.

1. Información sobre las funciones del día; básicamente daban cuenta de la cartelera, con información de la película y anuncios de pocas empresas.
2. Gacetillas en las que se hablaba de los cines y de lo que se exhibía en ellos. Eran notas informativas o de opinión, pero que en esta época fungían como halagos a las películas.
3. Anuncios de diversos tamaños que promocionaban los servicios de distribuidores y exhibidores. Las casas distribuidoras publicaban por promover la renta y venta de aparatos y de películas. Dentro de este periodo se comenzó a utilizar y crear el formato de artistas *estrellas* al publicar los nombres reconocidos en los carteles publicitarios de las películas.

Ángel Miquel Rendón propone una idea a la que nos suscribimos: para que exista la crítica de cine, primero debería de existir un objeto artístico. Hasta este punto el cine seguía sin ser valorado como tal, por lo tanto, como nuestro autor menciona, los gacetilleros y los textos que aparecían en los anuncios no podían dar origen a la crítica de cine, aunque contuviera en forma rudimentaria varios de sus elementos<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Miquel Rendón detalla las características de este tipo de crítica de manera extensa a lo largo de su tesis doctoral. Véase. *Ibidem.*, p. 14 – 4.1

### c) *Fósforo*: el primer acercamiento a una crítica formal (1916)

En 1916, se realizó el primer acercamiento formal a la crítica cinematográfica en nuestro país. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, bajo el seudónimo de *Fósforo*, titularon a su columna *Frente*, y en ella publicaron una serie de análisis estructurados de diversos filmes. Debemos apuntar que el germen de la columna estuvo en Madrid, en un primer momento donde quedaron plasmadas en papel las charlas que sostuvieron ambos autores en el Café Gijón. A su regreso a México, Alfonso Reyes, comenzó con una serie de crónicas cinematográficas siempre firmadas por *Fósforo* en el periódico *El Imparcial*. El artículo que sirvió de prólogo para la columna en *El Imparcial* da cuenta del perfil y la idea que ambos autores tenían sobre el cine.

En el semanario *España* (28 de octubre de 1915) comenzamos una serie de notas críticas sobre el cinematógrafo, procurando seguir la actualidad cinematográfica de Madrid. No repetiremos nuestras razones. Trátese de una realidad social innegable. Algunos todavía le niegan valor estético porque “no les gusta el cine”; como si la pintura dejara de ser un arte porque hay malos pintores. Vemos en el “cine” una nueva posibilidad de emociones, y eso basta. Más nos importa lo que promete que lo que ya lleva realizado, y esperamos el día en que se disocien definitivamente en “cine” y el teatro.<sup>14</sup>

En dicha columna, Alfonso Reyes pensaba que el cine era la promesa de un arte. Para él, el cine ya ofrecía nuevas emociones dignas de una obra de alcances estéticos. En su comentario buscaba afinidades y diferencias entre el cine y el teatro; daba un juicio que partía de la misma cinta y catalogaba a una buena película a partir diversos elementos. Por ejemplo, si el filme estaba bien fotografiado, si había buenos actores o si estaba sustentado en la literatura. José de la Colina comenta sobre la obra de Alfonso Reyes: “Hace pertinentes anotaciones sobre el funcionamiento de las salas, sobre el buen o mal tino en la adaptación de una novela o una obra de teatro, sobre la gracia visual aún en meros documentales, sobre actitudes y gustos del público”.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Miguel González Casanova, *El cine que vio Fósforo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 155.

<sup>15</sup> Antonio De la Colina, “Fosforo”, en *Letras Libres*. En línea <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/fosforo>. [Consultado el 20 de octubre del 2020].

En su columna, Alfonso Reyes recomendó las películas que le gustaron y deploró las que no. Es interesante saber que hizo sugerencias prácticas tanto de la pantalla como de los argumentos del mismo modo que consideró al cine un arte y lo comparó con el teatro, la literatura y la danza. En esa línea de pensamiento, Martín Luis Guzmán relacionó los fines del cine a lo popular y le dio un carácter de universalidad. En general, con la columna *Fosforo* se “reflexionó sobre el cine desde una mirada positivista; lo vinculó a un avance científico y técnico que reproducía la vida en imágenes en movimiento sin color ni sonido, y lo consideraba más como un medio de entretenimiento que como una expresión artística”.<sup>16</sup>

**d) La conformación de los primeros críticos y la estética de lo “bueno” y “lo malo” (1916-1926)**

Como registra Miquel Rendón, entre la necesidad de atraer a más público para poder sobrevivir de las ventas directas; el mejoramiento de las salas de proyección; la influencia de la prensa norteamericana, que para 1916 ya incluía notas sobre películas, y la popularización del cine en la población capitalina, surgieron las columnas de cine.<sup>17</sup> Los diarios, entonces, destinaron a algunos reporteros para que cubrieran sólo la fuente cinematográfica. Por ejemplo, en el diario *El Universal* se registra lo siguiente:

En vista del auge creciente que está alcanzando en México el arte cinematográfico, aun sobre otros espectáculos a causa de una gran significación cultural en las ciencias, artes, industrias, etc., este periódico ha acordado nombrar un cronista especial para las exhibiciones de películas cinematográficas, a fin de que el público pueda estar al corriente de cuanto refiera a las interesantes representaciones gráficas que aparecen diariamente en las pantallas destinadas a tal objeto.<sup>18</sup>

El trabajo de los cronistas consistió en dar cuenta críticamente de la exhibición de películas, así como poner atención a la situación de los cines en cuanto a la comodidad de las salas, la

---

<sup>16</sup> Patricia, Torres San Martín, “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919 – 1929)”. México, Universidad de Guadalajara, p. 74. En línea <http://www.scielo.edu.uy/pdf/dix/v24n1/v24n1a05.pdf> [Consultado el 02 de octubre de 2020].

<sup>17</sup> Otra circunstancia que abonó para la proliferación de del ejercicio crítico en este sentido fue que para el año de 1917 las cintas de caudillos y grandes batallas fueron restringidas y, como consecuencia creció el número de películas de ficción.

<sup>18</sup> Cita hecha por Miquel Rendón. Véase: Miquel, *op. cit.*, p. 68.

calidad de las proyecciones y las pertinencias en la calidad de los títulos. En este marco, tanto la crónica como la reseña crítica comenzaron a convivir en un mismo espacio de publicación. A esta generación, que dio pie al nacimiento del periodismo exclusivo del estado fílmico nacional, pertenecen figuras como Jean Humblot, Hipólito Seijas, Manuel Haro “Perodi” y Velázquez Francisco Zamora “Zeta”.<sup>19</sup> Para ilustrar su labor, tomaremos como ejemplo a un par de ellos: Jean Humblot e Hipólito Seijas. El primero continuó la interrogante sobre cine como arte, e hizo costumbre escribir en dos bloques. En el primero de ellos, daba el nombre de la película, hacía un resumen del argumento de la misma, y refería los nombres de los personajes y de los actores. En el segundo bloque, en cambio, juzgaba elementos de la cinta: la actuación, la escenografía y la fotografía. Por su parte, Seijas, realizó una exposición de argumentos. Comenzó a distinguir elementos técnicos de la película entre los que destacan la actuación, los argumentos, la fotografía, escenografía y la dirección. Tenía seguridad en el juicio que proporcionaba e independencia en su criterio, pues hizo elogios de lo que consideraba las principales virtudes de una producción, y criticaba las fallas de los actores, directores y argumentistas.

En paralelo, los primeros periodistas cinematográficos construyeron sus ideas de cine a partir de la lectura de revistas europeas y norteamericanas, de las cuales no sólo tomaron información, sino que les sirvieron para ejercer una opinión fundamentada en el ejercicio cinematográfico. En la prensa capitalina de finales de la segunda década de 1900 comenzaron a publicarse referencias de los fan-magazines. Esta influencia en la prensa de aquellos años hizo que en el periodismo cinematográfico se privilegiaran los chismes y las entrevistas. A su vez, el material gráfico reforzó el lanzamiento del *star-system*. El desarrollo del ejercicio crítico “comprendió la profesionalización del periodismo especializado a partir de las primeras revistas especializadas en cine del país desde 1925 (*Fotofilms y Magazine Fílmico*, de 1926), lo que propició el desempeño de una nueva

---

<sup>19</sup> En este aparatado solo utilizamos algunos de ejemplos para ayudar a comprender el panorama de la crítica nacional en aquellos años, sin embargo, la tesis doctoral de Miquel Rendón, es un trabajo exhaustivo que recopila información hemerográfica de cada uno de los críticos referenciados y de los cuales hemos resumido su trabajo. Véase. *Ibidem*, p. 51 -106.

generación de escritores que crecerían inmersos en la conciencia de este espectáculo como parte de la cultura moderna”.<sup>20</sup>

En su caso, Velázquez Francisco Zamora “Zeta” atendió principalmente las cuestiones que tienen que ver con el argumento. Exigió una interpretación realista y verosímil, e inauguró la promoción del *star-system*, destacando la belleza física de las divas de la pantalla. También intentó orientar el gusto del público al cine europeo, y fue uno de los primeros periodistas cinematográficos en participar en el desarrollo del cine nacional e impulsar el mejoramiento de la distribución y la exhibición. Por su parte, Carlos Noriega Hope (Silvestre Bonard) escribió en el periódico *El Universal* en la columna “Página Cinematográfica” (1919). A diferencia del formato de la gacetilla, en esta columna intentó llenar toda una página con su comentario crítico, con lo que inauguró la crítica subjetiva que se alejaba de la crítica con pretensiones de objetividad practicada por sus antecesores. En ella examinaba el cine nacional y su producción con vistas de desarrollo. Elogiaba al cine norteamericano, lo que contrastaba con la opinión de sus colegas, quienes creían que el cine europeo era superior. Noriega Hope juzgaba a las películas más por sus cualidades visuales que las argumentales. “Creemos que la cinematografía italiana es más bella, más armoniosa, más intensa, más emotiva que la yanqui”.<sup>21</sup> Cuando hablamos de la crítica promotora, consideramos que la aportación de Velázquez y Noriega Hope es un tipo de crítica que alentaba al espectador de manera directa a acudir a las salas de cine e impulsaba el desarrollo de la industria nacional. Ello, a razón de que estas columnas tuvieron un papel educativo basado en lo estético para distinguir las buenas de las malas películas.

#### e) **La construcción de la terminología: Los críticos y sus formaciones (1920-1930)**

Patricia Torres San Martín, en su artículo “Crónica del cine silente mexicano”, argumenta que, para dotar de una terminología propia a la escritura de la crítica de cine, los periodistas cinematográficos “daban calificaciones a las películas, centraban sus comentarios en la

---

<sup>20</sup> Llamil- Hassan Mena-Brito Sánchez, “La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta: notas para una historia de la crítica cinematográfica de la época de oro del cine mexicano”, *Acta Hispánica*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020, p 714. En línea <https://cutt.ly/lg4Wgq9>. [Consultado el 22 de octubre de 2020]

<sup>21</sup> Miquel, *op. cit.*, p. 117.

labor de los directores y priorizaban sus apuntes en las producciones italianas estadounidense y alemanas”.<sup>22</sup> Gracias a esta reflexión, podemos decir que la construcción de la forma de comunicación particular en la crítica de cine se debe a la integración de personajes que estuvieron inmersos en la industria fílmica, como cronistas y críticos. Del mismo modo, la integración de mujeres para la década de los veinte estuvo más que presente con las aportaciones de Cube Bonifant, Adela Sequeyro y Elena Sánchez Valenzuela.

Al respecto, Cube Bonifant, una de las integrantes del equipo de periodistas de *El Universal Ilustrado*, habla de su fallida participación como actriz en la cinta *La gran noticia*, dirigida por Carlos Noriega Hope: “no vale la pena levantarse a las cinco de la mañana para fingir unas cuantas escenas estudiadas [...] no vale la pena echar a perder el cutis con el make-up”.<sup>23</sup> Durante el mandato de Álvaro Obregón, el cine nacional entró en crisis debido a los gastos originados por el combate a la rebelión delahuertista y el pago de la deuda externa. Por tal motivo, distintas dependencias recortaron su presupuesto y ello trajo como consecuencia la nula creación de documentales por parte de las dependencias oficiales, así como la decadencia de la producción privada de cine para el año de 1923. Por lo tanto, la importación del cine extranjero, en particular de Estados Unidos, se volvió recurrente.

Sumado a lo anterior, una tradición realista del cine mexicano reafirmada con la exhibición de *El Gabinete del Dr. Caligari*, de la que la periodista antes mencionada concluyó que “la escenografía, el vestuario y los efectos fotográficos también debían ser realistas”,<sup>24</sup> hizo que los focos de atención en el cine hollywoodense estuvieran al máximo. Nuestra crítica sinaloense no reparó en evidenciar la falta de rigor histórico y geográfico en la concepción del cine norteamericano:

como los yanquis son muy ignorantes, rara vez pueden tratar bien asuntos que se desarrollan fuera de Estados Unidos. Los yanquis creen, por ejemplo

---

<sup>22</sup> Torres, *op. cit.*, p. 76.

<sup>23</sup> Viviane Mahieux, ed., “Una pequeña marquesa de Sade en la crónica mexicana” en *Una pequeña marquesa de Sade, crónicas selectas (1921- 1948)*, México, Pértiga, 2009, p. 17.

<sup>24</sup> Miquel, *op. cit.*, p. 222.



(lo hemos visto en infinidad de películas), que en la Argentina todos los hombres usan bigote, y hay muchos toreros y manolas que pasean por las calles; que en el Brasil todos los hombres tienen las cejas muy anchas; que en México todos los hombres visten de charro...<sup>25</sup>

El conjunto de elementos como un periodismo cinematográfico constante, la integración personajes que conocían la industria de cine “por dentro”, un compendio de información del extranjero y proyecciones de cine de europeo y norteamericano, junto a los estilos de escritura de los años treinta, abonaron a expandir las formas de expresión textual del cine y su incidencia en los círculos intelectuales.

#### f) **Los contemporáneos y el desarrollo técnico del cine (1930-1940).**

Una vez superados los conflictos de la Revolución Mexicana, el cine fue consolidado como una de las artes más importantes en nuestro país, lo que propició que más intelectuales se aproximaran a la experiencia cinematográfica. Entre ellos se encuentra el grupo de *Los Contemporáneos*, integrado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Gilberto Owen y Bernardo Ortiz de Montellano, entre otros. Estos personajes se acercaron al cine mediante “la crítica de películas, a través de ensayo de prosa dinámica, con la organización de un cine club con argumentos cinematográficos o, incluso con la manufactura de alguna película”.<sup>26</sup> A su vez, su acercamiento al cine se relaciona con el desarrollo técnico del cine, tanto mudo como sonoro, y la llegada a México del cineasta ruso Sergei Eisenstein.

En relación a la primera noción, por parte de este grupo existió recelo hacia la integración del sonido en las películas. Villaurrutia escribió que “el sonido no dejará que miremos a nosotros mismos, nos tendrá fuertemente atados a la Tierra”.<sup>27</sup> Por su parte, la llegada de Eisenstein estimularía la atención de los intelectuales sobre las posibilidades expresivas del

---

<sup>25</sup> Héctor Trejo Sánchez, *Breve historia de la crítica cinematográfica en México*, Editorial Digital UNID, 2015, p. 22-24.

<sup>26</sup> Aurelio de los Reyes, “Aproximaciones de los contemporáneos al cine”, en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, editores. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, El Colegio de México, p. 150. En línea <https://www.jstor.org/stable/j.ctv6jmwr3>. [Consultado el 01 de octubre de 2020].

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 160.

cine. Aurelio de los Reyes considera al respecto que “la importancia del cineasta en el medio artístico mexicano va más allá de la manera de fotografiar el paisaje y a los indios. Por Eisenstein, Villaurrutia cambió de opinión respecto al cine y Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza incursionaron en al cine”.<sup>28</sup> Sin embargo, cada quien se acerca de distinta manera.

La nunca estrenada *¡Que viva México!*, del cineasta ruso, fue rodada en 1933. La película revolucionó la forma en que el cine nacional era hecho, pues la atención a la fotografía y la forma narrativa, en conjunto con la teoría del montaje de Eisenstein, brindaron a México bases teóricas y estilísticas que repercutirían en otras películas. No es posible pensar *Redes*, de Fred Zinnermann y Emilio Gómez Muriel (1936), sin *¡Que viva México!* En esa misma década, en 1936 específicamente, se estrenaría *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, el primer éxito de taquilla y película que representó a México en el festival de cine de Venecia de 1937. Esta cinta tuvo un *remake* en los años cuarenta y contó con la participación de Jorge Negrete como protagonista —con un evidente afán de garantizar la recaudación monetaria—. A partir de la primera versión, el cine ranchero tendría una larga tradición en la cartelera nacional. En este sentido, el aprendizaje estético de los críticos de cine desarrollado por Eisenstein hizo renuentes a cierto núcleo de productos creados meramente para el gusto popular. De igual forma, la popularidad adquirida por *Allá en el rancho grande* dividiría a los críticos en un conflicto que se desarrollaría en la siguiente década; a saber, el de la crítica benevolente ante el éxito y la crítica que anteponía la calidad cinematográfica sobre el éxito taquillero.

### **La Época de Oro: el intelectual independiente**

Para la década de los cuarenta, en México había ya una serie de directores consolidados: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Gilberto Martínez Solares y Chano Ureta Raúl de Anda. A los cuales se habría de sumar una nueva ola de talentos: Julio Bracho, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y Alberto Gout. Estos cineastas consolidaron un *star-system* local, dando paso a la época dorada del cine nacional. El cine ranchero, el cine de carácter indigenista y el cine urbano fueron los formatos

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 162.

primordiales durante este periodo. La producción de películas tuvo un crecimiento notable en la década de los años cuarenta, lo que logró la consolidación de la identidad nacional pensada desde 1920 a través del cine de Emilio Fernández. Del mismo modo, la década de los cuarenta fue testigo de la nostalgia por las promesas no cumplidas de la Revolución. Un esquema de gobierno que propugnaba por la modernidad y el avance social desde el terreno económico trajo como resultado contrastes entre el discurso oficial y la realidad urbana del país.

Llamil Hassan Mena-Brito Sanchez, en su estudio “La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta: Notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano”, argumenta que la figura de Xavier Villaurrutia representa el arquetipo del crítico de cine que la época consideró intelectual e independiente. Dicho escritor fue un crítico, guionista y, en su momento, líder de la primera asociación de periodistas y críticos de cine en el año de 1939. En su faceta de adaptador y argumentista, Villaurrutia colaboró a lado de Julio Bracho en cinco películas, aproximadamente. Mena-Brito expone tres problemáticas esenciales en las que la crítica de cine fungió como espacio de debate de la época de oro del cine nacional: 1) Las películas mexicanas; 2) los públicos de esas películas; y 3) la idea detrás del proyecto nacional. En el núcleo de la crítica que no fue benevolente con el cine nacional adscribimos a Xavier Villaurrutia, Cube Bonifant, Álvaro Custodio y Efraín Huerta. Así, la breve historia de la crítica de cine que aquí hacemos intenta sumar al entendimiento y la comprensión de la escritura de Efraín Huerta. Conocer la gacetilla, la nota meramente informativa, el análisis con base al argumento, la promoción de la industria, la aversión a la imprecisión histórica y la importancia de la calidad en la producción fílmica, nos abre un espacio para reflexionar sobre la producción de Huerta.

### 1.2.1 La función de la crítica cinematográfica desde la perspectiva de Efraín Huerta

Las transformaciones de la crítica de cine han sido variopintas tanto en su formalidad como en su formato. Ha sido escrita por literatos, periodistas o intelectuales, y abordado en su forma a la crónica o la publicidad, en espacios como las gacetillas, las columnas o las revistas especializadas. Y entre todas esos cambios y permanencias que ha tenido, cada autor posee una perspectiva de lo la crítica de cine debería ser. Por lo tanto, conviene saber una consideración inicial sobre su labor crítica. ¿Cuál es la función de la crítica de cine para nuestro autor? La respuesta a esta pregunta permitirá abrir un debate en los capítulos siguientes sobre si lo que él considera como ejercicio crítico se ve reflejado en su pluma o si, bien, existen algunas otras características que podríamos discutir o agregar a esta visión.

El 28 de septiembre de 1947, en el espacio de la columna “Close Up en nuestro”, dentro del suplemento del periódico *El Nacional*, se reprodujo el texto “¿Para qué sirve la crítica?”, del crítico de cine de *La Revue du cinema*, Jacques Bourgeois. En dicho ensayo, el autor explica y problematiza la idea de la función del crítico de arte:

El hombre moderno incompetente para todo lo que no sea su propia especialidad ha encargado a cierto número de individuos de proclamar a los cuatro vientos sus opiniones sobre los diferentes dominios del arte, ahorrando así a los demás el trabajo de juzgar por sí mismos... porque las opiniones del crítico son infalibles por definición [...] De hecho no importa quien hace la crítica ...y juzga las obras de arte desde un punto de vista diametralmente opuesto al arte: su gusto personal.<sup>29</sup>

Así, Bourgeois argumenta la razón por la cual el crítico de cine alcanzó tal grado de aureola intocable, en donde su dictamen es de relativa importancia: “el poder del verbo”.<sup>30</sup> El autor francés ve en el crítico la capacidad de hablar adecuadamente; observa en el crítico (francés) la capacidad de demostrar que no es posible engañarlo fácilmente. En la industria de Francia el crítico de arte poseía un lugar especial, como dicta Bourgeois en su texto: los aficionados juzgan las obras para sí mismos y nadie más sin repercusión; el artista produce su trabajo para aquellos que señalan y discuten sus obras. Así, “el público aprecia en ellos

---

<sup>29</sup> Jacques Bourgeois, “¿Para qué sirve la crítica?”, Suplemento del periódico *El Nacional*, 28 de septiembre de 1947, Sección: Close up de nuestro cine, p.14

<sup>30</sup> *Idem*.

[los críticos] la brillantez de la forma y el consabido humor y esto es lo que hace y deshace la reputación de una obra maestra”.<sup>31</sup> Dicha manera de trabajo que destruía o alababa obras tajantemente, para Bourgeois es un tanto temporal, caduca y de tal forma que la posteridad se encarga de llevar todo a su sitio, es decir, de reivindicar el valor de esa obra.

El autor francés apela a otra visión del mundo de la crítica, una que es perdurable al tiempo. Debemos considerar que el cine para los años de los que estamos hablando era un arte muy joven como para que se pudieran establecer cánones estéticos definitorios. Bourgeois se pregunta: ¿Cómo se justifica una crítica de cine? A lo que él mismo responde: “toda crítica es justificable cuando es susceptible a aportar algún progreso al arte del que se ocupa”.<sup>32</sup> El autor continuaría explicando que ese sentido de progresión debería estar acompañado de situar a la obra desde un punto de vista estético, dramático y cinematográfico, investigar su propósito y ver si éste es cumplido, amén de que la crítica, en su papel de señalador dé cuenta de los avances en el lenguaje, a fin de que otros —los lectores— puedan advertir el enriquecimiento del lenguaje de manera más rápida. En resumidas cuentas, se espera de la crítica de cine un papel de creadora y, “al dar al público una profunda comprensión de las obras, acelerará la evolución artística que ha preparado”.<sup>33</sup>

En ese mismo espacio en donde fue reproducido el trabajo de Bourgeois, Efraín Huerta escribió su propia reflexión sobre la crítica de cine y su función en México. En su texto “La crítica”, el *Gran Cocodrilo* razona sobre las peculiaridades del ejercicio crítico en nuestro país y se aproxima a la idea de Bourgeois de que “la crítica es un elemento creador, capaz de apoyar en todo momento el desarrollo estético de la cinematografía”.<sup>34</sup> Para Huerta, esta capacidad de progreso de la crítica cinematográfica requiere un perfil de quién crea los textos.

Quizá la respuesta a ese perfil la encontramos en la *Enciclopedia Cinematográfica mexicana 1897-1955*, de Ricardo Rangel y Rafael Portas, en donde nuestro autor escribió el ensayo titulado “El cine y sus críticos” (1955). Dicho estudio de Huerta se desdobra como

---

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Efraín Huerta, “La crítica” en García Alejandro, comp., *Close up*, Volumen I, *op. cit.*, p. 58.

un texto sobre la función de la crítica de cine y su relación con la industria nacional, su lugar entre la exhibición, la producción y el consumidor (espectador de cine y lector de crítica). Entre las características para el escritor de crítica de cine, Huerta argumenta que éste debe inmiscuirse más allá de lo que el propio producto cinematográfico le brinda, conocer su industria y los mecanismos sobre los que se produce el cine son imperantes: “El comentarista, el cronista, el propietario o detentador 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, determinadas partes del monstruoso engranaje industrial”.<sup>35</sup> Consideramos que esa necesidad de conocer los medios y herramientas de la industria del cine tiene como objetivo identificar los problemas que aquejan a la producción fílmica. Es decir, en virtud de hacer de la crítica un elemento de progreso se deberían señalar problemas y avances de nuestra industria desde el conocimiento del medio.

En esa línea, Efraín Huerta construye el perfil del crítico de cine desde la estructura del contenido. Para él, el crítico de cine deberá seguir ciertos lineamientos que lo separen de la clara banalidad escrita al proceso de valor temporal que señala Bourgeois. El guanajuatense escribe: “El problema fundamental es saber separar la simple manifestación de instintos y de sentimientos, de las ideas organizadas”.<sup>36</sup> Este par de líneas podemos complementarlas con lo escrito en “La crítica”: “Cuando no es pura lírica, es constante equivocación y afán de destruir por el solo gusto de destruir”.<sup>37</sup> Hasta el momento hay una idea clara de Huerta sobre lo que debería de ser la crítica: un texto organizado en ideas que vaya más allá del señalamiento destructivo. Para lograr tal objetivo considera que:

Criticar equivale a determinar cualidades, constituir grupos de valores y descubrir lo que tarde o temprano nos dará equilibrio. La crítica periodística de una película ya sea en forma de crónica, de comentario o de ensayo, exige a su autor un mínimo de sentido profesional, un mínimo de justicia y el máximo de claridad en la expresión dirigida al público, es decir, en su mensaje.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Efraín Huerta, “El cine y sus críticos”, en Ricardo Rangel y Rafael Portas, *Enciclopedia Cinematográfica mexicana 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L., 1955, p. 982.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>37</sup> Huerta, “La crítica”, en *Close up*, García Alejandro, Volumen I, *op. cit.*, p. 57.

<sup>38</sup> Huerta, “El cine y sus críticos”, *op. cit.*, p. 983.

Es evidente que la exigencia de profesionalismo y de claridad nace a partir de la idea de que tanto el cine como la crítica de cine son un medio en vías de desarrollo. No se puede exigir ni destruir a las películas ya que no existe un canon estético. Por esa razón se apela a una construcción de valores que permitan en los críticos del futuro referenciar al cine del pasado. En México, Huerta opinaba que la crítica era:

Ese monstruo de mil cabezas... Desajustada, casi siempre, invertebrada, la crítica apenas va en vías de hallar su acomodo en nuestro medio cinematográfico [...] en México tenemos una crítica desde el punto de vista de la moral cristiana. Es la crítica mariana y asuncionista. Hay crítica de derecha y crítica de izquierda. Crítica torpe y crítica de talento. Crítica gratuita y crítica pagada. Es un desorden babélico.<sup>39</sup>

En ese monstruo de mil cabezas en donde las expresiones desde distintos puntos de vista se ponían por escrito debería de ser llevado con mayor rigor, pues es el puente comunicante con los lectores. Es en ese sentido, el crítico de cine debería ser “ni insincero ni hipócrita ni humilde ni hiperbólico, el crítico escribe para el público. Y ya esto lo compromete a la familiaridad, el estilo campechano de hombre a hombre”.<sup>40</sup> Es decir, es como si un estilo fuera como entablar una especie de plática, de diálogo con los lectores porque: “nadie tiene derecho de 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 [...] El crítico debe de ir siempre al fondo del error, y desmenuzarlo; al fondo de la mentira, para ponerla al aire fresco”.<sup>41</sup>

Efraín Huerta, en el texto de “La crítica”, se adhiere por completo a la tesis de Jacques Bourgeois, y de igual forma considera que uno puede o no creer y formar parte de la visión de los críticos de cine y la estética de la crítica cinematográfica, pero sí afirma que esa labor creadora es necesaria dentro de la industria para apoyar al progreso. Estimamos que, por tal motivo, el autor piensa que el lenguaje de escritura debe ser “campechano”, puesto que la sencillez permitirá que la crítica esté abierta a todo público.

---

<sup>39</sup> Huerta, “La crítica”, en *Close up*, García Alejandro, Volumen I, *op. cit.*, p.58.

<sup>40</sup> Huerta, “El cine y sus críticos”, *op. cit.*, p. 984.

<sup>41</sup> *Idem.*

## Capítulo 2. Efraín Huerta: el periodista cinematográfico

### 2. 1 Estado de la cuestión

En el proceso de construcción del Estado de la cuestión, las obras de Guillermo Sheridan, Alejandro García, Raquel Huerta-Nava y Carlos Ulises Mata han sido fundamentales, sin dejar de lado el acervo hemerográfico y visual consultado para tal efecto, y que el lector podrá apreciar en la bibliografía. El 4 de marzo del 2015, en el marco del Festival Internacional del Cine de la UNAM, el prolífico crítico de cine Jorge Ayala Blanco ofreció la conferencia magistral *Los frutos de la crítica cinematográfica*. En dicha actividad de la Cátedra Ingmar Bergman, mencionó que, para ese año, apenas se habían publicado dos ediciones que rescataban la crítica de cine de Efraín Huerta: *Close Up* (2010) y «*Cine y Anticine*» *Las cuarenta y nueve entregas* (2014). Sin embargo, el también historiador de cine no estaba del todo en lo cierto. En el año 2006 se publicó *Aurora Roja*, que rescata una centena de textos periodísticos —entre ellos, algunas reflexiones sobre el cine— escritos durante el Cardenismo. Y en el 2014 también llegó al público *El otro Efraín. Antología prosística*, que contiene apenas unas notas cinematográficas inéditas, mientras que la mayoría de las demás publicaciones son una reedición de los compilados ya mencionados.

El texto *Aurora Roja: Crónicas Juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936 -1939)*, editado por Guillermo Sheridan, es una compilación de 100 editoriales y crónicas de Efraín Huerta publicadas originalmente en el periódico *El Nacional*, a través de su suplemento *Revista Mexicana de Cultura*, y *Diario del Sureste*, entre los años de 1936 y 1939. En esta publicación se hace un abordaje organizado cronológicamente, con una introducción que funge como una biografía extensa de nuestro sujeto de estudio. Tal texto establece a Huerta como una figura novel del periodismo mexicano. Se habla tanto de lo social —por ejemplo, de los días y las noches en Yucatán—, así como de la política, tocando temas como las características del Estado fascista.

Se rescatan los primeros años de Efraín Huerta como periodista. En dichas publicaciones podemos leer a un joven entusiasta y comprometido firmemente con sus ideales políticos, sus pasiones poéticas, su tacto social y una visión sobre el cine que posteriormente desplegaría a plenitud. La intención general de la obra es que el lector logre una “mejor



comprensión del trato entre las letras y la política durante los años nebulosos intentando aportar nuevas ideas para el estudio de Huerta, y calcular con mayor precisión la forma en que durante un período crucial del país se ensayaron hablas, tópicos, estilos y pasiones”.<sup>42</sup> Desgraciadamente, este ejemplar es sólo una recopilación sin una visión crítica. Más allá del loable esfuerzo del equipo de trabajo, sólo existe una nota del editor al final de la introducción en donde, más que explicar las razones de la compilación, los criterios de elección o indicar comentarios al margen, sólo se enfoca en dar a conocer los deseos de realizar otras compilaciones para aumentar el mosaico de obras del también llamado *Gran Cocodrilo*.

A propósito de *Close Up*, este texto es una compilación de la columna “Close Up de nuestro cine”, que se comenzó a publicar el domingo 6 de abril de 1947 en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento perteneciente al periódico *El Nacional*, y se mantuvo en circulación hasta el 17 de agosto de 1952. Durante estos cinco años se publicaron alrededor de 145 colaboraciones, de las cuales la edición rescata 129. Estos textos son “ensayos temáticos” sobre algún asunto en particular. Es decir, dedica —en el formato de compilación— dos cuartillas a la revisión de un tema específico del cine nacional, por ejemplo, a las problemáticas de la proyección de *Los Olvidados* en México y el extranjero, o a los debates entre el cine y el teatro como artes que conviven en espacios distintos en el gusto del público. Este documento periodístico, de acuerdo con Alejandro García, compilador de dicho título, tiene un carácter que “se rebeló contra la crítica ‘comprometida comercialmente’ ”.<sup>43</sup> Consideramos que la edición, lanzada en dos volúmenes, es de notable alcance. Si bien se puede apreciar sólo como una reedición de textos de Huerta, su prólogo es detallado: se contextualiza la obra del autor en relación al cine, se explican características de la edición de la columna “Close up de nuestro cine” y existe una nota de la edición en la cual se explica la estructura de la impresión.

En contraste, «Cine y Anticine» *Las cuarenta y nueve entregas* rescata las 49 columnas publicadas de “Cine y Anticine” en el periódico *D.F. La ciudad al pie de la letra*. Los textos comprenden desde el 20 de agosto de 1950 hasta el 23 de julio de 1951. Por lo que,

---

<sup>42</sup> Guillermo Sheridan, “Nota sobre la edición” en *Aurora Roja*, México, Percata Minuta, 2006, p. 47.

<sup>43</sup> García, comp, *Close up*, Volumen I, *op.cit.* p. 11.

en muchas ocasiones, la información se cruza con lo publicado en “Close Up de nuestro cine”. Es de acentuar que en este ejemplar están reunidos todos los textos de Huerta para dicha columna. Debemos destacar que la columna “Cine y Anticine” se torna más inmediata, con noticias sobre la industria, y no tan reflexiva como “Close Up de nuestro cine”. En ese sentido, sirve como informativo sobre la industria cinematográfica y guía para saber qué estrenos valían la pena en la Ciudad de México. En palabras de su editora, Raquel Huerta-Nava, la columna se entiende como “la crónica vital de lo que sucedía en los escritorios de los productores, directores, actores y guionistas del gremio y, por supuesto, en los estudios cinematográficos”.<sup>44</sup>

Para finalizar, *El otro Efraín. Antología prosística* se concibe como un recopilatorio mixto. En él están concentradas columnas dirigidas a los libros, los artistas, el cine, la política y los asuntos de actualidad. Este logro de más de medio millar de páginas se realizó gracias a la exhaustiva recopilación tanto en hemerotecas públicas como privadas. Sus textos provienen de una pintoresca y variada cantidad de publicaciones: la revista *Taller poético*, *Taller*, *Rueca*, *Letras de México*; ediciones de la UNAM como *Textos profanos*, *Aquellas conferencias*, o compilaciones como las ya mencionadas *Close Up* y *Aurora Roja*. Ese vasto mapa bibliográfico conforma el extenso corpus de escritos del editor Ulises Mata. Quizá ésta sea la única compilación con sentido crítico de las cuatro aquí presentadas. Cada una de sus secciones está precedida por una nota introductoria. En el caso de la sección dedicada al cine, el compilador se esfuerza en abordar temáticamente las inquietudes vertidas en los escritos: la seducción del cine en la juventud del poeta guanajuatense; la consideración artística que Huerta tenía sobre el cine, y el señalamiento de los vicios y las virtudes de la industria nacional.

Huerta fue un autor sumamente prolífico durante toda su vida. Mentiríamos si afirmáramos que no existe una red de publicaciones extensa sobre nuestro autor; sin embargo, exceptuando las mencionadas, las demás se enfocan en su producción poética y periodística (política/crónica citadina). Su obra ha sido reflexionada desde los campos de la lingüística, la literatura, la poesía y la historia. En el caso de su comentario cinematográfico, por

---

<sup>44</sup> Raquel Huerta-Nava, comp., <<Cine y Anticine>> *Las cuarenta y nueve entregas*. México, UNAM, 2014, p.10.

ejemplo, se sabe que utilizó varios seudónimos, lo que dificulta su búsqueda. Cuando estos comentarios han sido utilizados es para la construcción de textos que giran alrededor de la historia del cine, pero no para buscar formas de definir una identidad narrativa de nuestro autor.

Podríamos destacar dos textos que nos parecen loables. El primero es el artículo “Efraín, poeta en la butaca”, de Juan Solís. Aquí el autor despliega una serie de ideas que tratan directamente sobre la pluma de Huerta desde la publicación *Cinema Reporter*; del mismo modo recrimina la ausencia de más estudios sobre el también poeta. El segundo texto a destacar es “La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta: notas para una historia de la crítica cinematográfica de la época de oro del cine mexicano”, de Llamil Hassan Mena-Brito Sánchez. Si bien aquí Huerta es sólo una fuente para la investigación del autor, éste intenta mostrar en apenas dos párrafos la visión de Huerta sobre el ejercicio de la crítica.

Lo anterior nos da un panorama del vacío de reflexiones que existe en torno a su labor cinematográfica. Ayala Blanco, quien considera los textos de Huerta como “joyas literarias, no académicas, no pedantescas”, lamenta que para el año 2015 “curiosamente no se ha intentado siquiera recopilar todas las notas del *El Figaro*”.<sup>45</sup> Por tal motivo es que nos parece apremiante dar una respuesta a nuestra pregunta de investigación: ¿Cuál es el significado de la crítica de cine para Efraín Huerta?, con la finalidad de abonar al debate sobre la figura de éste, en una zona poco explorada.

---

<sup>45</sup> Jorge Ayala Blanco, “XV Sesión-FICUNAM - Jorge Ayala Blanco: frutos de la crítica cinematográfica”. YouTube, subido por Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 4 de marzo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=3viAWEdULtQ>. Min. 10:49.

## 2.2 Efraín Huerta: El camino político

### “Desconcierto:

A mis / Viejos / Maestros / De  
marxismo / No los puedo / Entender; /  
Unos están / En la cárcel / Otros están /  
En el poder.”  
Efraín Huerta

En México es común, cuando se habla de escritores o artistas, situar a éstos en una relación de grupos o de colectivos. Alicia Correa Pérez argumenta que, en la primera mitad del siglo XX, existieron tres generaciones literarias que fueron definitivas para el ambiente cultural literario. Entre ellos destacan El Ateneo de la Juventud,<sup>46</sup> Los contemporáneos<sup>47</sup> y la generación de Taller. A estos grupos generacionales sumáramos a los Estridentistas<sup>48</sup> y, más tarde, para cerrar la mitad del siglo y dar paso a su continuidad, a la Generación de medio siglo.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Esta organización se fundó el 28 de octubre de 1909. El grupo congrega a algunas de las personalidades neurálgicas de la vida intelectual del México del siglo XX: Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña, Isidro Fabela, Diego Rivera, Martín Luis Guzmán, entre otros. El significado de la actividad de los ateneístas ha girado en varios rubros, De acuerdo con Gabriel Vargas Lozano, en principio el grupo no adopta una posición crítica frente al porfiriato, que tampoco reflexiona sobre las problemáticas relacionadas con la situación del país. Sin embargo, se ha debatido influencia de este como antecedente para el movimiento Revolucionario. Véase, Silvia Pappé, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM, 2006, p. 11-25.

<sup>47</sup> El grupo de Los Contemporáneos tomaron el nombre del título de la revista que circuló de 1928 a 1932. Este grupo lo integraban Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, entre otros. Este conjunto de escritores crearía lo mejor de sus producciones hacia finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta; sus temáticas se dirigen hacia el universalismo y a la estética en sí, a la exploración lingüística de la poesía y la filosofía. Véase, Jesús Alberto Leyva Ortiz, “Capítulo 1”, *Un amor de cocodrilo*, Kindle, México, Ediciones Eón, 2015.

<sup>48</sup> Silvia Pappé afirma que el movimiento estridentista inició en 1920 cuando un grupo de jóvenes poetas y artistas decidieron emprender la construcción de Estridentópolis, una ciudad literaria. De acuerdo con la autora el estridentismo representa una percepción de los años veinte que difiere de las historias políticas, sociales, económicas e incluso literarias y culturales. Entre los integrantes de este gesto de irrupción están Manuel Maples Arce, German List Arzubide, Carlos Noriega Hope, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, entre otros.

<sup>49</sup> Leonardo Martínez Carrizalez suscribe a la Generación de Medio Siglo como una categoría de estudio. Los integrantes de horizonte literario comparten la temporalidad de haber nacido durante los años de 1920 y 1935, a esto se suman que dominaron el espectro cultural durante la década de los años cincuenta y hasta inicios de los años setenta. La postura discursiva de esta generación se inclina hacia los valores de la modernidad, a la

Por su parte, Carlos Monsiváis describe para la década de los años treinta un aliento poético en donde este arte se suscribe como una disciplina activa en la historia, en donde no todos eran militantes, pero todos tenían un punto de vista que se veía vertido dentro de su obra poética. A Efraín Huerta se le ha colocado dentro de la generación de los escritores de la revista *Taller poético*, en donde se “comparten durante unos años la fe en la múltiple militancia”.<sup>50</sup> Esta revista fue fundada en diciembre de 1938; entre sus miembros fundadores se encontraban Rafael Solana, Octavio Paz, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez. En el trascurso de su corta historia (1938 – 1941) se sumaron las plumas de José Revueltas, Neftalí Beltrán, Carmen y Salvador Toscano, Vicente Magdaleno y Alberto Quintero Álvarez.

La generación de Taller tuvo la férrea convicción de tomar una postura firme frente a la poesía y al compromiso social. Alicia Correa Pérez cita del manifiesto del Taller, publicado en el segundo número de la revista en 1939, lo siguiente: “El problema de México no es de generaciones... sino de trabajo, de esforzada conquista. Tenemos que conquistar una tierra viva y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro. Por eso nosotros no heredamos sino una inquietud; un movimiento, no una inercia; un estímulo, no un modelo”.<sup>51</sup>

Con la idea de entender las características alrededor de la escritura de Efraín Huerta, consideramos como ruta de estudio el contraste con otros autores. Esto nos permitirá observar las diferencias y particularidades que existen del sentir ideológico de nuestro autor. Una de las formas en que podemos observar y trazar una línea argumentativa que nos ayude a cumplir nuestro objetivo es a través de la amistad y relación literaria de Efraín Huerta con Octavio Paz y José Revueltas. A lo largo de este apartado intentaremos dar respuesta a una serie de preguntas como ¿cuáles son las diferencias ideológicas entre los

---

cual también tiene la virtud de criticar, del mismo modo, se suma el rechazo de los discursos nacionalistas consolidados gracias al influjo de la Revolución Mexicana de 1910. Léase, Leonardo Martínez Carrizalez, “La generación de medio siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”, en *Historiografía y dramaturgia*, número 30, pp. 19 – 38.

<sup>50</sup> Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2016, p. 19.

<sup>51</sup> Alicia, Correa Pérez, “La generación de Taller, su revista y los exiliados” en *Centro Virtual Cervantes*, p. 492.

tres escritores? ¿Por qué tomaron caminos distintos? Y, ¿en qué medida es distinta la carga ideológica?

Esta línea de estudio no es nueva. Aquí damos cuenta de tres escritos que reúnen análisis de las redes intelectuales que estos escritores tejieron. El primero es el de José Carlos Blázquez Espinosa, en su texto “Los jóvenes Paz, Huerta, y Revueltas vistos por Emilio Abreu Gómez”, donde rescata los escritos biográficos que el autor de *Canek* realizó sobre los tres poetas. A Octavio Paz lo define como un autor de experiencias desde la poesía; a José Revueltas lo destaca como el escritor de inquietud rebelde, y a Huerta le confiere la grata virtud de ser quien puede pasar inadvertido, pero que con el tiempo y con la confianza el público se da cuenta que está frente a uno de los personajes más recios, definidos, hondos y dotados en el ejercicio de la poesía en México.<sup>52</sup> En otro registro, Sara Poot Herrera realizó un estudio titulado las “Coincidencias y no coincidencias. Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas en Mérida”. El artículo detecta una serie de causalidades en la vida de los escritores que harán muy curiosa su relación: desde la temporalidad de su año de nacimiento, 1914, hasta la geografía espacial que compartieron (entre las que se encuentran la Ciudad de México y Mérida, en Yucatán). Finalmente, tenemos el artículo de David Huerta, porta e hijo de nuestro autor central, “Los ojos de diamante. Apuntes sobre la amistad de José Revueltas y Efraín Huerta”. A través de este trabajo —y testimonio— conocemos las afinidades políticas de ambos poetas (y un tercero, Octavio Paz, que orbita al texto): su militancia en la izquierda y los caminos que tomaron. Los anteriores estudios nos permiten afirmar que, en su andar por las letras, Efraín Huerta no estuvo solo ni aislado del mundo que lo rodeaba. Aunque coincidentes de una época, cada uno del trío de autores nacido en 1914 tiene un perfil que lo identifica y que nos posibilita una clara distinción entre sus posturas políticas.

---

<sup>52</sup> José Carlos Blázquez Espinosa, “Los jóvenes Paz, Huerta, y Revueltas vistos por Emilio Abreu Gómez” en *Graffylia*, número 19, 2014, p. 221 -222.

## 1) Caminos separados

### a) Efraín Huerta

Efrén Huerta Romo, quién posteriormente se cambiaría el nombre a Efraín Huerta, nació en 1914 en Silao, Guanajuato. Su madre, Sara Romo, era una ama de casa que, tras la separación del padre de Efraín, se dedicó a trabajar y a cuidar de los niños. El padre, José Merced Huerta, fue un abogado, a través de cuya biblioteca Efraín tuvo acceso al mundo de las letras. El joven Huerta vivió una serie de mudanzas, residiendo en tierras de Irapuato, León y Querétaro antes de establecerse de manera definitiva en la Ciudad de México en 1930.

Uno de los primeros encuentros de Efraín Huerta con la izquierda se dio en 1929 cuando ingresó al Gran Partido Socialista del Centro de Querétaro, una agrupación de filiación marxista. Una vez instalado en la Ciudad de México, en febrero de 1931, ingresó en la Escuela Nacional Preparatoria, donde cursaría el Bachillerato en Filosofía y Letras. Allí conocería a su primer círculo de amigos: Rafael Solana, Carlos Villamil, Carmen Toscano, entre otros. En aquellos años, leyó a autores como Rubén Darío, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Jean Cocteau, Marcel Proust, Stendhal, etcétera. Posteriormente, en el año de 1933, participó junto con Octavio Paz en la Magna Convención Estudiantil Pro-Cárdenas realizada en Morelia. Y dos años más tarde, apadrinado por Rodolfo “el Negro” Dorantes, entró en la Federación Estudiantil Revolucionaria (FER), que fungía como la agrupación de la que se debía formar parte antes de afiliarse al Partido Comunista Mexicano. A finales de este mismo año, gracias a la incursión de Huerta en la FER, es que conoce al que sería su amigo de toda la vida: José Revueltas, quien regresó de la Unión Soviética tras haber presenciado el VII Congreso de la Internacional Comunista. 1935, sería el año en que Efraín Huerta debutó con su libro de poemas *Absoluto Amor*<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> En adelante, para este apartado y sobre la figura de Efraín Huerta utilizamos los datos que forman parte de estudio hecho por Emiliano Delgadillo Martínez a lo largo del libro *Efraín Huerta. Iconografía*. Léase: Emiliano Delgadillo Martínez, “Cronología” en *Efraín Huerta. Iconografía* México Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 25 -137.

La temprana inclinación de Huerta por los asuntos sociales sería cada vez más evidente. Un año después de su ingreso a la FER participó en la huelga electricista de la Ciudad de México. Durante ese mismo año viajó a Yucatán y participó en el XIII Congreso de la Confederación Nacional de Estudiantes y en la Primer Conferencia Nacional de Jóvenes Comunistas. Ahora apadrinado por Juan de la Cabada, entró oficialmente al PCM.<sup>54</sup> Revueltas y Huerta formaron parte de la célula “José Carlos Mariátegui”,<sup>55</sup> del PCM, conformada por escritores y periodistas como Vicente Fuentes Díaz, Rodolfo Negro Dorantes, Enrique Ramírez y Ramírez, José Alvarado, Antonio Prieto, Rogelio Rivera e Ignacio León. Años después, en 1943, Dionisio Encina disolvería dicha célula por “indisciplina, 'vida bohemia', espíritu crítico, desacuerdos de todo orden con la línea pragmática”,<sup>56</sup> y expulsaría del PCM a sus miembros,<sup>56</sup> entre ellos a los dos amigos Huerta y Revueltas.

En el caso de Huerta, más allá de pertenecer o no a un grupo establecido, su participación activa que dejó ver su simpatía por las causas de izquierda la cual, se mantuvo a lo largo de su vida. Por ejemplo, en el año de 1942 leyó en el teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas, junto a Pablo Neruda, poemas de apoyo a la URSS, con motivo de la batalla de Stanlingrado. Además, participó en las celebraciones del XXV aniversario de la Revolución Rusa. Diez años después, viajó por Europa del Este, y durante su paso por la URSS da una ponencia en la Sociedad para las Relaciones Culturales con el Exterior (VOKS, por sus siglas en ruso). En 1956, recibe el Premio Stalin de la Paz de manos del embajador soviético en turno. A finales del año y como consecuencia del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), dicho premio fue rebautizado como Lenin de la Paz. Aunque Huerta fue abiertamente estalinista hasta el final de su vida, a partir del Congreso del PCUS no tuvo más remedio que tomar distancia de la figura de Stalin. Entre sus últimas actividades viajó a Managua con su esposa, Thelma Nava, en apoyo a la Revolución Sandinista.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>55</sup> De acuerdo con David Huerta, esta fue conocida como la célula de los intelectuales, fue nombrada así en homenaje al marxista peruano. Véase, David Huerta, “Los ojos de diamante. Apuntes sobre la amistad de José Revueltas y Efraín Huerta” en Nexos, 2014. En línea: <https://www.nexos.com.mx/?p=23433>. [Consultado el 20 de enero de 2021].

<sup>56</sup> *Idem*.



Además de la actividad pública, la postura política de Huerta es visible en su escritura poética. Ociel Flores Flores registra que nuestro autor “escribió poemas para cada uno de los eventos mayores de la historia del siglo XX: la Revolución Rusa, la Revolución China, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra mundial. En el caso de México, dedicó al menos un texto a la Revolución Mexicana, a los movimientos sindicales y a las represiones de 1968 y de 1971”.<sup>57</sup> Esto quedó registrado en una cantidad abundante de títulos, incluidos “España” (1938), “Stalingrado de pie” (1942) y “Los Soviéticos” (1942). A éstos habría que sumar los poemas como “La raíz amarga” (1962), que fungió como forma de protesta por los presos políticos de las luchas civiles en los años cincuenta. Mientras que, entre 1965 y 1968, “Responsos” se convirtió en una forma de memoria de personajes fallecidos, como Rubén Darío, Franz Kafka, José Stalin, Ernesto “Che” Guevara y Martin Luther King.

Ociel Flores Flores, indica que es en la década de los años cincuenta cuando más podemos registrar y visualizar ese ánimo socialista. Podemos reforzar esta idea con lo escrito en el texto que Blázquez Espinosa cita de Ermilo Abreu Gómez, en donde se habla de una colectividad que proviene de las entrañas de la producción de Huerta:

El arte que éstos producen no es un arte individualista, ni tampoco un arte de partido, sujeto a consignas, a recursos esotéricos, a señales y signos convencionales. [...] El arte que estos escritores producen está impregnado de la doble e inseparable realidad que crean la gracia y la verdad, el arte y la moral; la voz individual y la savia que la anima desde el nido de lo social y colectivo.<sup>58</sup>

Desde el comienzo y hasta los últimos días de su vida, en los cuales el cáncer había terminado con su voz, Huerta se mantuvo firme a los ideales. Como inventiva personal sumó un nuevo estilo poético, los llamados Poemínimos, que alzaron la bandera del “Cocodrilismo”, una escuela lírica y social que se oponía al existencialismo con optimismo

---

<sup>57</sup> Ociel Flores Flores, “Efraín Huerta y Octavio Paz dos trayectorias de la literatura social”, en *Revistas Fuentes Humanísticas*, N° 21, 2009, p. 137-138.

En línea <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/257>. [Consultado 28 de enero de 2021]

<sup>58</sup> Blázquez Espinosa, *op. cit.*, p. 221.

y alegría. En entrevista con Cristina Pacheco, se le manifestó al poeta la existencia de un compromiso literario y en la poesía y el periodismo, a lo que Huerta respondió: “Desde luego. Un escritor está comprometido siempre con sus ideas políticas, si no, es un hombre hueco que no se compromete a nada”.<sup>59</sup> Esta tendencia política, como se ha dicho, estuvo más marcada en la poética y la obra periodística sobre todo en tu etapa en Yucatán; en su quehacer como crítico de cine, esta postura fue visible al hablar de la industria fílmica nacional, pues sobre las películas intentó ser un crítico, que apelaba al argumento, a la estética y a la veracidad de las cintas para abordarlas al momento de criticarlas.

#### b) Octavio Paz

Carlos Ramírez, en su texto “Las estaciones políticas de Octavio Paz”, identifica tres momentos distintos en la postura política de Paz. El primero de ellos lo sitúa entre 1936 a 1950, lapso en el que Octavio Paz fue militante, su pensamiento estuvo cercano a la izquierda y creó una serie de artículos con la intención de influir en la vida social. Como mencionamos líneas arriba, existen algunas situaciones compartidas entre los tres autores; en el caso de Huerta y Paz, ambos coincidieron en 1937 en Mérida, Yucatán. En aquellos años Octavio Paz era profesor dentro del programa de escuela para los obreros, defendía los ideales de la república española y comenzaría la exploración de la poesía de carácter político. Ese mismo año, Paz viajó al Congreso Mundial de Escritores Antifascistas, en España —nación donde la izquierda se resistía al franquismo—. Tal como puede comprenderse, a los 23 años Octavio Paz era un simpatizante de izquierda: “Paz comparte también la certeza: hay opciones ante el capitalismo ruin y el fascismo homicida. ¿Cómo no actuar así en el periodo de tempestades históricas que a todos afectan? Los treinta son los años de militancia y los escritores de izquierda ven en la poesía y la narrativa armas de combate que, literalmente, alimentan desde la página a la revolución”.<sup>60</sup>

El segundo momento está encapsulado entre 1950 y 1970, periodo en que, tal cual argumenta Ramírez, Octavio Paz comenzó a proponer sus preferencias políticas, ahora

---

<sup>59</sup> Efraín Huerta, “Efraín Huerta: bajo la dura piel de un cocodrilo. Entrevista de Cristina Pacheco.” En Ulises Mata, Carlos, ed., *El otro Efraín. Antología prosística*, México Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 658.

<sup>60</sup> Carlos Monsiváis, “Octavio Paz y la izquierda”, en *Letras Libres*, México, 1999. En línea: <https://www.letraslibres.com/mexico/octavio-paz-y-la-izquierda>. [Consultado el 20 agosto de 2021].

alejadas del primer periodo. Este lapso es recordado principalmente por “su texto en la revista *Sur* criticando los campos de concentración soviéticos”.<sup>61</sup> Si el futuro Nobel de Literatura mexicano comenzó su camino por las letras como simpatizante socialista, eventualmente terminaría por abandonar esta ideología, en especial tras su paso por España al observar la censura a troskistas y anarquistas, y quedar expuestas las contradicciones de la Unión Soviética. A Paz, entonces, se le tachará de anti-comunista al exhibir en la revista argentina *Sur* una serie de documentos probatorios sobre el genocidio estalinista. El espíritu de la izquierda que fue ferviente en la década de los años treinta se redujo de manera notable para la década de los años cuarenta y cincuenta, como es reconocible en el propio Partido Comunista Mexicano y en algunas asociaciones, revisitando literatura soviética.

Las aproximaciones de Octavio Paz a las corrientes ideológicas del siglo fueron de manera lateral y no de lleno; y eso se vio reflejado en una vasta producción literaria. Carlos Monsiváis, en su ensayo “La cultura poética: 1930 – 1950”, describe desde la parte de la literatura los gustos, conceptos culturales y tradiciones a las que el autor de *Vislumbres de la India* se adhiere. Octavio Paz en sus escritos “explora el corpus de la cultura mexicana, analiza lo que le parece esencial [...] examina las escuelas poéticas internacionales, en especial el simbolismo y el surrealismo, y se acerca a las culturas orientales”.<sup>62</sup> De acuerdo con José Emilio Pacheco, desde que Octavio Paz formó parte del grupo de la revista *Taller* más que querer decir algo personal buscaba la trascendencia,<sup>63</sup> para la cual la poesía funcionó como herramienta primaria, pero se diversificó de manera tal que en la obra de Paz también tuvo cabida el ensayo, la novela, el artículo, etcétera.

La tercera estación que propone Carlos Ramírez en el ideario político de Paz se sitúa a partir del 2 de octubre, cuando el escritor comenzó a proponer su visión de un México democrático. Entre 1971 y 1998, Paz estuvo inmerso en los debates políticos, planteando ideas y soluciones de la vida pública mexicana. Desde la tribuna de la revista *Plural*, se

---

<sup>61</sup> Carlos Ramírez, “Las estaciones políticas de Octavio Paz”, en *Letras Libres*, México, 2014. En línea: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-estaciones-politicas-octavio-paz>. [Consultado el 18 de junio de 2021].

<sup>62</sup> Monsiváis, “La cultura poética: 1930 – 1950” en *La cultura mexicana en el siglo XX, op. cit.*, p. 234.

<sup>63</sup> José Emilio Pacheco, “Aproximación a la Poesía Mexicana del Siglo XX”, en *Hispania*, vol. 48, número. 2, 1965, p. 212.

dieron los debates de escritores e intelectuales alrededor de la política. Al autor del *Laberinto de la Soledad*, con el paso del tiempo se le vio cercano a figuras del partido político hegemónico.<sup>64</sup> En 1968, después de la matanza de estudiantes el 2 de octubre en Tlatelolco, Octavio Paz, “hasta ese momento un autor respetado a lo lejos, se convierte en figura centralísima al ser el único funcionario que discrepa abiertamente de la impunidad homicida del régimen”.<sup>65</sup> Octavio Paz no toma la bandera de una postura ideológica, y a partir de ello comenzaría los años de debates y crítica a la democracia y sus imperfecciones. Para el autor, la literatura también formó parte de la tribuna política. Carlos Monsiváis ve en *Posdata* la idea de un ensayo que continúa con las ideas de *El laberinto de la soledad*; dicho ensayo sería una crítica directa a la Revolución Mexicana y al sistema de gobierno forjado desde el PRI. Justamente una de las principales ideas que Octavio Paz sostenía fue pensar que la Revolución Mexicana tenía futuro al grado de llevarla, como ya se dijo, a ser el centro de la discusión en su ensayo *Posdata*. Ante el visible fracaso de los sistemas, tanto capitalista como socialista, Paz propone la democracia con ahínco desde los años setenta, viéndose inmerso en los debates sobre las problemáticas de ese sistema político y el papel que en él desempeñaban los intelectuales.

### c) José Revueltas

José Revueltas siempre se mostró como el más radical del trío de escritores nacidos en 1914. Desde muy joven fue participe de movimientos sociales. Fue en 1929 cuando lo encarcelaron por primera vez. En 1930 ingresó al PCM, y tan sólo cuatro años más tarde organizó una huelga de campesinos en el estado de Nuevo León, por lo que fue capturado y enviado a la cárcel de la Islas Marías, en donde permaneció 10 meses; de su estancia allí surgió *Los muros de agua*. En el año de 1935, Revueltas viajaría a Moscú, donde participa como delegado en el VI Congreso de la Internacional Juvenil Comunista. Desde su juventud la escritura evidenciaba su compromiso social; “es preciso, es preciso, es preciso que se caigan los muros”, escribió en *Nocturno de la noche*, poema dedicado a Efraín Huerta.

---

<sup>64</sup> La ruta de Octavio Paz y el acercamiento a la autoridad del Estado se vio evidenciado ante la incomodidad mostrada por éste en el *Encuentro Vuelta*, cuando Vargas Llosa llama al Partido Revolucionario Institucional, una dictadura perfecta. Dejando para la posteridad, uno de los momentos más bochornosos de la vida intelectual registrados en la pantalla chica.

<sup>65</sup> Monsiváis, “Octavio Paz y la izquierda”, en *Letras Libres*, 1999.

Evodio Escalante, en su ensayo “Conjunciones y disyunciones en Octavio Paz y José Revueltas”, señala que un momento que marcaría el perfil de Revueltas es la lectura temprana de la obra de Karl Marx, tras lo cual formaría un nexo indisociable a lo largo de su vida con la dialéctica de Hegel. El autor afirma lo siguiente:

La predilección de Revueltas por el concepto de enajenación así como su casi obsesivo vínculo con la dialéctica de Hegel, proviene sin duda de esta lectura que lo habrá de acompañar toda su vida y que se refleja en algunas de sus novelas como *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964), se explicita en su famoso *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962) y culmina en plena madurez del autor con la *Dialéctica de la conciencia* (1982).<sup>66</sup>

La literatura de José Revueltas siempre estuvo marcada por un punzante manifiesto sobre lo social. En ese tenor de dividir las obras o elegir algunas con un carácter social, como lo ha propuesto Escalante, se suma Jorge Ruffinelli. Él secciona el corpus de Revueltas en dos partes: una primera que abarca las obras *Los muros del agua* (1941) y *El luto humano* (1942), más los cuentos de *Dios en la tierra* (1943). Mientras que el segundo periodo abarca a partir de *Los días terrenales* (1949) en adelante. El autor afirma que: “Entre 1941 y 1944, la literatura de Revueltas se inscribe en un marco de referencia que no es sólo personal, autobiográfico en sentido individualista. Muchas veces se ha mencionado que desde los catorce años Revueltas conoció reformatorios y prisiones, y que sus libros expresan más o menos fielmente dichas experiencias”.<sup>67</sup>

Su primera expulsión de una asociación de izquierda fue en 1940, del Partido Comunista Mexicano. En 1949 publica *Los días terrenales*, donde analiza y cuestiona el dogmatismo del PCM. A partir de ese punto en su vida, las ingresos y expulsiones en organizaciones de carácter de izquierda serían múltiples. El autor de *El luto humano* fundó organizaciones políticas como la Liga Leninista Espartaco, organización de la cual años después, en 1963,

---

<sup>66</sup> Evodio Escalante, “Conjunciones y disyunciones en Octavio Paz y José Revueltas” en *Literatura Mexicana*, volumen. 32, número 2, México, UNAM, 2016, p. 100.

<sup>67</sup> Jorge Ruffinelli, “José Revueltas: Política y Literatura (1941 – 1944)”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 2, número 4. Perú, CELACP, 1976, p. 62.

también sería expulsado. Revueltas formó parte de la militancia del movimiento estudiantil de 1968, y en el mes de noviembre de ese año sería detenido por incitación a la rebelión y asociación delictuosa, entre otros cargos, recluido en la prisión en Lecumberri. De dicha estancia nacería *El apando*, novela que fue llevada a la pantalla grande. Incluso su propio funeral sería un reflejo de su vida: una lucha contra el Estado burgués y el burocratismo, pues sus amigos entonaron La Internacional y, a gritos de ¡Viva Revueltas! y ¡Muera el Gobierno!, sacaron al Secretario de Educación Pública del gobierno de Luis Echeverría.

Los contrastes entre los autores, como somos capaces de constatar, son visibles. Por un lado, podemos decir que de los tres autores, José Revueltas fue quien tuvo una postura más radical; utilizó e hizo de su literatura y su vida un instrumento de protesta y denuncia. En cambio, Octavio Paz mostró a lo largo de su vida un tránsito entre la militancia activa y la representación gubernamental; tal cambio de rumbo político se ve reflejado en el corpus de su obra, siendo la última parte de su vida de la que más actividad y constancia se registró en el debate público. Por último, Efraín Huerta, quizá el menos visible de los tres en el escenario político nacional, siguió de forma privada sus convicciones de izquierda; la obra que refleja de manera más directa su sentir político es la periodística-política y poética de los años treinta y cuarenta, sobre todo lo escrito en Yucatán y los poemas ya mencionados. Durante los años siguientes a las décadas mencionadas, su postura estuvo diluida en su crítica de cine, reseñas de libros o en sus poemínimos. Como observamos, las posturas de los tres autores fueron más que distintas, lo cual nos ayudará a entender más la obra de Huerta en relación a su escritura de crítica de cine.

## **2. Un encuentro en el cine.**

La vida de los tres amigos se vería tocada por el cine durante la década de los años cuarenta y cincuenta. Por una parte, Efraín Huerta estuvo dedicado a la escritura de crítica de cine durante una buena parte de su vida. Fue un crítico incisivo ante las problemáticas de la industria, con una escritura punzante sobre las dolencias del cine nacional —sin importar pertenecer a la misma industria—, desde el argumento hasta los costos de producción. Estas

temáticas sobre las que también se aprecia un destello de posicionamiento contra el sistema, se revisarán en otros apartados de la investigación<sup>68</sup>.

Por su parte, José Revueltas desde el año de 1914 hasta 1975 tuvo un andar como guionista y adaptador en la industria del cine nacional. Entre las películas a las que escribió un guion podemos encontrar: *La otra* (1946), *Perdida* (1950) y *La ilusión viaja en tranvía* (1953); como adaptador: *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951). Efraín Huerta cuenta un poco de su amigo y su relación con el cine en el perfil que realizó en “Close up de nuestro cine”.

Gabriel Figueroa lo llamó [a Revueltas] al cine. Ha colaborado con los más notables directores, en películas de la indiscutible categoría de *Las abandonadas*, *Bugambilia*, *El mexicano*, *Bajos fondos*, *La otra* (Ariel por la Mejor Adaptación de 1947, compartido con Roberto Gavaldón), *La diosa arrodillada*, *Que Dios me perdone*, *La casa chica*, etc. No es un talento brillante sino, una inteligencia privilegiada. Tiene un audaz espíritu creador que no se detiene ante ningún obstáculo. Es el escritor siempre inquieto y siempre en consciente estado de perfección. Ha dado al cine mucho de su talento como argumentista original, como adaptador y dialoguista [...].<sup>69</sup>

Revueltas estaría inmiscuido en una serie de películas que Efraín Huerta aprueba. La izquierda también estuvo presente en el guionista y su concepción del cine; esto queda evidenciado en el deseo de realizar una película sobre la vida de Zapata, llamada *Tierra y Libertad* en la década de los años setenta, momento en el que el aparato estatal fungía con mayor rigidez en la industria del cine. El proyecto quedó en eso, pues nunca se llevó a cabo. En un momento de cerrazón cinematográfica pareciera que, si leemos a Huerta, entendemos las razones por las cuales un personaje así sería capaz de realizar tal proyecto.

Escritores útiles para el cine mexicano: José Revueltas y Edmundo Báez. El primero en [sic] un magnífico dialoguista, y el segundo es un hombre con un gran sentido de las dimensiones cinematográficas. Personas así hacen falta: que sepan escribir, que tengan

---

<sup>68</sup> Remito al capítulo 3.

<sup>69</sup> Huerta, “Perfil de José Revueltas” en Alejandro García, comp., *Close up*, Volumen I, *op. cit.*, p. 267 - 268

sentido profesional, que acepten la crítica y que sean autocríticos, que sepan lo que es un guión [sic] cinematográfico, lo que es la lógica en el cine, etc.<sup>70</sup>

En otro orden de ideas, los caminos entre Octavio Paz y Efraín Huerta también se cruzaron en el cine. *Los Olvidados* fungió como el punto de encuentro de ambos autores, quienes defendieron y alentaron la proyección de la película dirigida por Luis Buñuel. Huerta en México, pues, dedicó escritos al filme en su columna de “Cine y anticine” y en menor medida en “Close Up en nuestro cine”<sup>71</sup>. En paralelo, Octavio Paz lo hizo desde Francia, y la anécdota es muy conocida. El escritor se encontraba como secretario en la embajada francesa; desde allí impulsó de manera clandestina la película de Buñuel. André Bretón, quien fue uno de los personajes más destacados a favor del muralismo mexicano, también se sumó a la causa en Francia. El resultado de la campaña en pro de la película fue el galardón de Mejor Director al español Luis Buñuel.

### **3. Hasta el final del camino**

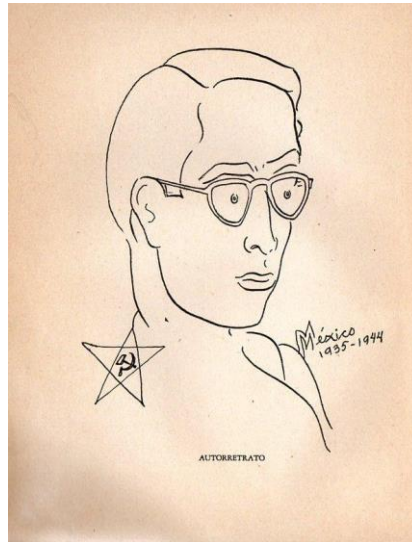
La ideología de izquierda en nuestro autor quedó plasmada para la posteridad. Emiliano Delgadillo Fernández, uno de los más estudiosos sobre la figura de Huerta, nos ayuda a plasmar una idea sobre la línea política del “Gran Cocodrilo”. De acuerdo con su registro en *Iconografía*, para la *Los hombres del alba*, en 1944, Huerta modificó el retrato que le hiciera Rafael Solana cuatro años antes, difuminando uno de sus hombros y, en lugar de su articulación, la hoz y el martillo fungieron como conexión corporal del brazo derecho, como si la escritura de sus textos no pudiese nacer sin pasar por esa zona.

---

<sup>70</sup> Efraín Huerta, “Financiamiento, Sartre, E. Báez y J. Revueltas.” en Alejandro García, comp., *Close up*, Volumen II, México, Ediciones La Rana, 2010, p. 18.

<sup>71</sup> Remito al capítulo 3.5 de esta investigación.





Fuente: Iberlibro.com

Rafael Solana, en 1977, escribió un nuevo prólogo a la reedición de *Antología poética de Huerta*; allí el prologuista se preguntó sobre si a ese autorretrato se le volvería a colocar una oz y un martillo en la solapa. La respuesta de quien escribe el prólogo es que es posible, pero ese símbolo ya no lo describiría con exactitud. Y ese argumento quizá es cierto en un sentido, ya que los conceptos no son inmóviles. El comunismo, marxismo y socialismo, como lo conoció Efraín Huerta en los años veinte y del cual alzó su bandera en los años treinta, cambió a lo largo de tiempo, tanto de líderes como de ideales. El mundo giró, evolucionó y Huerta lo presencié. Solana describe que a Efraín Huerta lo definiría más el humor de los poemínimos que la seriedad del señalamiento político.<sup>72</sup>

Por otro lado, tomaremos como referencia la entrevista realizada por Elvira García titulada *Efraín Huerta: 63 años de vivir con furia*. Pensemos en esta pregunta y su respuesta: “El reconocimiento tardío a su obra, ¿tiene que ver con su posición política?”, cuestiona García. “Nada absolutamente. Soy militante de la mejor izquierda, la primitiva, desde 1935, no la izquierda de porros [...]”.<sup>73</sup> Si consideramos como referencia la respuesta y las actividades político-culturales que hemos referido a lo largo de este texto, podríamos decir que la posición de Huerta continuó hasta el ocaso de su vida. Habría que revisar las notas

<sup>72</sup> Delgadillo, *op.cit.*, p. 13 – 14.

<sup>73</sup> Ulises Mata, *op. cit.*, p. 363.

periodísticas de *Aurora Roja* (1936-1939) y *El Gallo ilustrado* (1975 - 1982) para constatar de manera profunda lo dicho anteriormente, es decir, el horizonte de experiencia de nuestro periodo central de estudio (1947-1952) y el horizonte de expectativa. Para efectos de esta investigación y en lo que concierne al tema de su faceta como crítico de cine damos un paso adelante dentro del marco del tercer capítulo de la tesis, cuando se hable de Huerta y su posición frente al periodo revolucionario, allí se consideran notas alrededor del arte para comprender la visión de Huerta sobre el cine.

## 2.1 El caso de *Close up de nuestro cine y Cine y Anticine*: Los elementos temáticos, ideológicos y formales que conforman la crítica de cine del autor

### Efraín Huerta, el periodista cinematográfico.

Efraín Huerta pervive como figura consolidada y referente de la escritura cinematográfica, con un pensamiento que ha quedado plasmado en distintas columnas. El listado de ejemplos es diverso: “Radar fílmico”, en *El Nacional*; “Ases y estrellas”, en *Nosotros*; “Llamado a las siete”, en *Cinema Reporter*, y, por supuesto, “Luneta de cuatro pesos”, en *El Fígaro*. Nuestro autor publicó en una gran cantidad de periódicos, suplementos y revistas utilizando ya fuera su nombre o, en algunos casos, pseudónimos: “Filmito Rueda”, “Roberto Browning”, “Fósforo”, “Juanito Pegafuerte”, entre otros. Desde estas identidades plasmó anécdotas, reflexiones, noticias y apreciaciones sobre el cine que vio.

Además de dedicarse a la labor de la escritura sobre el cine, Huerta estuvo inmerso en la industria nacional del séptimo arte. En el año de 1945, en colaboración con Octavio Alva, Jorge Vidal, Enrique Figueroa y Rosa Castro, fundó PECIME (Periodistas Cinematográficos y de Espectáculos de México), que, como menciona Alejandro García, tenía el objetivo de “estudiar los fundamentales problemas de la industria nacional y aportar fórmulas para su mejor solución”.<sup>74</sup> El otrora “Filmito Rueda”, además de lo institucional, estuvo involucrado también en la industria del cine desde lo social. Así “extrae su información de fiestas que terminan a las cinco de la mañana con una cruda perturbada hasta por el sonido del alka seltzer; de rondas por los foros, cartas postales y, por supuesto, los cines”.<sup>75</sup>

Si pensamos en el caso de *El Fígaro*, podemos observar que Huerta se mostró como un cinéfilo absoluto. En su columna “Luneta de cuatro pesos” reseñó los estrenos semanales a manera de gaceta, incluyendo en toda una plana un promedio de seis estrenos. De julio de 1952 a julio de 1953, Huerta publicó un aproximado de 320 críticas del semanario,<sup>76</sup> lo cual

---

<sup>74</sup> García, “Prologo”, en *Close up*, Volumen I, *op.cit.* p. 11.

<sup>75</sup> Juan Solís, “Efraín Huerta, poeta en la butaca”, en *El Universal*. En línea <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/35620.html> [Consultado el 15 de enero de 2020].

<sup>76</sup> Sugerimos que es un aproximado porque entre el periodo referido Efraín Huerta publicó de manera constante, a excepción del número 31 y 41 en la cual no hubo tal columna. También es preciso decir que en

nos da una idea de la cantidad de cine que veía. A esto faltaría agregarle otras publicaciones para tener un panorama medianamente completo.

Como crítico de cine, Huerta mantenía una postura sobre el ejercicio al que se dedicaba. “La crítica, ese monstruo de mil cabezas... Desajustada casi siempre invertebrada la crítica apenas va en vía de hallar su acomodo en nuestro medio cinematográfico”.<sup>77</sup> Si consideramos que en los años cuarenta existían columnas establecidas, espacios de publicación como revistas especializadas en cine, quizás el comentario de Huerta va dirigido a la existencia de dos núcleos: la crítica benevolente, a la que no se suscribe, y la crítica de cine incómoda, que tomaba como ejemplo el cine extranjero. Así, el comentario cinematográfico, con su sentido netamente analítico y alejado de la complacencia, era desarrollado. Huerta entendía la posición del cine como entretenimiento y como arte, y por tanto, la función y el impacto de la crítica en quienes se encargaban de su producción. Asumía que “pocos productores piensan en cómo reaccionará la crítica”.<sup>78</sup> Así, mientras que éstos reniegan de la crítica, “la respuesta del público es vista con ansia, esperada con verdadera pasión de enamorado”.<sup>79</sup> Los dos polos eran claros para Huerta, y sabía que a la industria le interesan más los ingresos de la película que su valor estético.

### **Ámbito social y cultural en que Efraín Huerta ejerció la crítica de cine**

Recordemos que para la época de los años cuarenta la crítica de cine había pasado un proceso de configuración importante. La construcción de su lenguaje giró, por lo menos, sobre tres ejes; el primero en relación con los contenidos. Comenzaron como crónicas sobre la experiencia en una sala de cine y terminaron por abordar la labor de los directores, y por apreciar la técnica cinematográfica. El segundo eje giró sobre los formatos: desde gacetillas dentro de los diarios que invitaban al público a asistir a las salas de proyección hasta revistas especializadas en cine que intentaron debatir sobre las problemáticas de la industria cinematográfica nacional. El tercero tiene que ver con los sujetos que escribieron sobre cine; ya fueran literatos que a la llegada del cine se acercaron a este invento, pasando por la

---

contadas ocasiones sólo referenciaba a una cinta ya que no hubo ningún estreno en el sistema nacional (cosa atípica en aquellos días).

<sup>77</sup> Huerta, “La crítica”, en García, Alejandro, comp., *Close up*, Volumen II, *op. cit.* p. 57

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Idem.*

instauración de periodistas cinematográficos, e incluso intelectuales que estudiaron el séptimo arte desde distintos puntos de enfoque.

Alrededor de los espacios de publicación de nuestro autor existía una gama interesante de impresos dedicados al séptimo arte: “Luces”, de Fernando Morales, o “Cinema”, de Álvaro Custodio, ambos en *Esto*, por mencionar un par. Como sucede con cada autor, los impresos tenían un estilo definido, desde el canal de su transmisión hasta su formato y cometido. Situando en el contexto de la labor y de concepción de qué es la crítica de cine, presentamos nuestras fuentes de estudio: las columnas “Close up de nuestro cine” y “Cine y Anticine”. La razón de nuestra elección radica en que ambas columnas se suscriben en un momento crucial de la vida económica y política del país como lo fue el alemanismo. Existen dos elementos contextuales que nos ayudarán a apreciar el perfil de las dos columnas a revisar. Ambas vivieron una época difícil en relación a la industria cinematográfica. Durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés disminuyó la producción de las películas nacionales. De las 77 producidas en 1946, la industria pasó a 66 producciones en 1947.

Como consecuencia de esto aseguramos un segundo elemento definitorio. Para contrarrestar la disminución de la realización de películas se acudió a la producción de cine con un bajo presupuesto (los llamados churros), por lo que, para el año de 1950, la cantidad de películas hechas en nuestro país aumentó a 104. La preferencia de la cantidad sobre la calidad será un tema de análisis determinante en la pluma de Huerta, en un momento en que la identidad nacional, el progreso de la modernización y los problemas de la industria guiaban la discusión en los círculos cinematográficos. El debate sobre estos temas estaría centrado en la Ley de la Industria Cinematográfica, que se revisará párrafos más abajo.

#### **a) “Close up” y “Cine y anticine”**

Nuestro estudio establece una reconstrucción discursiva de lo que para Huerta significa la crítica de cine a partir de las columnas “Close up de nuestro cine” y “Cine y Anticine”. Ante esta empresa, es necesario definir los elementos temáticos, formales e ideológicos que conforman la pluma de Efraín Huerta.

La columna “Close Up de nuestro cine” vio la luz el 6 de abril de 1947 con el texto “La industria del cine”. Dicha columna fue publicada en la *Revista Mexicana de Cultura*,<sup>80</sup> suplemento del periódico *El Nacional*. La columna aquí presentada fue emitida de manera fija durante cuatro años y cuatro meses. Por su parte, la columna “Cine y Anticine” salió al público general el 20 de agosto de 1950 con el texto “Arroz amargo, en París”. Las cuarenta y nueve entregas de dicha publicación se incluyeron dentro de *D.F.: La ciudad al Pie de la Letra*,<sup>81</sup> durante la periodicidad de un año.

### **La importancia de los títulos**

Estimamos que los perfiles de las columnas se comienzan a definir a partir de los títulos. “Close up de nuestro cine” utiliza el término *Close up*, mismo que refiere al acercamiento de la cámara cinematográfica a los detalles, usualmente al rostro de los personajes. Esto también puede ser hacia los objetos, en lo que se conoce como *insert*. Ese mismo acercamiento detallado y específico es lo que, en nuestra opinión, Huerta logró semana a semana en dicha serie de publicaciones. Si tomamos en cuenta las 145 publicaciones de “Close Up de nuestro cine”, observamos que, a lo largo de los cuatro años, Huerta da seguimiento a directores, crea perfiles y problematiza una y otra vez sobre los temas del cine nacional. Para dar una muestra al lector, existen 38 textos dirigidos a temas y problemas de la industria entre los que podemos encontrar: “La calidad de las películas y la taquilla”, “Altos costos de producción”, “El argumento como pieza fundamental de las películas” o “Escasez de película virgen”, y muchas más.

Por su parte, “Cine y Anticine” incluye una curiosa palabra que deberíamos definir: Anticine. De acuerdo con la autora e hija de nuestro autor, Raquel Huerta-Nava, “las entretelas, conflictos y desaguizados constituyen el *Anticine*, el lodo en el que descansa el

---

<sup>80</sup> Este suplemento nació con el nombre de *El Nacional Revolucionario* en el año de 1930. Después de varios cambios tanto de nombres como de personas en su administración adquirió el nombre mencionado, esto en el año de 1947. Su director Fernando Benítez que a la postre fue sustituido por Guillermo Ibarra. Durante este periodo, el semanario se destacó por tener secciones fijas, números dedicados a un tema o a una personalidad.

<sup>81</sup> *La ciudad al Pie de la Letra*, fue una revista que estuvo en circulación a partir del 1 de enero de 1950 bajo la dirección de José Alameda. En dicho semanario se escribía de temas taurinos, crítica de cine, entrevistas, tiras cómicas y comentarios sobre la actualidad del espectáculo. Véase, Ana Coletto Camacho, “José Alameda y el exilio republicano en México”, Tesis de Doctorado, México, Universidad de Sevilla, 2017, p. 338.

Séptimo Arte”.<sup>82</sup> Ejemplo de ello es cuando Huerta da cuenta del momento en que el actor Fernando Soler se retiró de la presidencia de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. En su columna, Huerta nos hace leer que dicha institución es un organismo problemático:

Discretamente, un tanto resentido por ciertas calumnias, don Fernando Soler se ha retirado para siempre de la jefatura de la Academia. La hoy acéfala Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Digámosle adiós al excelente actor y al hombre honesto ciento por ciento. Hágase la paráfrasis: «De las academias líbrate, Soler...» (Se libró, y la paz se hizo. Pero Gabriel Figueroa no aceptó la Presidencia vacante. Ni siquiera la representación de los Técnicos y Manuales. En su lugar, como representante, tenemos ahora el escenógrafo Jorge Fernández).<sup>83</sup>

### **El formato de las columnas y sus componentes principales**

El formato de las columnas que aquí referimos es distinto. En el primer caso, “Close Up de nuestro cine” presenta un texto extenso en el que se permite el desarrollo de una idea a manera de crónica o ensayo. Los textos tienen un inicio, una introducción y un final, lo cual da la oportunidad a Huerta de adentrarse en temas específicos, de comentar el contenido y hablar de lo que sucedía alrededor de una película. Ejemplo de ello son sus columnas sobre las películas “Maclovía”, “La Perla, obra maestra”, “Salón México” y “Memorias de un mexicano”, por mencionar algunas.

Por su parte, “Cine y Anticine” presenta un formato distinto a manera de gacetilla. Las cuarenta y nueve entregas poseen un título, y la columna está dividida en varios apartados escritos en pequeños párrafos. Por ejemplo, la tercera entrega lleva por nombre “Sensualidad”; después de una introducción en la que figuran Ninón Sevilla y Elsa Aguirre, existen siete apartados que se titulan “DLS”, “Síntesis”, “Diálogo”, “Luchas”, “Cable”, “Un patíño cualquiera” y “Récord”. A pesar de que la información puede ser breve, nuestro autor intenta hacer un hilo de ideas a partir del título. En el caso de la entrega mencionada, todo el texto gira alrededor de la película *Sensualidad* y de la figura femenina presente en la

---

<sup>82</sup> Huerta-Nava, comp., en <<Cine y anticine>> *Las cuarenta y nueve entregas*, op. cit., p. 11.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 31.

industria del cine. Regularmente inicia con un párrafo introductorio de algún suceso — como una plática que escuchó durante la semana— de las estrellas, alguna noticia sobre la industria, un chiste socarrón breve y alguna recomendación de la cartelera próxima a estrenarse.

Continuando con esta idea, queremos que el lector comprenda a qué nos referimos. Usaremos como ejemplo dos apartados dentro de “Sensualidad” para ilustrar el párrafo anterior: “**Síntesis.** El título de una próxima película de Gavaldón sintetiza el drama literario de títulos como *Pecadora y Burlada: Amar fue su pecado*”.<sup>84</sup> Y continúa con un chiste: “**Diálogo:** Entre el médico y la señora Martínez, después del minucioso examen: — Señora Martínez, tengo para usted una buena noticia. —Perdone, doctor, pero soy señorita. —Ah, señorita Martínez. ¡[sic] tengo para usted una ¡mala noticia!”.<sup>85</sup> Esto nos permite ver que “Cine y Anticine” es un collage de ideas que no son inconexas, sino que, por el contrario, tiene un telón de fondo sobre el cual se apoya su desarrollo; en el caso presentado es la figura femenina. Además, nos permite ver la imaginativa habilidad como escritor de Huerta, quien desde el día a día —recordemos que es una columna que responde a los hechos cinematográficos de la semana— es capaz de estructurar comentarios que pueden ir desde el señalamiento de noticias hasta la inventiva de chistes.

### Los temas de las columnas

Además de los formatos distintos, el contenido de las columnas también cambia. En el caso de “Close up”, como se ha mencionado, se hace una especie de breves ensayos temáticos sobre películas, directores, actrices, problemas cinematográficos, experiencias de viaje o festivales de cine. Además, dentro de su espacio, nuestro sujeto de estudio reprodujo artículos y ensayos de varios autores especializados, entre los que podemos encontrar a André Bazin, Jorge Luis Borges, Luis Buñuel, Jean Cocteau y Jean Renoir.<sup>86</sup>

Por lo regular, en ambas columnas su organización y elección temática está sujeta a los estrenos de taquilla. Por eso, la información entre una y otra se puede llegar a cruzar, pero

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> García, “Prologo”, *Close up*, Volumen I, *op.cit.*, p. 17 - 20.



en “Cine y Anticine” el contenido es más del tipo narrativo, dado que Efraín Huerta hace evidente sus relaciones públicas dentro del gremio cinematográfico, y eso lo vierte semana a semana. Cabe destacar la diversidad temática que nos ofrece el también poeta, misma que nos deja ver el grado de conocimiento que nuestro autor poseía. Por un lado, su afición por el cine ha quedado registrada en los textos de su juventud, por ejemplo, en “Crónica cinematográfica”,<sup>87</sup> de 1936. Por el otro, estar sumergido en la industria y ver registros cinematográficos de otras latitudes —como asistir a las muestras del cine francés, o viajar junto con Gabriel Figueroa a festivales de cine europeos— alimentaron su visión y criterio cinematográfico, lo que le permitió a Huerta tener cierta autoridad para hablar de distintos asuntos.

Ahora bien, hay tres temas que para nuestro estudio en los que ponemos los focos de atención: la identidad nacional proyectada a través del cine (estética), la función del cine (histórico) dentro de la sociedad (la veracidad) y la cuestión de la fidelidad de los hechos sociales en la pantalla (argumento). Sin embargo, estos no son los únicos temas a los que Huerta presta atención. En la forma interna de sus textos se desprenden asuntos que abonan a la fotografía general del cine nacional de mediados del siglo XX y que están conectados con las tres temáticas principales de nuestra investigación.

El 31 de diciembre de 1949 se publicó la Ley Federal de Cinematografía en el Diario Oficial de la Federación. Dicha ley divide sus artículos en tres apartados que refieren los siguientes rubros: el perfeccionamiento artístico, el avance económico y el resguardo de la moral. Todos estos ejes hacen ver la importancia que el séptimo arte había ganado para esos años. El perfeccionamiento artístico comenzaba y descansaba, de acuerdo con Efraín Huerta, en el argumento. Para algunos, una película sin un buen argumento difícilmente puede ser una buena película. En esta premisa descansa una de las dolencias que Huerta observó en el cine nacional.

La acusación ha sido terminante, y hasta los mismos productores (no muchos, por cierto) no dejan de reconocer el error. Argumentistas, adaptadores y dialoguistas, se dice, tienen gran

---

<sup>87</sup> Sheridan, *op.cit.*, p. 56-59.

culpa de la mala calidad de un elevado por ciento de nuestra producción. Hasta qué punto son ellos los culpables, y cuál es su grado de inocencia, es tema de este domingo. Un tema que ofrece aspectos penosos y brillantes, pero que, en general, tiene un interés fundamental. Los autores son los verdaderos creadores del cine, y avergüenza ver a un escritor mexicano hacer viajes constantes a las oficinas de una compañía, pidiendo que por favor le paguen los últimos tres mil pesos que le deben, como avergüenza saber que muchos se ven obligados a recibir “abonitos” para cubrir el precio del argumento de final de una adaptación. [...] Cuando la película descansa en una base sólida —el argumento— el productor puede echarse a dormir. Tiene garantizada la mejor entrada en el cine de estreno en una segunda con linda y en el circuito.<sup>88</sup>

La década de los años cuarenta fue crucial por la exponencial entrada del cine en el gusto de los mexicanos. Como se ha mencionado anteriormente, la cantidad de películas producidas en México aumentó, aunque la calidad temática fue en detrimento. La Ley de la cinematografía buscaba incentivar económicamente la calidad de las películas, además de su producción.

Año	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949
Películas producidas por el Banco Nacional.	49	67	78	79	74	54	81	109

Tabla propuesta por Roberto Ramírez Flores.<sup>89</sup>

La legislación cinematográfica de 1949 no fue el primer intento de regulación del cine nacional. Durante el régimen de Victoriano Huerta (1913-1914) vio la luz el reglamento de cinematógrafos, que buscaba tratar temas sobre suspensiones ante el sobrepase de la autoridad, la moral y el orden. Por su parte, durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), el Departamento Confidencial, dirigido por Jesús H. Abitia, pidió la prohibición de la película norteamericana *Furia desencadenada*, ya que los rancheros

<sup>88</sup> Huerta, “El argumento como pieza fundamental de las películas” en García, Alejandro, *Close up*, Volumen II, *op.cit.*, p. 45- 48.

<sup>89</sup> Roberto Ramírez Flores, “La Ley federal de cinematografía de 1949: la consolidación de un paradigma censor”, en *El ojo que piensa*, Numero 13, 2016

mexicanos eran representados como “individuos carentes de toda moral, asesinos, cobardes, ladrones, estupradores y capaces de hacer todo el mal imaginable”.<sup>90</sup>

Estos antecedentes permiten visualizar que la censura y la idea de un cine configurado en los gobiernos postrevolucionarios recaían en el tratamiento de la identidad nacional. Durante esta década, el abordaje de esta idea podía ser observado en los paisajes logrados por Gabriel Figueroa y por los dramas revolucionarios de Emilio Fernández. Sobre este hecho, Efraín Huerta defendía la idea de una identidad nacional del cine que, además del cine revolucionario, recayera en el aparato de la industria fílmica mexicana, puesto que el cine nacional adolecía de más autores y actrices.

Tras su viaje al Festival Karlovy Vary en el año de 1950, Huerta concluyó:

Nombres

Europa continente estúpidamente soberbio sabe que en el cine mexicano existen Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Arturo de Córdova (estos dos, por Hollywood, porque no creo que los cultos europeos reconozcan a Dolores en *María Candelaria*, ni Arturo de Córdova en *El hombre sin rostro*, película que fue hecha mucho después de *El séptimo velo* y de *Cuéntame tu vida*; pero como [Wilhelm] Karol insistió en llevarla a Venecia...); Europa decía saber que ya que existen Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Roberto Cañedo, María Félix (gracias a la Discina) y a Columba Domínguez... No sabe nada más. Porque no hay forma de decírselo ni hay en todo nadie que lo diga, lo publique, lo difunda... Nadie. Testigo. Gabriel Figueroa, artista mexicano trece veces laureado internacionalmente, recién llegado de allá. Recién llegado de Europa, a dónde fue invitado por un gobierno amigo de México y de paso a recoger los trofeos que nadie se había molestado en enviarle aunque fuera por tierra y por mar... tal es la verdad. Europa no sabe nada de nuestro cine, porque nuestro cine está miserablemente vendido por un plato de lentejas a un judío meloso que sólo sabe de nuestra cinematografía una cosa: cobrar. [El judío meloso es Wilhelm Karol, quién no se dedicó a promover el cine nacional en el extranjero, Francia principalmente].<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> Huerta, “¿Qué sabe Europa del cine de México?”, en García, Alejandro, *Close up*, Volumen II, *op. cit.*, p. 108 – 109.

Nuestro autor dice que “la crítica debe ser un elemento creador, capaz de apoyar en todo momento el desarrollo estético de la cinematografía”.<sup>92</sup> Efraín Huerta, desde su posición de crítico de cine, pensaba el ejercicio de su escritura como un espacio de debate, con la función de promoción del cine, del buen cine; porque, claro, a consideración de nuestro autor existe un cine que debería verse y otro que no. Sus columnas fueron una plataforma de impulso a ciertas obras.

Esa promoción está ligada al tercer apartado de la Ley Cinematográfica: la censura. Dicha ley también estaba motivada por el afán de controlar los contenidos de la película de acuerdo a la tendencia política en el poder; es decir, la censura obedecía a motivos políticos. Tal fue el caso de *Los Olvidados*. Nuestro autor, como se verá a detalle en el apartado de esta investigación dedicado a la crítica de dicha película, defendió la exhibición de la misma en sus dos columnas y dejó ver el problema de la censura para el año de 1951 —dos años después de la promulgación de la ley de 1949— al contar la anécdota del cambio del final de la película:

Una salida

Gabriel Figueroa le había propuesto a Luis Buñuel una solución, un final nada desacertado. Buñuel lo rechazó porque un final así hubiera resquebrajado la tónica general de la obra. Todo estaba destinado a irse a la basura, a la vil e implacable basura. *Los olvidados* no es más que un documento real sobre el cinturón de basura de la Ciudad de México. Es un documento perfectamente bien presentado, que hace más bien a México que varios centenares de films de hueca intención, los dramas insulsos, las comedias frívolas, etc. Por lo pronto Canes ha premiado a Luis Buñuel considerándolo muy superior a Vitorio de Sicca, quién tuvo que compartir *los milagros de Milán* con *La señorita Julia*.<sup>93</sup>

Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés, voces alrededor del filme, dedicadas a la educación, simpatizantes de las buenas costumbres y pensando en dar una buena cara, aunque falsa sobre la realidad de México ante el extranjero durante el progreso modernizador no permitirían que una película así se exhibiera. Existió censura a la cinta, y fue sólo tras su exhibición en Francia que tuvo posibilidades de presentarse en México. La

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>93</sup> Huerta, “Los olvidados” en García, Alejandro, comp., *Close up*, Vol. I, *op.cit.* p. 105.

censura, para Efraín Huerta, no era algo que debiera evitarse. Él mismo sostenía que debía existir, pero debía ser a temas de otra índole:

De lo que hay que salga del cine mexicano es algo muy distinto y muchísimo más peligroso: de la vulgaridad. No hay director en México que no haya pecado de vulgaridad, en alguna o algunas de sus películas. Lo cursi elegante se puede tolerar; el drama hecho a pulso, también; la comedia frívola, igualmente. Pero lo que hay que procribir es la vulgaridad, y de este reino es diosa rumbera María Antonieta Pons, sin contar los treinta directores decididamente incultos y torpes. Directores que han hecho más daño al cine que la limitación de créditos, la limitación que justamente ellos mismos, con sus errores, motivaron a ciencia y paciencia de los propios banqueros, de los jefes ejecutivos o gerentes de los consejos de administración. La “pornografía” resulta un cuento de [Saturnino] Calleja cuando se la compara con la Vulgaridad, así de mayúscula: Vulgaridad. Ahora sobre la belleza que el cine suele captar; nos hemos distinguido por la gracia y la nobleza con qué captamos el paisaje. Tenemos extraordinarios escenógrafos y artistas de la cámara que en cualquier sitio darían prestigio. [...]. No basta, sin embargo, con que solo diez de cada cien películas pretendamos imponer una estética, una plástica mexicana. No solo de plá[s]tica viven las obras de arte; también es lo que dicen y expresan. Más que nada la vulgaridad de casi todas nuestras películas se desprende del diálogo, y en general, de la estructura general del argumento. Las mejores películas tienen todo menos diálogo. *La perla*, realizada con dinero norteamericano tiene escaso y valiosísimo diálogo; pero es una excepción a la regla<sup>94</sup>

Volvemos a la raíz del problema: el argumento. Entre los muchos males que rodean al cine nacional dentro de las columnas que aquí mencionamos, Huerta señala desde los “micro problemas” hasta debates más amplios. Por eso, las columnas de Efraín resultan importantes, porque desde el interior de la industria nos permite observar las contrariedades de una época que encontraron un punto de ebullición en la Ley cinematográfica de 1949. Ésta es relevante por lo antes mencionado y por ser la primera legislación dedicada al cine nacional. En el reglamento publicado en 1951, además, se delinearía el modelo al que estaría sujeta la producción nacional.

---

<sup>94</sup> Huerta, “Censura”, en García, Alejandro, comp., *Close up*, Vol II, *op.cit.* p. 194-195.

## El lector ideal de Huerta

Es preciso señalar que Efraín Huerta escribe, a nuestra consideración, para el “lector culto”. Huerta no presenta fichas técnicas, alusivas a productoras, actores, fotógrafos, etcétera; sin embargo, en ocasiones da cuenta de muchos de los involucrados en la producción de las películas. Nos podemos encontrar con textos que remiten a una gran cantidad de datos que, si el lector desconoce del ambiente del cine nacional, no le dirán mucho. Usaremos como modelo de muestra los primeros tres párrafos de “La vorágine y Nosotros los pobres”, incluido en “Close up de nuestro cine”.

Desde *Enamorada* no se ha hecho una película que responda a la fama de la producción mexicana” [sic] ¿La hay? preguntamos con toda la libertad posible. ¿La hay? ¿La ha habido? ¿fue *Soledad* acaso? ¿fue *Río Escondido*, por casualidad? Los críticos extranjeros han hecho una profesión del hablar mal de este cine llamado mexicano. De todo el cine nacional, y con razón, menos cuando ese cine está presentado por películas (cinco, seis) de los magníficos directores que todos conocemos. En México, hay gente especializada en la triste profesión de cantar canciones de cuna a la pobre producción nacional. Tan pobre así, que hizo de Jorge Negrete y de Mario Moreno el par de ídolos insuperables. Fue aquello la mayor tragedia que pudo pasarle al cine hecho en México.<sup>95</sup>

Si el lector no ha visto o no conoce algo sobre las películas mencionadas, si no conoce a los actores referidos, la comprensión del texto se complica. Por tal motivo, consideramos que Huerta se muestra como un espectador de cine muy culto, reflexivo, y que por el entramado de ideas que realiza, su escritura está dirigida al “lector culto.

Otra pauta para definir a nuestro lector es el espacio de publicación. “Luneta de cuatro pesos” es el título de la columna de Huerta en la que reseñaba semana a semana los estrenos de la cartelera capitalina. Dicha publicación estaba incluida en el suplemento cultural *El Fígaro*, el cual daba cuenta de los sucesos de los espectáculos de carpa, la lucha libre, el fútbol, el teatro y, por supuesto, el cine; es decir, de los divertimentos populares. Esta columna llevó el título antes mencionado, aunque en un inicio no fue concebida como tal, sino como “Luneta de cinco pesos”; esto se debe al costo del boleto del cine. Sería hasta

---

<sup>95</sup>Huerta, “La vorágine y Nosotros los pobres” en García, Alejandro, comp., *Close up*, Vol. I, *op.cit.* p. 61.

el número 22 que la columna cambia momentáneamente de nombre a “Luneta rebajada”, y en el número 23 la conoceríamos ya como “Luneta de cuatro pesos”.

En México, durante la década de finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta, el cine se consolidó como un entretenimiento de masas por su fácil acceso. De acuerdo con López Rosado y Noyola Vázquez, “los promedios de los salarios mínimos para las ciudades subieron de \$1.46 en el bienio 1938-1939 a \$3.01 para el bienio de 1948-1949, es decir, el alza total fue de 106.2%”.<sup>96</sup> En el caso de la industria textil y metalúrgica, el sueldo asciende hasta los \$10.17 y \$16.80, respectivamente, lo cual nos indicaría que para el caso del sector que se dedica a estas industrias, en efecto, ir al cine no implicaría un problema mayor y tampoco comprar un semanario de este estilo, el cual costaba 20 centavos. Es a partir de ese sector económico en el que se configura el lector, sumado a lo que anteriormente dijimos, un conocimiento sobre el arte cinematográfico y su industria.

### **Expresiones o fraseología especializada**

La escritura de Huerta es sencilla, ligera, fluida; es formal, pero tampoco alcanza a ser academicista. En su escritura utiliza referencias de películas y de la industria del cine. Analogías y metáforas. Consideramos que estos rasgos son un punto para alentar al público a la lectura de su comentario cinematográfico, pero que al mismo tiempo lo particulariza. Argumentamos que existe una lectura que es ágil, y que el grado de complicación de su lectura recae en el alcance de conocimiento cinematográfico del lector. Para ilustrar este punto, tomaremos como ejemplo el apartado “Mercados”.

El cine es regateo puro. Es la Merced, sin el pintoresquismo del famoso mercado immortalizado en *Los bandidos de Río Frío*. El cine es el paraíso de la cicatería, el *Quinto patio* de las miserias morales y, en un título, la *Casa de mezquindad*. Ah, pero es una industria de millones y hay que cuidarla, protegerla, refaccionarla, y estarla salvando siempre porque siempre está al borde del voladero. Las taquillas más recientes han hablado con fúnebre voz.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Diego G. López Rosado y Juan F. Noyola Vázquez, “Los salarios reales en México, 1939 – 1950”, en *El trimestre económico*, Vol. 18, Numero 70, México, Fondo de Cultura Económica, p. 202.

<sup>97</sup> Huerta, “Ser o no ser”, Huerta-Nava, <<Cine y anticine>> *Las cuarenta y nueve entregas*, op. cit., p. 33.

El lector pudo apreciar que, en escasas seis líneas, Huerta hace un diagnóstico a la industria del cine. La presenta como austera; espacio en donde se busca vender mucho a un precio bajo; a la que se le intenta exprimir todos los recursos, y que, por lo mismo, no es sana en su recuperación económica. Amén de lo anterior, quién haya leído a Huerta en su tiempo para entender con claridad estas analogías tuvo que haber visto las películas *Los bandidos de Río Frío* (1938), de Leonardo Westphal; *Quinto patio* (1950), de Raphael J. Sevilla, y *Casa de mezquindad*, de la que no tenemos datos. A razón de esto, consideramos que leer a Huerta tiene un cierto rango de complejidad.

En ocasiones, Huerta logra un grado de especificidad que es perceptible en la tremenda forma de condensar sus ideas. Por ejemplo, puede resumir un año cinematográfico en unas pocas líneas: “Después de *Los olvidados* sólo nos queda, como al año *Un día de vida*, agonizar *Sobre las olas*, la grande *Casa chica*, la angelical *Doña Diabla*, el descarado *Hombre sin rostro*, El diabólico *Rosauero Castro* y algunas más”.<sup>98</sup> Como el lector pudo observar, además de abreviar en un párrafo las películas destacadas de todo un año de cine, existe una articulación de palabras entre adjetivos y el título de las películas que juegan de manera muy eficiente para definir cada temática de la película.

Así, consideramos que la escritura de Efraín Huerta está dedicada al lector que tiene cierto grado medio de conocimiento cinematográfico y de cultura general. La cantidad de juegos de palabras, las analogías, la especificidad de sus referencias hace complicada la comprensión de sus textos para el lector no sumergido en estos ámbitos. Quién se haya acercado a la pluma de Huerta en estas dos columnas tuvo que ser alguien interesado de lleno en el ambiente cinematográfico.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p.51.



## Capítulo 3. La estética transgresora desde la construcción de crítica de cine

### 3.1 El valor de una obra de arte

Efraín Huerta, además de poeta, periodista político y crítico cinematográfico, también fue reseñista de artes plásticas. En el *Diario del Sureste*, *El Nacional* y *Futuro*, podemos encontrar sus textos referentes a la escena artística de finales de los años treinta e inicios de los cuarenta del siglo pasado. En ese sentido, consideramos que es importante entender la respuesta a una pregunta esencial sobre sus escritos: ¿Cuál es el valor de una obra de arte para Efraín Huerta? La respuesta a esa pregunta nos parece interesante porque es la puerta de entrada a la concepción de valor que existe en la obra cinematográfica.

El cine comenzó como un invento científico, y en la medida en que se fue desarrollando pasó de ser sólo un entretenimiento que proyectaba algo más allá de la ficción plasmada en celuloide, pues pasó a ser considerado un arte. En la medida en que a su lenguaje se fueron sumando elementos y herramientas de otras expresiones artísticas como el teatro, la música, la pintura, etcétera, y éstas se desarrollaron con su propio lenguaje dentro de los foros cinematográficos, el séptimo arte paulatinamente vio la luz.

Los escritos que aquí revisaremos, como se ha dicho previamente, fueron hechos en la última parte de década de los treinta, razón por la que es posible inferir que el muralismo mexicano estaba efervescente. Desde la pluma de Efraín Huerta, se concibe a esta técnica pictórica como el eje al que otras expresiones artísticas deberían de seguir. Sobre el muralismo, referenciamos el texto de *Aurora Roja* “Digno Mexicano Rivera”, en que nuestro autor hace del conocimiento de todos su opinión y las virtudes que le concede a la obra del muralista mexicano:

México, con estatura de patria atropellada, de patria que quiere salvarse, de patria dolorida, de patria a la que le duele el genio. Diego Rivera, con estatura de patriota, de genio salvado, de genio amoroso, de genio al que le duele aquella patria. Por eso la ha pintado tanto y tan bien: porque ha querido rescatarla, rescatándonos.<sup>99</sup>

Es bien sabido que la creación de los murales en distintos lugares públicos tuvo un sentido político. Ante la prevalencia del analfabetismo general, los frescos tuvieron la intención de

---

<sup>99</sup> Ulises Mata, *op. cit.*, p. 349.

ayudar a una comprensión didáctica de la historia reciente del país. Se reconoció en buena medida la facilidad de la imagen para transmitir un mensaje. En ese mismo sentido gira el cine, pues tiene una capacidad de transmitir en imágenes aquello mismo que la historia en palabras. Es justo, pues, pensar que el arte mexicano estaba determinado por el movimiento revolucionario, y en la medida que un acontecimiento de tal magnitud era representado por los artistas de la época, se expresaba cierta sensibilidad estética. Para Huerta, como veremos, es en esa sensibilidad donde radica el valor de una obra de arte.

Habría que partir del hecho de que para nuestro autor la Revolución Mexicana aún no se había representado de la manera adecuada en las artes plásticas nacionales. Huerta consideraba hacia el año de 1943 una etapa terminada de la explosión de las artes en México a la que le hacía falta el abordaje del hecho más importante hasta ese momento del siglo XX. Efraín Huerta escribe en “El arte y la Revolución Mexicana”: “El Renacimiento pictórico mexicano llegó ya a su fin, a pesar de todo. Y antes de la Decadencia pueden suceder muchas cosas. Puede llegar nuestra Novela, nuestra Poesía, nuestro Cine, nuestra Pintura, nuestra Escultura, nuestra Música, etcétera.”<sup>100</sup> La opinión de Huerta es tajante: a su consideración, no habría un estilo definitorio del evento revolucionario. Esto no quiere decir que no existieran obras valiosas que nos permitan apreciar las consideraciones positivas del también poeta.

En ese sentido, habría que dar un vistazo a los elementos favorables de nuestra escena artística. Si bien el muralismo y la pintura fueron las áreas más logradas, no todos los espacios del arte mexicano corrieron con la misma suerte. En “Entre piedra y cielo”, texto publicado en 1937, Huerta explica la oscuridad en la que se encuentra la escena escultórica nacional. Sobre Luis Ortiz Monasterio<sup>101</sup> ha de expresarse así: “Ante un escultor de la

---

<sup>100</sup> Efraín Huerta, “El arte y la Revolución Mexicana”, en Raquel Huerta- Nava, ed., *Palabra frente al cielo*, México, UNAM, 2015, p. 365.

<sup>101</sup> Nacido el 23 de agosto de 1906. Estudió en la Academia de San Carlos en donde estudió dibujo, grabado escultura. Viajó a California, Los Ángeles, y san Francisco en donde estuvo en contacto con obras de artistas como Rodin. Su obra se divide en dos: las obras publicas de carácter histórico (por ejemplo, La fuente de Nezahualcoyótl, en Chapultepec, 1956), y las obras personales de libre creación. Léase: S/A, “Luis Ortíz Monasterio, 1906 – 1990”, en Colección Blaistein. <https://museoblaisten.com/Artista/342/Luis-Ortiz-Monasterio>. [consultado el 18 de julio de 2021]

calidad de Monasterio, ante su carácter de artista revolucionario no puede nadie permanecer indiferente”<sup>102</sup>; sabemos, que la obra de Monasterio estuvo dedicada a la escultura de carácter mecánico con un corte histórico, y que a través de los años algunas de sus obras han formado parte de la fisonomía de la capital mexicana. En “Entre piedra y cielo”, Huerta no destaca a ningún otro escultor.

Por su parte, en “Crónica de arte, veinte litografías”, escrito en 1939, nuestro autor abordó el Taller de Gráfica Popular, diciendo que “se sostiene con la realización de trabajos encomendados por las organizaciones de trabajadores;”<sup>103</sup> un colectivo en donde “hay combatividad, afán de construcción, investigación”.<sup>104</sup> Partiendo de esta postura, interpretamos que existe un aliento de pensar a la escultura como algo activo, que no es sólo una pieza decorativa, sino que puede tener un carácter de, como él lo llama, “combatividad”, es decir, puede crear cambios en los espectadores que vean su obra. Por otra parte, el arte no es un producto dado, sino que es la construcción de producto que reconstruye la realidad. En ese sentido, nos parece interesante la idea que expresa Huerta del Taller de Gráfica Popular como un espacio de construcción y de investigación, o sea, un espacio para que el arte funja como representación de la realidad con intención quizá revolucionaria.

Si el arte tiene un sentido activo, ¿cuál debería ser el perfil del artista posrevolucionario en aquellos años? Los matices sobre la escena artística fueron variados. Ya Efraín contaba que la escena de la escultura era un tanto olvidada en comparación con el dibujo, pero veía una apremiante obligación:

Es una verdadera suerte, era una necesidad urgente al mismo tiempo, que los hombres de México, en este caso los artistas, volvieran distraídos ojos a la realidad mexicana. Necesidad, suerte, fortuna, sí; pero también voluntad. Y ha sido a esta voluntad, neta y redonda, que una pléyade de pintores indiscutiblemente auténticos está logrando que su

---

<sup>102</sup> Huerta, “Entre piedra y cielo”, en Huerta- Nava, Raquel, ed., *Palabra frente al cielo, op. cit.*, p. 343

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 348.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 351.

trabajo, su obra continuada, ofrezca en cuanto a la realización y contenido, imágenes fieles de la pasión y el dolor, de la lucha y el heroísmo de nuestro movimiento revolucionario.<sup>105</sup>

Como se aprecia, era una suerte de menester el abordar el evento revolucionario en las artes plásticas. Siguiendo la idea, se debería usar al arte como una expresión de refugio de la memoria y de orden educativo, encontrando en la escena artística una representación bien intencionada sobre la realidad que aborda. Amén de que los artistas estén abiertos al debate de sus obras, pues “la aspiración de otros [artistas] es la de ver su obra vivamente discutida, como obra con raíz en la tierra, en esta parte del mundo”.<sup>106</sup> Y en ese mismo sentido de debate, de defender su postura frente al horizonte artístico, Efraín escribió: “Pienso que todo creador de arte puro, riguroso, tiene la honrada, la innegable tendencia a despreciar aquello que contraría su credo estético”.<sup>107</sup> De ese modo, toda obra debería de tener un autor con una visión dispuesta a ser compartida y dialogada, defendida incluso ante la sociedad y seguramente ante la crítica especializada.

Lo expuesto anteriormente nos permite ver que, durante la última etapa de la década de los treinta, Huerta dejaba ver un ánimo positivo sobre la escena artística nacional; ánimo que parece haber terminado a inicios de los años cuarenta. Quizá ese decaimiento en el espíritu de Huerta terminó con la llegada y las instauraciones de políticas modernizadoras en el país, pues el autor consideraba que “ante la realidad de una nueva forma social viviente, innegable, habrá de crecer una forma artística acabada, desligada por completo del experimento, de la importación, de la falsedad y de la tradición”.<sup>108</sup>

Para terminar este brevísimo seguimiento de Huerta sobre las artes plásticas, consideramos que, a razón de lo leído, el valor de una obra de arte se encuentra en la fidelidad de ésta sobre la realidad que plasma. Líneas arriba se escribe que Huerta desea que los artistas volteen a su realidad; bastaría con observar la importancia que le da Huerta al evento revolucionario para entender que para él el arte ante todo tiene un sentido activo. Habría que pensar, pues, que la idea de la obra de arte está condicionada por el contexto que

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 348.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 328.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 365.

Huerta vivió. Es decir, el ambiente posrevolucionario y la explosión del muralismo son los momentos de la vida nacional que determinan su percepción de las obras de arte. Una vez que entendemos la ideal del valor de la obra de arte podemos entrar de lleno al análisis de las películas, en donde, como se verá, existen tres elementos que estarán en pleno contacto con la idea de fidelidad sobre el valor artístico (cinematográfico): Argumento, veracidad y estética.

### 3.2 La industria fílmica mexicana (1940-1950)

El cine mexicano, tanto en calidad como cantidad, sería el más destacado en lengua española durante el siglo pasado.<sup>109</sup> Los productores y directores se dieron a la tarea de explorar una cantidad vasta de temáticas desde distintos recursos técnicos, emulando el cine extranjero o a veces proponiendo un estilo propio. El cine ha formado parte medular de la cultura mexicana, a través de él se pueden revisar discursos oficiales, observar la fisionomía de los lugares que ahora no existen o el sentir de ciertos sectores de la sociedad lo mismo desde la miseria que desde la opulencia. A razón de que esta investigación tiene como objetivo analizar tres películas del cine nacional desde la visión crítica de Efraín Huerta, nos parece pertinente mostrar un breve panorama general de esa industria cinematográfica, claro, haciendo énfasis en las opiniones de nuestro sujeto de estudio.

Quizá la mejor manera de comenzar este balance cinematográfico del cine mexicano en la década de los años cuarenta sea desde la misma pluma de Huerta, quién en 1948, en su texto “Escasez de película virgen”, sentencia lo siguiente: “De cien películas que salen de nuestros estudios, diez son bastante aceptables, cuatro muy buenas, y una sobresaliente y digna de los públicos más exigentes. Un quince por ciento de calidad no es para enorgullecernos, pero se trabaja”.<sup>110</sup> Ante tan certero diagnóstico de la industria, valdría preguntarnos: ¿Cuáles serían las problemáticas a resolver? ¿Cuál es la propuesta desde la crítica de cine para resolver aquello de lo que se adolece? ¿Cuáles son las virtudes que nuestro autor ve en el cine nacional?

Hacia la cuarta década del siglo XX, el cine llegó a ser la sexta industria más importante del país; por tal motivo, el gobierno mexicano puso mucho énfasis en atender asuntos que tenían que ver con él. En 1941 se confirmó la obligatoriedad de exhibir cintas nacionales en todas las salas del país. Un año después se creó el Banco Cinematográfico, sustituyendo a la Financiera de Películas; aunque no tenía un carácter de institución nacional —lo cual fue hasta 1947—, su objetivo fue dar un respaldo crediticio sólido para la producción de las películas.<sup>111</sup> En aquellos años la principal productora del cine en nuestro país era Grovas, a

---

<sup>109</sup> Charles Ramírez Berg, “Introducción”, en *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. 2001, p. 11.

<sup>110</sup> Huerta, “Escasez de película virgen”, en García, Alejandro, comp., *Close up*, Vol II, *op.cit.* p. 66.

<sup>111</sup> Emilio, García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, México, Mapa, 1998, p. 123.

la que se sumaron otras casas como Filmex, la Films Mundiales, la POSA Film (Publicidad Organizada S.A.) y la Rodríguez Hermanos.<sup>112</sup> Aunado a lo anterior, el contexto histórico global ayudó a México a tener una estabilidad en la producción de películas, ya que Estados Unidos comenzó a mandar a México el material fílmico que no podía utilizar al estar inmerso en la segunda guerra mundial. Sin embargo, la posguerra ocasionó consecuencias que fueron visibles entre los años de 1946 y 1948, en donde México pasó de producir 82 películas a 57. Un inesperado aumento ocurrió posteriormente, en 1948, con los famosos “churros”, teniendo 81 películas producidas y en ascenso durante los siguientes dos años.<sup>113</sup>

Si la producción era tan amplia, ¿cuáles eran los problemas que Efraín Huerta veía en el cine? A lo largo de los escritos que podemos leer en la compilación de la columna “Close up” y “Cine y anticine”, nuestro crítico hace dos observaciones que van de la mano: los costos de las películas y su calidad. El que exista una gran posibilidad de hacer cine no precisamente quiere decir que la calidad de las películas sea buena. Como se verá más adelante, en relación al caso de *Memorias de un mexicano* y el tema de la Revolución Mexicana en el cine, nuestro autor ve la imperiosa necesidad de contar con una inversión importante para solventar el hecho de llevar a la pantalla un evento cinematográfico de ese calibre. Sin embargo, en aquellos años, sobre todo en la segunda mitad de la década de los cuarenta, existía una desproporcionada repartición de los bienes de producción entre la cinematografía nacional. Así, uno de los reclamos de Huerta fue: “El alto costo de las películas es un auténtico monstruo, creado, cuidadosamente amamantado por los señores productores”.<sup>114</sup> En aquellos años, el precio de hacer una película se perfilaba así: “La producción más cara en estos momentos no costará menos de un millón y medio de pesos. La más barata, una del veterano y empeñoso Raúl de Anda, saldría costando, menos de un millón de pesos. Todo es cuestión de temas y lo que cobre la estrella principal”.<sup>115</sup> Las producciones nacionales eran costosas en relación de la estrella de cine que protagonizaba el filme. Así, el reclamo del también poeta estriba en la falta de distribución del monto que costaba hacer una película; es decir, la distribución de los sueldos de producción. Pensando que, en términos cuantitativos, el cine no debe dejar de lado lo cualitativo, una de las

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 21

<sup>113</sup> García Riera, *op. cit.*, p. 150.

<sup>114</sup> Huerta “Altos costos de producción”, en García, Alejandro, comp., *Close up*, Vol II, *op.cit.* p. 19

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 17.

soluciones que propone Huerta es la siguiente: primero, hacer una película en seis semanas, con el costo de cuatro; segundo, pedir al gobierno la creación de leyes proteccionistas en busca de que el productor tenga porcentajes más redituables; es decir, que quien arriesga su dinero no lo pierda todo si por azares del destino su película no funciona en taquilla, y así impedir el sabotaje de los exhibidores. Finalmente, convencer a los productores de hacer copias de sus películas para ser comercializadas en otras latitudes, abriendo así los mercados o manteniéndolos, y llegar a festivales de cine.<sup>116</sup> En la idea de Huerta son cuatro grandes casas productoras Grovas, Filmex, Panamerican y Clasa Flims Mundiales las que deberían estar encargadas de comenzar el cambio en la producción nacional.

Este sistema de armonizar el trabajo sería ideal. Conforme a él trabajan en los barrios de Los Ángeles donde se hace cine. El banco asegura el financiamiento no falta el dinero para las nóminas, no hay semana vacía para los trabajadores de todas las clases, y los estudios tienen todo el año ocupados sus foros, de tal manera que un trabajador de base, en vez de veinte semanas con mil pesos de sueldo, trabaja las cincuenta y dos del año con quinientos y cuatrocientos semanarios”.<sup>117</sup>

Es aquí donde, desde nuestro punto de vista, el sentido social de Huerta se ve reflejado al abordar el cine. La industria fílmica no deja de ser un sistema del cual el otrora poeta no escamita en pensar en el colectivo más que en lo individual. Los altos costos y la disparidad de la distribución del dinero eran la causa que mantenía estancada la calidad del cine nacional, de acuerdo con la percepción de Huerta.

Toda película nace a partir de una idea que es pulida en formato guion, y éste a su vez es llevado a la pantalla cinematográfica. Pero, ¿cómo podría un argumento tener calidad si a los escritores cinematográficos no se les pagaba de manera adecuada?<sup>118</sup> De acuerdo con Huerta: “El autor gana lo menos posible. Para su desgracia y desanimo, continúa siendo vilmente subestimado por el capital. Esto parece que se ha repetido hasta la saciedad. Pero

---

<sup>116</sup> Este sistema propuesto por Huerta se encuentra en el texto “Altos costos de producción”. Léase: *Ibidem.*, p. 19 -22.

<sup>117</sup> *Ibidem.*, p. 22.

<sup>118</sup> Cinco mil pesos por obra original y cinco ml por adaptación es el sueldo más miserable jamás visto en la industria del cine; sueldo de miseria sólo comparable a los que ganan los encargados de lanzar las películas al mercado los publicistas y propagandistas. *Ibidem.*, p. 26



no se nota, porque a esas repeticiones nadie les ha hecho el menor caso”.<sup>119</sup> Y continúa: “El productor paga lo menos posible al argumentista. Pero más se complace en ignorarlo. Es uno de los grandes desaciertos de la producción mexicana, como, paradójicamente otro desacierto es haber elevado hasta el infinito determinados salarios de determinadas estrellas... para determinadas películas”.<sup>120</sup> Hay, pues, una exigencia del salario justo para quien da origen a un filme; que se le reconozca el esfuerzo en términos monetarios de forma equitativa con la estrella de cine que hace de esa película un éxito de taquilla.

Existía, de acuerdo con lo escrito por Huerta, una mala calidad de las películas en sentido de repetición, de falta argumental y de nula creatividad en la puesta en escena. A saber, las películas de charros y chinas poblanas que tanto formaron parte del proyecto de identidad nacional del aparato industrializador del cine en los sexenios Ávila-Camachista y Alemanista. El también periodista afirma que “a nuestro cine, por desgracia, le ocurre lo que a la revista barata: fabrica parodias en serie, incapaz de hacer algo original. [...] los charros bebedores de *café express* exportan un México de vil calendario, cuando no de pésimo poeta de Guadalupe chinacas y cuacos retozones”.<sup>121</sup> Y el cine de cómicos, que en aquellos años carecía de figuras y de un cine consistente, pues el género se refugiaba solamente en las personalidades de *Tin Tan* y *Cantinflas*.<sup>122</sup> Consideramos así, que la disparidad económica influye directamente en los argumentos cinematográficos, lo cual a su vez mantuvo en una línea de repetición insaciable a actores y directores, que si bien vieron éxitos en taquilla, no mostraron logros cinematográficos en otras áreas temáticas del cine nacional. Uno de los factores para malograr las películas tenía que ver con quién dirigía las mismas. Huerta en su diagnóstico del cine nacional sentencia que:

El director quiere tener siempre más velas de las necesarias en un entierro que no se efectuará si él no interviniese tan oficiosamente en terrenos que no le competen. El director pretende imponer siempre su criterio sobre el adaptador y sobre el dialoguista. Y el resultado no puede ser más lamentable: situaciones absurdas en secuencias torpes; diálogos anticinematográficos. Absurdidades y errores gramaticales, frutos son de las intromisiones

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, 46.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>121</sup> Huerta “Charros de café express” en García, Alejandro, comp., *Close up*, Vol I, *op. cit.*, p. 187.

<sup>122</sup> Para Huerta existe en Cantinflas una unidad en su carrera y tras su fracaso artístico de un personaje explotado otros cómicos como “*Mantequilla*, Reyes, *Resortes*, el *Chicote*, el *Chino* Herrera, *Tin Tan*, *Varelita*, *Garasa* y algún otro corren con un *handicap* de escándalo”. Véase, *Ibidem.*, p. 125- 129.

de quien nada tiene que ver en una obra de creación literaria. No estrictamente literaria, claro; pero literaria al fin.<sup>123</sup>

También existía otro problema con el cine nacional que no tenía que ver precisamente con los argumentos de las películas sino con quienes las hacían. Pues como nuestro autor menciona, “los malos directores extranjeros han sido siempre garantía de taquilla. Es decir, tienen solvencia económica. En general, los buenos directores mexicanos son tabú para la taquilla”.<sup>124</sup> Consideramos que esta tendencia de preferencia por la figura extranjera sobre la figura nacional proviene desde los primeros años del cine durante la primera mitad del siglo XX. Las películas extranjeras, fueran italianas, francesas o estadounidenses, llegaron con más aplomo al país por un tema que tenía que ver con la escasa producción nacional; como consecuencia, las salas proyectaban más el cine extranjero que el mexicano. Así, dejar de lado la costumbre de lo extranjero sobre lo nacional se supone difícil; y a ésta se suman otras causas como la publicidad de las películas extranjeras por encima de lo nacional. No era propiamente un tema de “malinchismo”, sino de razones contextuales e históricas.

Al tema de la publicidad deberíamos agregar el tema de los *stills* o las llamadas fotos fijas que se toman para formar parte de los carteles publicitarios que promocionan las películas. Los *stills* formaban parte importante de la publicidad de una película, porque es la imagen a través de la cual el público va a tener su primer contacto visual con la cinta. Para Huerta, “son muy pocos los fotógrafos de fijas que se preocupan por llevar a la compañía productora una buena colección de *stills*, dignos de ser utilizados para carteles, tapiales, *displays*, desplegados, heraldos, *press-books*, etc. Una mala colección de *stills* mata invariablemente una producción”.<sup>125</sup> Además, la publicidad de una película se concentraba en la capital del país, dejando a la deriva a la provincia mexicana, lo cual traía como consecuencia una mala recepción del filme y, por ende, una menor entrada de dinero. En esta vorágine de falencias del cine nacional, Huerta hace una demanda: “Urge una coordinación mucho mejor entre la publicidad y la producción y entre la propaganda y la

---

<sup>123</sup> Huerta, “Adaptadores, argumentistas, dialoguistas y mala calidad del cine” en García Alejandro, *Close up*, Vol. II. *Ibidem.*, p. 25-26.

<sup>124</sup> Huerta, “Directores y sindicato” en García Alejandro, *Close up*, Vol. I. *Ibidem.*, p. 276.

<sup>125</sup> Huerta, “Publicidad” en García Alejandro, *Close up*, Vol. II. *Ibidem.*, p. 30.

distribución. Los cuatro factores deberían marchar como paralelas estrechas, buscando idénticos objetivos y no combatiéndose cordialmente”.<sup>126</sup>

Finalmente, además de los elementos a los que hemos hecho mención en estos párrafos introductorios al tercer capítulo, existen tres elementos primordiales a los que debemos de ponerle énfasis: la veracidad, el argumento y la estética. La importancia del cine para Huerta como obra de arte nos la deja ver en la siguiente cita: “No hay diferencia visible entre la danza de los panecillos y un gesto, cualesquiera del Pato Pascual [en referencia al Pato Donald]. Es el drama humano en proporciones niveladas. Es cuando no se discute si es o no arte el cinematográfico: magia, fábula, poesía, todo se confabula prodigiosamente en el cerebro del artista para la realización acabada de la obra”.<sup>127</sup> En la medida en que Huerta da una importancia nivelada al cine con cualquier otra expresión es que se reconoce la consideración sobre éste en la sociedad y cultura mexicana.

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>127</sup> Huerta, “Pláticas de arte y otras cosas en torno a Walt Disney, en Huerta - Nava, Raquel, ed., *Palabra frente al cielo*, op. cit., p. 336.

### **3.3 Memorias de un mexicano: El hecho histórico a través del cine**

#### **Vistas (perspectivas) y vistas (pequeños cortos) de la Revolución Mexicana**

La Revolución Mexicana ha tenido la fortuna de ser el primer conflicto armado en ser capturado por la lente de la cámara cinematográfica en México, lo que permite que sean dos las formas en que podemos acercarnos al acontecimiento histórico: desde lo documental y desde lo ficcional. En el primer caso, la historia documental implica el registro de los efectos de los combates y el registro visual de los personajes del escenario militar y político mexicano. En el segundo caso, desde la ficción, se instauran los lineamientos arquetípicos de la hombría, escenarios desde la fatalidad y ambientes propios de la época.

En un primer momento, que abarca desde la llegada del cinematógrafo a México hasta el final de la década de los años veinte e inicios de los treinta, las vistas fungieron como documentos noticiosos para el público en general y funcionaron como un medio de propaganda para los actores políticos. En uno de los trabajos fundamentales escritos sobre los inicios del cine nacional, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, Aurelio de los Reyes examina el escenario primario de las figuras, los tratamientos, los cineastas y lugares de exhibición de nuestro cine.

En el registro hemerográfico editado por Reyes es posible conocer momentos capturados por la cámara de cine. El autor argumenta que “los enviados de los Lumière [Bernard y Gabriel Veyre], además de retratar al General Díaz, filmaron algunos aspectos de la vida cotidiana de la metrópoli, *Escenas en los baños de Pane, Un paseo en el canal de la Viga...*”.<sup>128</sup> Así, sabemos que la popularidad alcanzada por el cinematógrafo derivó en aplicaciones políticas, pues alrededor de la Revolución Mexicana el registro cinematográfico de los protagonistas y de las consecuencias de la guerra forma parte de la memoria visual e histórica más importante que tiene el país junto con la fotografía.

Podemos encontrar la documentación visual sobre la lucha entre facciones y líderes políticos a través de las producciones cinematográficas de cineastas como los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos), Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y el

---

<sup>128</sup> Aurelio, De los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, México, Fondo de cultura Económica, 2013, p. 143.

ingeniero Salvador Toscano. Sus obras marcan la etapa previa a la consolidación de la narrativa de gran exposición internacional sobre este acontecimiento armado.

Sin embargo, para la década de los años treinta la narrativa de la Revolución cambió hacia la ficcionalización de los personajes. Durante esta década, la industria cinematográfica comenzó a construir los estereotipos revolucionarios —el caporal, el caudillo, el oficial, los hacendados, etcétera— y a configurar los elementos construidos que funcionarían alrededor de las historias de la Revolución—el tipo de vida, los problemas sobre la tierra, las haciendas, etcétera—. <sup>129</sup> La construcción de esa narrativa fue dirigida, desde una perspectiva crítica, principalmente a la temática indígena y a los protagonistas de la Revolución.

### **El ingeniero Salvador Toscano**

La historia del cine mexicano está íntimamente ligada a la figura del ingeniero Salvador Toscano, pues fue uno de los pioneros en experimentar con el cinematógrafo en nuestro país. Además de ser ingeniero topógrafo e hidrógrafo, la labor por la que es recordado principalmente fue su dedicación a la promoción del cine y las actividades alrededor de esta disciplina.

Entusiasmado por leer una nota periodística publicada por la revista francesa *La nature* donde daban cuenta de la invención de los hermanos Lumière, el ingeniero Toscano compró una cámara cinematográfica. Así, a partir de 1897, él y un sequito de colaboradores se encargaron del registro de la realidad en nuestro país. Toscano buscó la difusión de las vistas por sus propios medios; de forma independiente compró un proyector y realizó la apertura de la primera sala de cine en México llamada “El cinematógrafo Lumière”, ubicada en la calle Plateros —hoy Madero— en el Centro Histórico de la Ciudad de México. <sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Caracterización hecha por Álvaro Vázquez Mantecón. Véase: Álvaro Vázquez Mantecón, “La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico”, en *Cine y Revolución*, México, IMCINE – Cineteca Nacional, 2010.

<sup>130</sup> Carmen Toscano, “Prefacio” en *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1997, p. 21-25.

Salvador Toscano, un hombre educado y profesionalista nacido en el último cuarto de siglo XIX, fue educado en el positivismo, lo cual le dio una perspectiva concreta de lo que el cinematógrafo debería de ser: “Estaba convencido de que la imagen cinematográfica mostraba ‘la verdad’, por ello ordenó sus ‘actualidades’ respetando la secuencia espacio-temporal de los hechos”.<sup>131</sup> Si la Revolución Mexicana tiene una lectura visual hasta nuestros días es en gran medida gracias al trabajo de Toscano.

Fue a partir de 1908 cuando el ingeniero comenzó el registro de los acontecimientos de la Revolución. Entre las vistas que el cineasta realizó se encuentran: *Fiestas del centenario de la Independencia*, compuesta por treinta partes; *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero*, dispuesta en cinco partes; *La Decena Trágica en México (o Revolución felicista, o La caída del gobierno de Madero)*, obra que constaba de treinta y tres partes unitarias. “Por su creencia de que la cámara mostrabas [sic] la ‘verdad’ de la historia, en 1912 exhibió su primera versión de su Historia completa de la revolución, a la que añadió episodios de acuerdo al transcurrir de los sucesos en las versiones de 1913, 1915, 1916, 1920, 1927 y 1935”.<sup>132</sup> Ese ordenamiento quedaría editado y concluido en 1950, cuando la hija del ingeniero, Carmen Toscano, dio a conocer *Memorias de un mexicano*.

### **Efraín Huerta: desde el arte frente al periodo revolucionario.**

En el artículo *La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico*, Álvaro Vázquez Mantecón afirma que “en lo que va de los últimos cien años se han filmado más de 250 largometrajes de ficción, nacionales y extranjeros, en donde la lucha armada iniciada en 1910 aparece como contexto”.<sup>133</sup> El dato aportado por Vázquez Mantecón nos habla de la importancia que la Revolución Mexicana como hecho histórico ha tenido en la reproducción fílmica del país.

---

<sup>131</sup> Aurelio De los Reyes, “Los cinefotógrafos de la Revolución”. En línea: <https://www.filmoteca.unam.mx/articulo/los-cinefotografos-de-la-revolucion/>. [Consultado el 3 de agosto del 2021].

<sup>132</sup> *Idem*.

<sup>133</sup> Vázquez Mantecón, Álvaro, *op.cit.*, p. 17

A partir de aquí podemos hacer un contraste con Huerta que tiene que ver con la cantidad y calidad de las películas. En “La Revolución mexicana a través del cine”, escrito para la columna “Close up de nuestro cine” y publicado el 20 de noviembre de 1949, el autor recuerda la plática que alguna vez sostuvo con Francisco Rojas González. Ahí narra que Rojas González soltó una frase que con el tiempo resonó en la mente del también poeta: “No se ha hecho la película de la Revolución, como no se ha hecho tampoco la novela de la Revolución”.<sup>134</sup> A partir de esa frase, Huerta desarrolla un texto en el que comparte la idea de Rojas en relación al cine.

La afirmación es inquietante ya que para la década de los años cuarenta existía un número significativo de películas contextualizadas en dicho momento histórico, incluidas ¡*Qué Viva México!*, de Sergei Eisenstein; la Trilogía de Fernando de Fuentes<sup>135</sup>, o el universo nacional de Emilio Fernández, en cintas como *Enamorada* o *Flor Silvestre*. Algunas de ellas son consideradas hoy día como piezas clave del cine de esta temática. Por tal motivo, en la reflexión sobre nuestro autor valdría la pena preguntarnos ¿cuáles son las características de valor que Huerta le confiere a una película de corte revolucionario? Afortunadamente, la respuesta nos la da él mismo.

Así, varios hombres entregados al arte y la literatura fueron abriendo los ojos a una realidad inocultable. Azuela escribió *Los de abajo*, obra positiva y negativa, obra a discusión. Azuela siguió escribiendo, y ésta es su obra trágica y lamentable: con elementos estéticos que nadie le discute ha llevado a cabo una concienzuda labor de desprestigio de la Revolución. Escritor burgués, interpreta fielmente, cuando quiere, la realidad del pueblo mexicano, pero cuando no, arremete furiosamente, hasta perdiendo los estribos del arte literario, contra el movimiento revolucionario.<sup>136</sup>

Consideramos la cita anterior como una respuesta virtual para aplicarla al caso del cine nacional. Efraín Huerta advirtió con anterioridad que si el cinema no tuviera una relación

---

<sup>134</sup> Huerta, “La Revolución a través del cine” en García Alejandro, *Close up*, Vol. I. *op.cit.*, p. 86.

<sup>135</sup> Dicha tríada de películas está conformada por *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pacho Villa* (1936).

<sup>136</sup> Huerta, “El arte y la Revolución mexicana”, en Raquel Huerta-Nava, *Palabra frente al cielo*, México, UNAM, 2015, *op. cit.* p. 357.

con la poesía no sería un arte; además, es muy claro al considerar al cine un arte que conjuga las otras seis expresiones plásticas predecesoras.<sup>137</sup> Así, al analizar la cita anterior encontramos que nuestro autor muestra un desencanto por la literatura que no es fiel al hecho histórico; quizás este es el principal reclamo.

Nuestro autor habría de hacer un contraste con José Revueltas y la novela *El luto humano*.

Recordamos ahora las furibundas y estúpidas críticas a *El luto humano*, una novela si se quiere imperfecta, pero verdadera, fiel y honrada. Aquellas críticas que se basaban en que es una novela mal escrita; el olfato no les daba para más. Como no era un tema recogido en sueños, ni una narración de pausados giros sentimentales sino una experiencia brutal declarada sin artificios, creyeron que no era una obra de arte.<sup>138</sup>

“Verdadera, fiel y honrada” son los adjetivos que Huerta utiliza para referirse a una novela que tiene su aprobación. Al seguir la línea propuesta por el autor sobre una mirada abarcable que englobe la literatura y el cine, argumentamos que nuestro sujeto de estudio asume como un elemento indispensable en el cine, revolucionario y no revolucionario, la verosimilitud y fidelidad de la representación cinematográfica.

Para comprender con mayor notoriedad el argumento anterior hemos de considerar que Efraín Huerta nació en los albores de la Revolución Mexicana; su etapa consciente y madura para percibir el hecho histórico y fijar una postura la podemos observar con mayor amplitud a partir de 1936, cuando comenzó a hacer la labor periodística en Yucatán. Sin embargo, su visión sobre el arte fue construida a partir de 1937. Para Huerta, era indispensable pensar que el arte mexicano, abanderado por el muralismo, buscaba en la plasticidad tener una función didáctica. Ante la gran precariedad de alfabetismo, los frescos tuvieron la intención de ayudar a una comprensión de la historia reciente del país y se

---

<sup>137</sup> Efraín Huerta además de crítico de cine, poeta y periodista de carácter político, también fue reseñista de obras plásticas. Su visión sobre el arte a finales de la década de los años treinta e inicios de los cuarenta estuvo vertida en el diario *El Nacional*, el lector puede encontrar un primer acercamiento a estos textos en la compilación de su hija en la edición *Palabra frente al cielo*, remito al apartado de esta investigación: El valor de la obra de arte. Véase, *Ibidem*, p. 334-336.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 361.



reconoció la facilidad de la imagen para transmitir un mensaje. En el mismo sentido gira el cine para Huerta.

### **Producción y reseña de *Memorias de un mexicano***

El material primario de *Memorias de un mexicano* es un conjunto de vistas, noticiarios y grabaciones de otros camarógrafos contenidos en el archivo de Salvador Toscano. A partir del año 1942, su hija y escritora Carmen Toscano inició la catalogación del material filmado, la lectura de la correspondencia de su padre y la escritura del guion para su posterior montaje. *Memorias de un mexicano* marcó un hito en la cinematografía nacional de la Revolución. El estreno de la película se dio en el cine Chapultepec, el 1 de agosto de 1950. Dicho documental estructura el pietaje del padre de Carmen.

La película, en resumen, presenta un recorrido a través de vistas por distintos eventos de la Revolución. Escenas del porfiriato, la sublevación maderista, el triunfo de Madero y la luz de cambio a través de su figura en la vida política del país. También aborda la Decena Trágica, además del opresivo huertismo; la nueva ilusión política encarnada en la figura de Carranza; la convención de Aguascalientes; la invasión estadounidense a Veracruz; la fuerza del villismo; la toma de la capital por Carranza y su creciente control del país; los asesinatos de Zapata, Carranza y Villa frente a la tenue pacificación; las presidencias de De la Huerta y Obregón; la sublevación delahuertista, y el recrudescimiento del poder de Obregón y Calles.<sup>139</sup>

La edición de la escritora, además de ofrecer un montaje de imágenes ordenadas, agrega elementos que ayudan a la unidad narrativa del documental. Por ejemplo, se incluye la narración que se escucha fuera de cuadro con la voz de Manuel Bernal, conocido como el Declamador de América. También se incluye la musicalización de Jorge Pérez Herrera y la incorporación de efectos sonoros. El trabajo de Carmen Toscano prometía ser monumental y la película creó expectativas alrededor de su estreno. Previo al mismo, en la columna *Cine y Anticine* ya se podía leer lo siguiente: “Después de los largos años de intensísimo

---

<sup>139</sup> David Wood, “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento filmico” en *Secuencia*, N°75, 2009, p. 152.

trabajo, Carmen Toscano logró terminar la película más importante, desde todos los puntos de vista, de la cinematografía nacional”.<sup>140</sup>

Una vez presentada *Memorias de un mexicano* ante la sociedad, los críticos de cine y los intelectuales de inicios de los años cincuenta mostraron gran recepción a la cinta, catalogándola como un documental que mostraba la verosimilitud de un hecho histórico. En una exhibición privada, acudieron sujetos como José Vasconcelos, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Revueltas, entre otros, quienes al terminar de ver el filme expresaron grandes elogios para él<sup>141</sup>. A pesar de ello, la proyección de la película tuvo dificultades. Huerta registra que el día de su estreno un alto jefe de la operadora de Teatros S.A., lugar donde se exhibiría la película, se encargó de difundir la idea de que la cinta era un “mamarracho”.<sup>142</sup> Es posible que este personaje sea el mismo al que se refieren en el libro *Memorias de un mexicano* cuando se describe que los exhibidores prefirieron proyectar una película norteamericana en lugar de la que aquí nos ocupa<sup>143</sup>. Con todo, estos fueron incidentes menores en relación a la recepción plasmada en los rotativos.

El gremio de la crítica de cine tuvo compartió la opinión de que *Memorias de un mexicano* es una obra que presenta una fidelidad al hecho histórico. Como ejemplo, presentamos las opiniones de Mauricio Magdaleno, José Alvarado y Efraín Huerta. El primero de ellos escribió que el documental mostraba un “México sin virtuosismo de cámara y sin actores que, por bien que lo hagan, sabemos que están fingiendo una verdad”;<sup>144</sup> para él, el relato que mostraba la película era una realidad sin modificaciones de la mano humana, y eso para Magdaleno era satisfactorio. Por su parte, Alvarado sentenció que “*Memorias de un mexicano* no es, sólo, una película para aquellos que de lejos o cerca vivimos algunos de los años de la Revolución. No. Es —y ahí está uno de sus grandes méritos— una obra para la nueva generación de mexicanos, un testimonio que los jóvenes deben

---

<sup>140</sup> Huerta, “Arroz amargo, en París”, en Huerta – Nava, Raquel, comp., <<Cine y anticine>> *Las cuarenta y nueve entregas*, UNAM, 2014, *op. cit.*, p. 14.

<sup>141</sup> Fernando Cruz Quintana, “¿Por qué “memorias de un mexicano” es la única película que ha sido declarada monumento histórico de la nación?” en *Relatos e Historias*. En línea: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/por-que-memorias-de-un-mexicano-es-la-unica-pelicula-que-ha-sido-declarada> [consultado el 10 de enero de 2021]

<sup>142</sup> Es decir que tiene un carácter informal y ridículo.

<sup>143</sup> Toscano, *op. cit.*, p. 149 – 156.

<sup>144</sup> Wood, *op. cit.*, p. 147.

conocer”.<sup>145</sup> Finalmente, Huerta, personaje central de este trabajo, escribió entusiasmado que el documental “son cincuenta años de la vida de México presentados con una narración fiel y correcta, tierna y sentimental y nostálgica”.<sup>146</sup> A nuestra consideración, en el comentario vertido por este último, volvemos a ver una exigencia sobre la fidelidad del arte que da cuenta de un hecho histórico.

La visión y demanda de Huerta por un cine de carácter fiel puede explicarse si atendemos el contexto en donde surge esta exigencia. La escena artística mexicana de la década de los años treinta tuvo un acercamiento directo con el realismo socialista. En dicha corriente, el arte debe servir —en el mejor de los casos— a la revolución y la educación; por tanto, ha de cumplir con una clara función ideológica, movilizándolo a las masas, comenzando por ser claro para ellas. En este sentido, es posible pensar a Efraín Huerta como un adepto a los preceptos del realismo social. Por ejemplo, su poesía enmarca un apego por las problemáticas derivadas en Europa. Así, condena el imperialismo y el capitalismo en *Stalingrado en pie* (1942) y *Canto a la paz soviética* (1947). Del mismo modo que exige a la novela y al cine veracidad y fidelidad, desde el verso propio entabla un diálogo con los hechos de su tiempo.

Más allá de los preceptos estéticos, también podemos argumentar la posición de Huerta desde el propio campo cinematográfico. Un año después de su estreno, la película ganó el Ariel académico por ser considerada la película de Mayor Interés Nacional. Sin embargo, esta distinción no tuvo una resonancia fuera del circuito cinematográfico de exhibición nacional. Entre las razones que explican la falta de exposición sabemos, por Carmen Toscano, que hubo desatención por parte de la distribución de la producción mexicana en el extranjero.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> José Alvarado, “Memorias de un mexicano”, en *Nexos*. En línea <https://www.nexos.com.mx/?p=8051>. [Consultado el 05 de agosto de 2021].

<sup>146</sup> Huerta, “Memorias de un mexicano”, en Alejandro García, comp., *Close up*, Volumen I, *op. cit.*, p. 109.

<sup>147</sup> Sin embargo, esta visión de Huerta se contraponen con la visión de Rafael Solana pues éste afirmó que sobre la cinta solo se pensaba en su explotación comercial y no en un sentido de pertenencia nacional. Por lo que la historia nos permite saber, nos decantamos por el argumento de Huerta. Véase. Wood *op. cit.*, p. 165.

Sobre las razones del poco interés para enviar la película al extranjero, Huerta argumenta: “Cualquier charro, cualquier película salida precipitadamente de nuestros estudios, con un cómico cualquiera como estrella, merece una determinada cantidad de copias. [...] No sucede lo mismo con la película *Memorias de un mexicano*”.<sup>148</sup> En ese tenor, nuestro autor afirma que el documental “carece, claro está, de los groseros requisitos elementales que hacen de una película un fruto más del churraje. No es muy jalisco. Es una obra de arte. Es un fin patriótico revelador enaltecedor. En consecuencia, no sirve no es comercial [*sic*] [...]”.<sup>149</sup> Ahora bien, con este último comentario, Huerta deja ver que, a su consideración, el arte no está peleado con lo comercial. El *Gran Cocodrilo* afirmó: “Si se tuviese poco de interés, un poco del sentido del patriotismo, si no se tuviese tanto miedo a la verdad, si no se trabajase como egoísta espíritu jesuítico, *Memorias de un mexicano* podría convertirse en los países hermanos en un rotundo éxito artístico económico”.<sup>150</sup>

En principio, Huerta pone de manifiesto la necesidad de mayor atención por parte de los productores para el cine de corte histórico y el cine documental. Para él, hacía falta arriesgar para no continuar con las formas de contar historias de manera convencional, y apuntar a nuevas formas narrativas, por ejemplo, con un mayor presupuesto. También enfatiza el miedo a “La verdad”; para Huerta, esa es una verdad fundamentada en el archivo (en este caso visual) y no una historia creada para el aparato del Estado. Desde su perspectiva, era necesario un cine que integre un sentido interesante de reproducción histórica y, a su vez, una exposición idónea de la película, pues, a ojos suyos, *Memorias de un mexicano* “es el documental más valioso de nuestra historia moderna”.<sup>151</sup>

### **La verosimilitud a la luz del tiempo**

En los tiempos del ingeniero Toscano, cuando recién se comenzaba a experimentar con las posibilidades de tener una imagen en movimiento, el cinematógrafo fue presentado como un invento que no podía engañar ya que captaba la realidad en movimiento. “El

---

<sup>148</sup> Huerta, “Memorias de un mexicano”, *op. cit.*, p. 109 – 110.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>151</sup> Huerta, “Arroz amargo en París”, en Huerta – Nava, <<*Cine y anticine*>> *Las cuarenta y nueve entregas*, *op. cit.*, p. 14.

camarógrafo producía, sin necesidad de los artificios de los pintores, la ilusión de verdad”.<sup>152</sup> Por ello, entre las principales características de *Memorias de un mexicano* que fueron elogiadas al momento de su estreno destacan la fidelidad y la verosimilitud que, a la luz del tiempo, el filme otorgó. Sin embargo, las investigaciones recientes sugieren que el producto fílmico mostrado por Carmen Toscano dista de mostrar fielmente la realidad.

En el minucioso examen de *Memorias*, David M. J. Wood afirma que la película es una construcción que funciona como la memoria: reconstruye pedazos y los reacomoda de acuerdo a un sentido coherente de su tiempo. Para ejemplificar la idea anterior usaremos dos modelos. El primero tiene que ver con la velocidad del pietaje. Wood narra en su texto que las vistas durante la época de los años diez y veinte corrían entre 16 y 18 cuadros por segundo. Para 1950, al momento de editar, montar y proyectar *Memorias*, debían hacerlo a 24 cuadros por segundo, como era el estándar de la época. Lo que vemos en movimiento es una aceleración de los personajes que descompone la exactitud de la imagen.

El segundo modelo tiene que ver con el uso de una banda sonora. Nuevamente acudimos a Wood, quien ejemplifica la descomposición de las imágenes que la hija del ingeniero Toscano hizo. Por ejemplo, en *Memorias* existe una secuencia en donde Villa está frente a la tumba de Madero llorando. La música nos atrapa en una dirección nostálgica, pero:

Si vemos la escena de la tumba de Madero sin sonido, nos percatamos fácilmente de un detalle curiosamente fuera del lugar: en medio del grupo de hombres solemnes que rodean a Villa en esta ceremonia luctuosa hay una mujer joven justo detrás de él, con un llamativo sombrero blanco sonriendo y aplaudiendo con gran entusiasmo. Parece que ella apoya plenamente a Villa...<sup>153</sup>

Otro comentario de sumo interés es el escrito por Carlos Monsiváis, quien a la distancia considera que el documental está sujeto a un criterio oficialista, pues sigue una línea didáctica e institucional. Monsiváis consideró en su ensayo “Memorias de un mexicano: La Revolución es la Revolución” que sobre la película imperaron un criterio de selección de

---

<sup>152</sup> De los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, op. cit., p. 100.

<sup>153</sup> Wood, op.cit., p.161.

imágenes similar al de un libro de texto, una vaguedad en su ensamble y una cursilería en los textos (la narración). Sobre *Memorias de un mexicano*, concluiría el ensayista mexicano “surge la necesidad imperiosa de presentar el lado institucional y gubernista de la Revolución en el que al final se incluye un homenaje al hecho mismo de un régimen presidencial, que destruye la objetividad exigible a un documental y lo convierte en una simple propaganda cívica o sexenal”.<sup>154</sup>

### **Efraín Huerta y la ficción histórica**

Ahora bien, hasta aquí ya observamos que Huerta consideró al documental un retrato fiel de un pasado Revolucionario, atribuyéndole las características de fidelidad y verdad por la naturaleza archivística, y del empeño a largo plazo de Carmen Toscano. Ahora debemos sumar la opinión del también reseñista plástico sobre el cine ficcional revolucionario. Para entender el posicionamiento de nuestro autor en relación a la representación de ficción de la Revolución Mexicana en el cine, debemos acudir a otro evento sucedido en nuestro territorio y su encarnación fílmica: la Conquista de México. En México, las películas que tienen como contexto este periodo histórico no se compara en cantidad a las cintas de la Revolución. Por ejemplo, para la década de los años cincuenta podríamos considerar algunas cuantas, entre ellas: *Tepeyac* (1917), *Tabaré* (1917), *Tribu* (1934), *Alma de América* (1941) y una producción norteamericana llamada *Un capitán de Castilla* (1947)<sup>155</sup>.

Ante la ausencia de películas sobre la Conquista de México, Efraín Huerta apuntó a considerar el proceso creativo de lo que pudo llegar a ser un filme dirigido por Miguel Contreras Torres. En *Moctezuma, el de la silla de oro*, Francisco Monterde explica que fue él quien hizo un primer tratamiento de la adaptación del hecho a la pantalla grande, pero la película no se llevó a cabo por falta de financiamiento. A los ojos de Huerta, la película requería echar todas las manos a la obra, pues “la aventura cinematográfica no se llevó a cabo ‘por fortuna’, [porque] entre hacerse modestamente y no hacerse, fue preferible esta

---

<sup>154</sup> Carlos Monsiváis, “Memoria de un mexicano” David R. Maciel, *Carlos Monsiváis: Reflexiones acerca del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2018, p. 257.

<sup>155</sup> Enrique Vela, “La conquista” en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, Edición especial 49, 2013, p. 20

última solución. La Conquista pide un soberbio realizador con la sensibilidad más fina del mundo”.<sup>156</sup>

Esto último toma mayor fuerza si hacemos hincapié en el gusto de Huerta por la veracidad. Ello queda de manifiesto en su opinión por la antes mencionada obra de Francisco Monterde: “Esta obra puede ser objetada por técnicos exigentes; pero, en rigor de verdad, *Moctezuma, el de la silla de oro* es un perfecto y completo plan de filmación.”.<sup>157</sup> Este punzante argumento de Huerta sobre la fidelidad del cine de ficción no carece de validez. Robert Rosenstone, uno de los historiadores que más ha profundizado sobre el cine histórico, afirma que no hay razón que impida que una película que verse sobre un tema histórico no sea realizada con fidelidad al pasado. Sin inventar personajes o hechos, si el texto escrito por los historiadores apunta al héroe nacional o a la masa concreta, en la opinión de Rosenstone, no hay limitante para que, en su traspaso al lenguaje audiovisual, esto no sea plasmado en pantalla.

En ese sentido, si regresamos a la Revolución y su apego a un buen tratamiento histórico podemos traer a la conversación lo que en el número 23 del semanario *El Figaro*, en la Columna “Luneta de cuatro pesos”, el *Gran Cocodrilo* escribió. En esta entrega Huerta plasmó más líneas de las que regularmente dedicaba a las reseñas, y esta atípica situación fue causada por el estreno de *¡Viva Zapata!*,<sup>158</sup> dirigida por Elia Kazan y protagonizada por Marlon Brando, la cual calificó de la siguiente manera:

Claro que no faltará quien le diga que los personajes de esta película [*¡Viva Zapata!*, protagonizada por Marlon Brando] llevan los nombres de algunos héroes mexicanos, tales como Emiliano Zapata, Francisco I. Madero, el sinvergüenza de Huerta y otros. Pero esto es simplemente coincidencia; en realidad, no se trata de los héroes mexicanos.

---

<sup>156</sup> Huerta, “La Conquista y el cine”, Alejandro García, comp., Close up, Volumen I, *op. cit.* p. 42.

<sup>157</sup> *Idem.*

<sup>158</sup> Queda como una anécdota escrita por el mismo Huerta, que Benito Alazraki intentó producir una película sobre el caudillo del sur, sin embargo, por razones de las que no se da cuenta este no realizó dicho proyecto. Del mismo modo, a razón desconocida Gabriel Figueroa rechazó el guion de la versión de Elía Kazan. Véase Ulises Mata, ed., *op.cit.*, p. 531.

Si se tratara, Hollywood habría mostrado mayor tacto y habría puesto a sus escritores a LEER la Historia de México y no a inventarla.<sup>159</sup>

En este punto es preciso explicar que el deseo de Huerta por plasmar en pantalla la veracidad de los hechos no está del todo alejado de una posibilidad real. Veamos. Un libro siempre tendrá más información o quizá mayor detalle que lo que podemos apreciar en una pantalla, pero “aunque con poca información «tradicional», la pantalla reproduce con facilidad aspectos de la vida que podríamos calificar como «otro tipo de información»”.<sup>160</sup> Un ejemplo de ello son los motivos políticos de los colectivos, como en las películas de Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927).

Además de la veracidad y de transmitir con todos los recursos posibles las epopeyas de la historia, para Huerta uno de los objetivos centrales de las películas de temática revolucionaria era el de “la alta misión de definir nuestro cine”. De acuerdo con él, “no bastan la historia, la novela, la pintura y la poesía. Ya el cine soviético animó cinematográficamente la Revolución de Octubre, en relatos impecables y fielmente partidistas”.<sup>161</sup> Naturalmente, Huerta hace alusión a la plástica de los años treinta que, a su manera, definieron los estereotipos que después el cine produciría.

### **Oscilaciones entre Efraín Huerta y la Revolución.**

“Lo único real después de todo lo que está por sobre todas las cosas es la Revolución Mexicana. Que es un hecho social económico y político pero que también debe de llegar a ser un hecho artístico y literario, una realidad cultural, en suma”,<sup>162</sup> sentenció Efraín Huerta en 1937. Estimamos que esta idea se mantuvo durante el paso de los años, pues los juicios sobre el cine revolucionario que argumenta Huerta decantan por el valor del cine en sentido de valor artístico como arte que debería representar con veracidad al pasado.

---

<sup>159</sup> Efraín Huerta, “Luneta de cuatro pesos”, en *El Fígaro*, Numero 23, México, 15 de diciembre de 1952, p. 10.

<sup>160</sup> Robert Rosenstone A, *El pasado en imágenes*, España, Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1997, p. 34.

<sup>161</sup> Huerta, “La Revolución a través del cine”, *op. cit.*, p. 87.

<sup>162</sup> Huerta, “El arte y la Revolución mexicana”, *op. cit.*, p. 365.



Huerta detecta la existencia de una funcionalidad del cine documental. Es decir, identifica y hace visible para el lector una importancia del registro histórico y de su difusión dentro del grueso de la población. Consideramos que esta consideración de Huerta por el cine documental proviene de su influencia por la vanguardia rusa —las citas sobre el *Acorazado Potenkim* nos abren esa ruta argumentativa—.

Por su parte, sobre el cine de ficción monumental y veraz, Huerta tuvo un acercamiento interesante alrededor de la película *Un día de vida*. Sobre la breve historia de un rebelde declara que es “una valiente dignificación del zapatismo”.<sup>163</sup> En su texto *Un filme sobre la Revolución*, sostiene que el argumento es la principal arma de la película, pues es el testimonio de alguien que vivió la Revolución. Sobre esto consideramos que esta visión del cine sobre los héroes está ligada a la historiografía de su tiempo, pues ello explicaría también la función educativa del cine que Huerta defendía como importante en aquellos años.

Así, hemos de concluir que la veracidad es el principio que, acompañado de otros elementos, compone un sentido de aceptación sobre el cine de carácter revolucionario, documental y ficcional por parte de Huerta. Para él, creemos, lo anterior no está peleado con las cuestiones económicas que atañen al cine, pues se necesitaba del financiamiento para lograr los objetivos de buena recreación y difusión de este tipo de arte.

---

<sup>163</sup> Huerta, “Un filme sobre la Revolución. Un día de vida”, en Ulises Mata, *op.cit.*, p. 501.

### **3.4 La Perla: La construcción de un México cinematográfico**

Durante la década de los años cuarenta el cine mexicano vivió una de sus mejores etapas en los planos artísticos y económicos. Mientras los conflictos bélicos de la Segunda Guerra Mundial acortaban las producciones cinematográficas de Estados Unidos y Europa, en México las producciones nacionales acapararon las taquillas, permitiendo que el cine nacional alcanzará un momento de grato esplendor sin precedentes.

En la década de los años veinte y también los treinta, la taquilla mexicana estuvo dominada por las películas hechas en Hollywood. Como argumenta Charles Ramírez Berg, la producción de cine nacional se vio mermada y de los 244 filmes exhibidos en la Ciudad de México en 1930, 196 eran cintas hechas por la fábrica de sueños de Estados Unidos. En ese sentido, la estética cinematográfica de norteamericana resultó ser la norma aceptada en México y en el mundo en aquellos decenios. Con la llegada del cine sonoro a nuestras tierras la tendencia siguió el mismo curso, adoptando del cine estadounidense elementos como la lógica narrativa, el sistema de tiempo cinematográfico que conduce todo y el sistema de composición de los espacios fílmicos y narrativos.

Sin embargo, esta norma cambió en la década de 1940. La industria del cine nacional durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952) adquirió una notable relevancia como un sistema de producción fílmica de rentabilidad económica, pues durante estos gobiernos se crearon diversos organismos en razón de un mayor desarrollo del cine mexicano. En 1941, por ejemplo, surgió el Departamento de Supervisión Cinematográfica, una corporación que, entre otras funciones, tenía bajo su tutela evaluar y autorizar la exhibición de las películas comerciales. En 1942, El Banco Nacional Cinematográfico estuvo a cargo de administrar el dinero generado por y para las películas; y con la idea de fortalecer la producción local, en 1945 fueron construidos los Estudios Churubusco y los Estudios Cuauhtémoc. Un año después, los Estudios Tepeyac, amén de la productora México Films.<sup>164</sup>

Los horizontes en los que se desarrollaron las historias del cine nacional fueron diversos, tanto en temáticas como en espacios de acción. Adaptaciones literarias, comedias musicales y la ficción formaron parte de las nuevas narrativas del cine mexicano, siendo la exaltación

---

<sup>164</sup> Véase los apartados “La época de oro” y “El banco cinematográfico”. García Riera, *op. cit.* p 120 – 127.

de lo nacional y el reencuentro con la época revolucionaria los conductos del nuevo cine. En este sentido, podemos apreciar que el cine ciudadano se desarrolló a la par de los melodramas rurales; la vida nocturna de la ciudad quedó en el recuerdo del celuloide lo mismo que los lagos y los mares de México. La identidad nacional se multiplicó en el cine mexicano y el espectador tuvo la opción de acercarse a la realidad que más le atraía.

De la variedad de temáticas surgieron las estrellas que protagonizarían aquellas historias. Pedro Infante, María Félix, Jorge Negrete, Mario Moreno "Cantinflas", Dolores Del Río, Luis Aguilar, Sara García y Pedro Armendáriz conformaron el *star system* mexicano. Pero fue la ejecución narrativa de directores como Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez la que dotó de una identidad peculiar a las historias de nuestro territorio.

Entre las caras de la identidad de nuestro cine, estas personas buscaron y proyectaron en la gran pantalla lo que consideraron las raíces de la mexicanidad. El cine de corte revolucionario mostró y utilizó los estereotipos nacionales que se construyeron a partir de los años veinte, para enmarcar en el celuloide una imagen propia de México ante el mundo; a la par, el cine indigenista miró el arraigo cultural de los antepasados de la nación mexicana como un elemento de orgullo. Uno de los cineastas que enfocó sus esfuerzos en crear una imagen de México en la pantalla fue Emilio Fernández, quien en su filmografía más destacada entre los años de 1941-1949 creó, con ayuda del cinefotógrafo Gabriel Figueroa, una serie de películas que fungen hoy por hoy como muestra de un cine nacionalista, definitorio en la historia de nuestra industria.

### **Emilio Fernández**

Nacido en Mineral del Hondo, Coahuila, el 26 de marzo de 1904, Emilio Fernández fue hijo de un general revolucionario y una mujer indígena de origen kikapú (de ahí proviene el mote de "El indio"). Siendo adolescente, se enroló en las filas de la Revolución, peleando al lado de Felipe Ángeles, en las batallas de Torreón, San Pedro, Paredón y Zacatecas. No se saben las razones por las cuales abandonó las filas de batalla, lo que sí conocemos es que se exilió primero en Chicago y después en Los Ángeles, trabajando en múltiples oficios: camarero, estibador, ayudante de imprenta y, finalmente, como albañil en construcciones

cercanas a los estudios de Hollywood. Esta circunstancia favoreció su incursión en el cine como extra y doble de estrellas de cine. Su estancia en Hollywood constituyó la época donde conoció a varios de los directores, actores y personal de producción que formarían parte de su equipo en su etapa como director mexicano. En Hollywood aprendió el idioma cinematográfico y las formas en cómo se manejaba la industria del *star system*<sup>165</sup>.

De regreso a México, llegó a Acapulco como clavadista en la quebrada y coprero. Ya en la capital del país, trabajó como asistente en *Allá en el Rancho Grande* y luego protagonizó *Janitzio*, cinta en la que a través de su actuación “inicia en su personaje de Zirahuen su trato con la “estética mexicana”, que en *Janitzio* es una antología de poses, trajes típicos y perfiles que reivindicaron un sentido distinto de la belleza”.<sup>166</sup> En 1941 realizó su primera película, *Clipperton, la isla de la pasión*. Iniciada su carrera como director, con el tiempo logró formar un equipo de realización que le trajo éxito a partir de *Flor Silvestre*; entre su equipo figuró Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno, el Trío Calaveras, Dolores del Río y Pedro Armendáriz. A *Clipperton, la isla de la pasión* le siguieron *María Candelaria* —merecedora de un Gran Premio de la Crítica en el Festival de Cannes—, *La Perla* —Mención Honorífica como Mejor Contribución al Progreso Cinematográfico en el Festival de Venecia—, *Río Escondido*, *Maclovía*, *Salón México*, *La malquerida*, *Pueblerina*, *La bienamada* y *Reportaje* —ganador del premio Ariel—. Con estos filmes, Fernández representó al icono del macho mexicano. Murió de un infarto en su casa de Coyoacán, el 6 de agosto de 1986.

Antes de morir, cuando Emilio Fernández tenía 67 años, en la conocida Fortaleza del *Indio* una joven Elena Poniatowska entrevistó al cineasta en el ocaso de su carrera. En aquella entrevista, Fernández platicó sobre las deudas y el mal estado económico en el que se encontraba. Entre lo más relevante de la charla destaca que *El Indio* dio a conocer el deseo de volver a filmar y mencionó algunos remakes de cintas suyas, como *María Candelaria*. Sin embargo, recalcó su determinación para filmar cosas más representativas del territorio

---

<sup>165</sup> Carlos Monsiváis, “Emilio Fernández. *El Indio*. Los sueños de la nación engendran símbolos” en R. Maciel, David, *Carlos Monsiváis: Reflexiones cerca del cine mexicano*, op. cit. p. 145-147.

<sup>166</sup> Monsiváis, “Este perfil solo puede ser el de una raza mártir”, en R. Maciel, David, *Carlos Monsiváis: Reflexiones cerca del cine mexicano*, ibidem, p. 148.

nacional: “Además, lo único que me interesa es lo nuestro: México. No sabría filmar otra cosa. Me han ofrecido *Zona roja*, una película sobre los bajos fondos en el puerto de Veracruz, pero prefiero una cosa más nacionalista, más mexicana”.<sup>167</sup>

Esta determinación solamente se entiende al considerar que *El Indio* logró un reconocimiento nacional e internacional en el mundo cinematográfico gracias a que su universo fílmico se desarrolló principalmente en el drama Revolucionario, en la desgracia indígena y en la oscuridad de la noche citadina. La mirada de Emilio Fernández integró los estereotipos de las décadas anteriores y los aún vigentes en el ámbito cultural e intelectual nacional, por lo que su filmografía conforma en México una escuela de cine *per sé*. De acuerdo con Ramírez Berg, estudioso del cine de Emilio Fernández, para la crítica y el público extranjeros, las películas del *Indio* en dupla con Gabriel Figueroa “no solo representaban al cine mexicano, eran el cine mexicano”.<sup>168</sup>

Entendido lo anterior, es posible dimensionar a Emilio Fernández como un autor cinematográfico,<sup>169</sup> cuya filmografía destacó por aquellos rasgos constantes que impregnaron su obra y que la hicieron identificable a primera luz. En la opinión de Efraín Huerta, fue un artista destacable; así lo adjetivó en 1948:

Pocos directores poseen caracteres tan distintivos como Emilio Fernández. Es un realizador con visión cinematográfica y un profundo amor por su patria. Ha encontrado intensas fórmulas en todas las latitudes morales y escenográficas de nuestro país. Crea historias que a veces son desorbitadas; pero las plantea con tan cordial inspiración que el relato cobra una fuerza extraordinaria.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Elena, Poniatowska Amor, “Emilio el indio Fernández” entrevista por Elena Poniatowska Amor”, en *Relatos e Historias*, Año IV, Num. 38, México, Raíces, 2011, p. 31.

<sup>168</sup> Frase citada por Ramírez Berg. Véase Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 177.

<sup>169</sup> En estricto sentido la diferencia entre un director y un autor cinematográfico es que un *auteur* es un cineasta con una visión del mundo que se ponía de manifiesto gracias a su puesta en escena: lo importante no era el tema en particular, sino el modo en que el autor elige tratarlo.

<sup>170</sup> Huerta, “Río Escondido premio 1948”, en Alejandro García, comp., *Close up*, Volumen I, *op. cit.* p. 77-78.

Julia Tuñón, quien ha escudriñado a fondo a Emilio Fernández y a su obra cinematográfica en su estudio “Una escuela en celuloide”, describe los elementos que conforman la identidad de su cine. Entre ellos prepondera el tema, la tesis y la plástica. En esa línea de ideas, Tuñón destaca que en películas en donde el fondo es el amor desgraciado se desarrollan temáticas que versan “sobre el nacionalismo, el indigenismo, el agrarismo, el laicismo, el sentido del arte y la educación”.<sup>171</sup> El modelo visual que puso la tesitura en el cine de Fernández es heredero del cine de Sergei Eisenstein. *El Indio*, al ver *¡Que Viva México!*, conocida en esos momentos con el nombre de *Tormenta sobre México*, decidió que ese era el tipo de cine que desearía ver y hacer. Fueron las miradas, los planos abiertos, los paisajes envolviendo a los personajes y los *close-ups* a la naturaleza los elementos que formarían parte de su narrativa cinematográfica.

### **Influencias de *La Perla* y proceso creativo**

Para el año de 1941, *El Indio* comenzaba su andar como director cinematográfico, pero en sus proyectos ya existía la idea de filmar *La perla*. Para entender la relevancia del filme tenemos que retroceder un poco. Efraín Huerta considera sobre *La perla* (1947) que “sus padres legítimos son *Redes* y *Janitzio* más todas las películas que hizo el *Indio* Fernández...”.<sup>172</sup>

*Redes* (1934), de Fred Zinnerman y Emilio Gómez Muriel, producida con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública, muestra la lucha de un grupo de pescadores ante los abusos económicos que sobre ellos se ejercen. Esta película ya tenía una clara influencia de la estética de Eisenstein. Por su parte, *Janitzio* (1935), dirigida por Carlos Navarro y protagonizada por el mismo Emilio Fernández, muestra una serie de imágenes que ayudaron al director de cine a pensar en la construcción del México que tenía en mente. En esta película las estampas cinematográficas de los hombres indígenas son por demás visibles y son referentes para lo que podemos ver en las películas que haría *El Indio*

---

<sup>171</sup> Tuñón Pablos, Julia, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “*El Indio*” Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia Mexicana*, Vol.48, Num.2, Las imágenes en la historia del México profiriano y revolucionario, (oct- Dec, 1998). p. 439.

<sup>172</sup> Huerta Efraín, “La perla obra maestra”, en García, Alejandro, *Close up*, Volumen I, *op. cit.*, p. 35.

posteriormente, aunque, cabe señalar, desde nuestro punto de vista esta influencia quedaría como una ornamentación en su filmografía.

Posterior a *Clipperton*, Emilio Fernández hizo su primer ensayo sobre el tema de lo mexicano. Con *Soy puro Mexicano* (1942), una comedia ranchera ubicada temporalmente en la segunda guerra mundial que, desde el sentido del humor, establece el primer vínculo con los temas que le interesarían. Fue en la producción de la película que el director también entabló relación laboral con Pedro Armendáriz como protagonista del filme. Este evento resulta importante pues, como ya hemos mencionado, con el paso del tiempo *El Indio* juntaría un equipo base para plasmar su idea de nacionalismo mexicano. Como parte de su grupo de trabajo se encontraron Gabriel Figueroa en la fotografía; Mauricio Magdaleno y José Revueltas en los argumentos; la sensibilidad de Gloria Schoemann en la edición; Antonio Díaz Conde en la música, y en su cuerpo actoral, Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz y Columba Domínguez.

En alguna ocasión, Emilio Fernández se jactó de su obra asegurando que “solo existe un México: el que yo inventé”. *El Indio* era un hombre de obsesiones, con una idea clara de lo que era México y lo mexicano; esa idea germinó en la pantalla gracias, y en gran medida, al ojo estudiado de Gabriel Figueroa. Para crear un estilo propio, tanto director como cinefotógrafo se dieron a la tarea de acudir a fuentes mexicanas, hollywoodenses e internacionales, para construir una idea de México, que se alimenta de las artes mexicanas y, desde el cine, retribuye a éstas.

El estilo visual que ambos artistas lograron consumir se desarrolló a lo largo de varios años de colaboración. El primer eslabón fue la película *Flor silvestre* (1943), que definió al cine revolucionario y rural como un conjunto alejado de la solemnidad semi-documental para dar paso a la sensibilidad melodramática del paisaje y el argumento. El segundo paso de edificación de su estilo se dio en *María Candelaria* (1943), el primer acercamiento al cine indigenista por parte de Fernández, en donde comenzó a dibujarse el estilo de *El Indio* que representaba a lo indígena desde la ignorancia y la inocencia.

Esta idea del indígena y su cotidianidad para los intelectuales mexicanos de aquellos días —y a lo largo del tiempo— ha sido acusada de ser una versión “paródica” de la realidad

indígena. Sin embargo, para la crítica extranjera —incluida la de izquierda—, causó gran admiración, misma que se vio reflejada en un debatido premio del Festival de Cannes. “Sin duda no hubo en Cannes película más fascinante que esta. Encantos desconocidos surgían de las barcas cargadas de legumbres, de las flores repartidas en todas partes de las fiestas rústicas de los mercados...”.<sup>173</sup> Más allá de los imperfectos, desde nuestra perspectiva, 23 películas y 13 años de trabajos en conjunto crearon un universo cinematográfico de estética definitoria para el cine nacional.

Uno de los trabajos inconfundibles de la dupla Fernández-Figueroa se dio en el año de 1947, cuando filmaron *La perla*. En ese mismo año John Steinbeck<sup>174</sup> publicó la novela homónima, un relato corto que formó parte de su tradición literaria basada en las cuestiones sociales. Cabe resaltar que Steinbeck vivió en la frontera con México y se asentaba en el territorio nacional por largas temporadas, por lo cual su novela revela el entendimiento de primera mano de las diferencias socioeconómicas entre la población norteamericana y la mexicana.

Emilio Fernández y John Steinbeck se conocieron en el año de 1941 mientras el norteamericano vacacionaba en México. El también autor de *Tortilla Flat* le contó la leyenda del pescador y la perla, sucedida en Baja California; así como el protagonista del relato, Emilio Fernández se sintió tan atraído por dicha historia que le pidió a Steinbeck que escribiera un guion para llevarlo a la pantalla. Ambos autores se reunieron durante algunas semanas en la Ciudad de México resguardados en un hotel con jornadas diarias de más de doce horas de trabajo. Una vez que el argumento fue terminado, Steinbeck regresó a

---

<sup>173</sup> Esta cita la escribió Carlos Monsiváis. Véase: Monsiváis, “No eres nardo, no eres lirio, mucho menos flor de lis” en R. Maciel, David, *Carlos Monsiváis: Reflexiones cerca del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2017, p 150.

<sup>174</sup> John Steinbeck nació en Salinas, en el Condado de Monterrey, California, Estados Unidos en el año de 1902. Estuvo en contacto directo con mexicanos y con el idioma español; habitar esta zona norteamericana también le ayudó a tener conocimiento del movimiento de los “braceros”. Este estrecho acercamiento a la nación mexicana le dio la posibilidad de escribir y tener una relación laboral teniendo como base los temas mexicanos, por ejemplo, publicó *Tortilla Flat* una novela tiene por fondo el movimiento bracero. También trabajó para Elía Kazan a quien le escribió el guion de la película *¡Viva Zapata!* Curiosamente a Efraín Huerta no le gustó el guion ni el tratamiento cinematográfico. Sin embargo, Steinbeck fue un autor aceptado por la crítica, al grado que en 1962 ganó el Premio Nobel de Literatura. Léase: Bercini, Reyes, *Poética del instinto La perla, John Steinbeck, y Emilio Fernández*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2013, p. 47 – 49.



Estados Unidos, quedando en plena libertad Emilio Fernández para definir la estructura visual del libreto. El 13 de julio de 1947, Efraín Huerta, por razones que aun desconocemos, ya había visto la película. En un texto llamado “La Perla, obra maestra”, percibimos su posición frente al filme. En relación a la dupla Fernández-Steinbeck, el crítico de cine adelantaba lo siguiente:<sup>175</sup>

Emilio Fernández entendió a John Steinbeck. Lo entendió hasta en exceso. El novelista norteamericano le dio un tema breve y el mexicano se fue de largo. Siempre entusiasta, eternamente creador, hasta lograr lo más grandioso de su vida de gran ensayista del cine, de insatisfecho profesional. Emilio está contento con su película. Tanto él como sus más cercanos colaboradores —que lo eran todos— dieron de sí cuanto tenían. Sobre el mar en el poblado de pescadores, en la reseca llanura, en los roquedales, otra vez en el mar, todo el equipo vivió la tragedia del verdadero cinematografista.<sup>176</sup>

La complicidad a la que llegaron ambos autores fue máxima, al grado que existió una unanimidad en la recepción positiva del filme. El texto de nuestro crítico de cine continúa afirmando que no se sabe si la película será o no un éxito de taquilla, pues el público es volátil. Huerta adjetiva así al filme: “Es cine, puro cine. Nada de recursos teatrales ni trampas de desarrollo. Es lealtad a un argumento y es amor a los personajes”; y remata: “Será la cinta más discutida: pero es ya a estas alturas la mejor película producida en México.”<sup>177</sup> No perdamos de vista que estas últimas declaraciones se repetirán en el futuro. Es común que a cada nuevo film que nos impacte le demos el grado de “lo mejor” incluso hasta nuestros días, pero es notable la distinción que hace Huerta sobre el argumento, pues eso nos da cuenta de que los esfuerzos en conjunto de Fernández y Steinbeck rindieron frutos, ya que el guion fue escrito con plena intención de que el texto se convirtiera en una imagen fílmica: *La perla*, que llegó a las salas cinematográficas el 12 de septiembre de 1947.

---

<sup>175</sup> La historia sobre el proceso de creación, de tratamiento y de producción se detalla de manera extensa a lo largo del estudio escrito por Reyes, Bercini. Léase: *Ibidem.*, 47 – 132.

<sup>176</sup> Huerta, “La perla obra maestra”, *op. cit.*, p. 36.

<sup>177</sup> *Idem.*

### ***La Perla: Reseña***

El argumento de la película nos presenta a Quino, un pescador, y a Juana, su esposa, quien está al cuidado del hogar y del pequeño hijo de ambos. El hambre y la falta de dinero se hacen presentes desde los primeros minutos del filme; el protagonista no puede entrar a pescar al mar porque está muy inestable y al regresar a su hogar se da cuenta que no hay suficiente comida para él y su familia. La desgracia se ensaña con la familia costeña quien ve una luz al final del túnel. Un día trágico, el pequeño hijo de ambos, que es apenas un bebé de brazos, es picado por un alacrán, por lo que los padres lo llevan a revisión con el doctor (interpretado por Charles Rooner) del poblado. Sin embargo, se trata de un esfuerzo sin recompensa pues el médico no los atiende por falta de dinero. Ante la negativa del médico, Quino y su esposa regresan a su hogar.

Quino, quizá por desesperación o por la falta de una buena calidad de vida, comienza a tener la idea de que encontrará una perla muy grande. Una vez que la mar ha calmado su oleaje, la pareja va y busca lo que antes Quino no ha encontrado: una perla. El deseo inquebrantable del da frutos y finalmente encuentra una gran y magnífica perla. Ante el hallazgo, de inmediato el director Emilio Fernández nos hace saber que, para los protagonistas, la perla tiene distintos significados. Para Quino, es la oportunidad de salir adelante; para la esposa, una desgracia. Este objeto del deseo causa la envidia del doctor del pueblo y provoca que algunos tratantes de objetos preciosos quieran conseguirla a cualquier costo. Estos personajes intentan convencer a nuestro protagonista de que sus compañeros de comunidad quieren su perla, cuando en realidad son ellos quienes ven en ella la fortuna que Quino no alcanza a concebir. Cuando por fin logra concretar la posibilidad de venta, se le hace ver que la perla no cumple las características estéticas, como el tamaño, la forma o el color, propias de un objeto ostentoso de este tipo, por lo que no tiene el valor económico esperado. Finalmente, en otro intento de salir de su desgracia, Quino termina huyendo siendo un asesino y con su hijo muerto.

La película tuvo un dispositivo de publicidad en los diarios de circulación en la Ciudad de México, pues tanto los periódicos *El Nacional*, *Novedades*, *El Universal* y *Excélsior*, de una u otra manera, le dieron seguimiento a la película, ya sea antes o después de su estreno.

Por ejemplo, el periódico *El Universal* sólo mostraba la publicidad del próximo estreno de la película. El espacio publicitario apareció desde el 5 de septiembre y fue constante hasta el día de su estreno y posterior a este. *La Perla* compartió cartelera con cintas como *Duelo al sol*, de King Vidor y William Dieterle;<sup>178</sup> *Mi vida eres tú*, de Lesli Arliss,<sup>179</sup> y con *El violín mágico*, de Bernard Knowles.<sup>180</sup>

La propaganda de la película estaba guiada por tres aspectos: el primero publicitaba que la película sería la primera en presentarse en la inauguración del cine México, ubicado entre Calzada de la Piedad y Álvaro Obregón.<sup>181</sup> El segundo punto sobre el que versaba la publicidad, además de la obvia aceptación, era en la condecoración con medallas de oro a los artífices de su producción, María Elena Marqués, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, por “haber dado a la cinematografía mexicana una obra maestra que merecerá los elogios de más entusiastas del público y la crítica mundial”.<sup>182</sup> El tercer punto mostraba que a la inauguración “han sido invitados el Sr. Presidente de la República, Secretarios de Estado, altos funcionarios del Gobierno y las principales figuras de la cinematografía nacional”.<sup>183</sup>

Esto último nos habla de la aceptación por parte del Estado sobre la película y, principalmente, sobre el director y las personas de la producción. Recordemos que el cine de Emilio Fernández coincidía con la ideología del Estado en aquellos años. Afortunadamente para *El Indio*, sus convicciones personales de crear un cine mexicano, un cine del pueblo en donde se vieran vivencias y dramas que le ocurrían a cualquier persona —aunque en la realidad esto no fuera así— se cruzaron, primero, con el llamado a Unidad

---

<sup>178</sup> Publicidad, *El Universal*, 13 de septiembre de 1947, Tercera sección, p. 7.

<sup>179</sup> *Idem*

<sup>180</sup> *Idem*.

<sup>181</sup> La publicidad hacia gran expectación por la apertura: “Tenemos la satisfacción de ofrecer al Público de México esta grandiosa sala de espectáculos que, por la suntuosidad de su decorado, la concepción atrevida y artística en los efectos de luz y buen gusto y el lujo del vestíbulo y lugares de espera, más la comodidad de sus cuatro mil butacas y la perfección de los equipos de proyección y sonido, y de renovación de aire y calefacción, ocupará lugar preferente entre los mejores de América”. Véase: *El Universal*, México, 10 de septiembre de 1947, tercera sección, p. 5.

<sup>182</sup> *Idem*.

<sup>183</sup> *Idem*.

Nacional que Ávila Camacho comenzó a promulgar a inicios de la década. Después, con la imagen de México en el extranjero que buscaba dar Miguel Alemán Valdés.

En el periódico *El Universal*, la publicidad fue cambiando al paso de los días. El día del estreno se encontró un texto de exaltación a aspectos de producción de la película, por ejemplo, la gentileza que tuvo el director al mensaje con el guion de *La Perla* que le envió Steinbeck. También se destacaron los valores de producción, en donde apenas se utilizaron 5 escenas en los estudios Churubusco, y se valora la naturaleza de filmación, por lo que la publicidad estimaba que la película “carece de defectos”.<sup>184</sup>

En el caso del periódico *Excelsior*, la crítica de cine se presentó el día sábado 13 de septiembre a cargo de Álvaro Custodio en la columna *Cinema Nocturno*. El crítico de ascendencia española, si bien acepta que existe una vena autoral en Emilio Fernández y un acierto fotográfico de Gabriel Figueroa, también argumenta:

“La Perla”, pese a la crudeza del tema, no tiene la emoción de “María Candelaria” o “Flor Silvestre”. El conflicto humano es más convencional, menos autóctono que en las otras películas. La codicia y el abuso del fuerte sobre el débil es un problema cotidiano que lo mismo puede suceder en aquel pueblo pesquero, de México que en la gran urbe donde el humilde, el proletario lucha en condiciones desiguales de sustento. [...] La parte más débil de “La Perla”, por menos verídica, es la final, donde se procura al drama una solución un tanto efectista y rebuscada. Los fallos imputables al film débense, como podrá colegirse, al libreto, no a la realización, que es de gran calidad.<sup>185</sup>

En el caso de Álvaro Custodio, entendemos la importancia que otorga al argumento del filme y sus resoluciones debido a su procedencia del ámbito teatral, donde lo más importante es el libreto. Recordemos que fue el guionista de unos de los dramas más interesantes del arrabal, como lo es *Aventurera* (1949); así, su experiencia en el guion y la adaptación es quizá el punto distintivo de su forma de escribir crítica de cine.

---

<sup>184</sup> *El Universal*, México, 12 de septiembre de 1947, tercera sección, p. [ilegible]

<sup>185</sup> Álvaro, Custodio, “Cinema Nocturno” en *Excelsior*, 13 de septiembre de 1947, Segunda sección, primera plana.

Por otro lado, en el periódico *Novedades* la crítica de cine hacía *La Perla* salió el día domingo 14 de septiembre. El encargado de escribir sobre el filme fue J. M. Sánchez García en su columna *Novedades en el cine*. En ella, Sánchez García escribe extensamente sobre el filme; comenzó con una reseña destacando varios aspectos de producción de la película. Además del director y del fotógrafo, se enfoca en los actores. Acerca de Pedro Armendáriz expresa que el actor conoce la tesitura del indígena a la perfección, pues considera que “su comprensión del personaje es absoluta, y sabe comunicar al espectador, magistralmente, todos los sentimientos y todas las reacciones de ese ser tan sencillo y a la vez tan complicado que es el indio mexicano”. Por su parte, en cuanto a la coprotagonista, Sánchez García se refirió a ella como una actriz que logró en su personaje “una verdadera creación. No se trata aquí de la niña montaraz y bravía de 'Rosa del Caribe' o de 'Capullito de Alelí', sino de una muchacha del pueblo, tímida y humilde acostumbrada a la sumisión y a la obediencia”.<sup>186</sup>

La primera versión cinematográfica de *La Perla* (1947) ganó el Ariel —el premio de la Academia Mexicana— a la Mejor Película, y Gabriel Figueroa ganó el Globo de Oro a la mejor fotografía; el director, Emilio Fernández, fue nominado al premio León de Oro en el Festival de Cine de Venecia.<sup>187</sup> Pese a esto, Huerta registra el desprecio del filme por el jurado de Bruselas:

No importa que el mojigato jurado de Bruselas haya puesto a un lado la película *La perla*. No importa. La película de Águila films raptada por la RKO Radio Pictures para su distribución en todo el mundo, quedará como la más extraordinaria muestra de calidad, elegancia y valor del cine mexicano.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> J. M. Sánchez García, “Novedades en el cine” en *Novedades*, 14 de septiembre de 1947, p. 4

<sup>187</sup> Seguramente Efraín Huerta estuvo muy orgulloso de ese premio a Emilio, pues como comenta en “La Perla Obras maestra”: “Nunca antes se tuvo un tema semejante, ni nunca antes un realizador se había atrevido a tan bárbaras y tan perfectas concepciones. Bárbaras y perfectas como todas las concepciones de Emilio Fernández, un hombre que no sabe detenerse. Ante nada -y aunque lo supiera no se detendría-; un hombre que metió a Dolores del Río en los pantanos xochimilcas en *María Candelaria*, y que *La perla* tiene con el agua hasta el cuello, durante angustiosas horas, a María Elena Marqués, a Pedro Armendáriz y al chiquillo “hijo” de ambos. Un realizador que logra del mar los más sorprendentes y crispantes *shots*, con peleas puñal en mano, con naufragios, y de nuevo, con el niño flotando sobre el agua. Aun cuando a muchos no les agradece el derrotista argumento del film, y a nosotros nos gusten más los bailables de *Cantaclaro*, la película en sí vale una fortuna.” Véase: Huerta, “La perla obra maestra”, *op.cit.*, p. 35

<sup>188</sup> *Idem*.

En lo general, la película tuvo una buena recepción en todos los niveles de audiencia. Por parte del gobierno, la mirada de Fernández se cruzaba con la ideología de Estado, la crítica coincidió en la apreciación favorable del ambiente plástico del film y el público asistió a las salas de cine por más de cinco semanas. Nada despreciable para una película de la década de los años cuarenta.

### **La crítica *in extenso* de Efraín Huerta**

Nuestro crítico de cabecera hizo una serie de comentarios sobre *La perla* en su columna *Close Up de nuestro cine*, en los que hizo énfasis sobre las virtudes de la película. Para entender el sentido de los comentarios de Efraín Huerta, debemos agregar otros textos que componen la cartografía crítica de nuestro autor sobre la industria del cine y sobre aquellos realizadores del México imaginado en la cinematografía nacional. La importancia de *La perla* se comprende de mejor forma si miramos la fotografía completa del cine indigenista nacional.

El 14 de septiembre de 1947, Efraín Huerta publicó su primera impresión de *La Perla* en su artículo titulado “Alejandro Galindo, la perla y duelo al sol”, en el suplemento del periódico *El Nacional*. El extracto que refiere a la adaptación de la novela de Steinbeck lo reproducimos a continuación:

Se estrenó *La perla*, una película donde Emilio Fernández utilizó a su antojo (¿cuándo no?) el mar y la llanura desértica. El mar regala perlas y se traga los hombres; la llanura se come los pies de María Elena Márquez y el cadáver de Fernando Wagner. Los pantanos sirven para hacer las delicias de Gabriel Figueroa quien, en esa zona de peligro y en muchas tomas marinas, entrega al cine una fotografía que ya es clásica.

*La perla*, al final, volvió a su lugar de origen. Por ella murieron muchos hombres y un niño. Fue una joya ideal para motivar crímenes. El señor Steinbeck, que escribió el tema en una servilleta de restaurant y se lo dio al *Indio* para que comenzar a trabajar, fue el primer sorprendido con la extraordinaria calidad del film. *La perla* es patetismo y constante

palpitación, Emilio Fernández agarra al público desde la brusca aparición de alacrán, lo lleva hacia Charles Rooner, lo conduce en lancha hasta el encuentro de la gigantesca perla: lo hace bailar, emborracharse con Pedro, matar con Pedro, gemir con María Elena Márquez, huir con los tres perseguidos. Pero lo hace vivir de cara y frente al mar, en un instante final de redención ante las fuerzas de la naturaleza.

La maldad refinada y la bondad primitiva, en lucha a muerte. Esto es *La perla*. Claro que se muere a cada paso, y que no podría faltar, en una de las más raras escenas del mundo (Pedro borracho recargada su cabeza sobre el hombro de una mujer que no es la suya), el tono menor de la guitarra tocando *La barca de oro*, ese himno nacional de la cinematografía que tiene a Dolores del Río por valerosa capitana, y a Pedro Infante como grumete.

Los franceses le descubrieron a *La perla* demasiado estetismo y hasta llegaron a hablar de efectismos teatrales. De acuerdo. Y sin embargo, eso es cine. *El Indio* encuentra, en donde le da la gana, su exacta dimensión. Aun cuando es un *Indio* sin control y, digamos exagera la nota roja en sus películas, ésta se mantiene siempre un justo y severo equilibrio. Desgarra emocionalmente, a conciencia, a puñetazo limpio. *La perla* costó bastante dinero. Dará muy poco, si es que da. Pero Emilio Fernández ratifica por enésima vez su monstruosa calidad y demuestra, así, a la mexicana, que el mejor cine nacional es aquel que se hace teniendo en cuenta la pasión, el drama, la belleza, el oportunismo, la esencia, la médula de un país que se llama México.<sup>189</sup>

Ahora lo concebimos así. El cine de Emilio Fernández, en lo general, mostró una dualidad entre virtudes de la modernización y carencias del mundo rural o la ciudad arrabal. Julia Tuñón argumenta que *La Perla* muestra sobre el cine de Fernández la existencia de un grado de marginación respecto al discurso oficial. Dice: “no será tal porque la ambición de quienes lo persiguen para quitarle la joya lo hará impedir: el bebé será muerto y la perla lanzada al mar: el México del destino no permite el progreso ni la libertad. Con la película se mostraban la marginación indígena, la ignorancia y la pobreza”.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Huerta, “Alejandro Galindo *La perla y Duelo al sol*”, en García, Alejandro, *Close up*, Volumen I, *op. cit.*, p. 248-250.

<sup>190</sup> Tuñón, *op. cit.*, p. 449.

En la primera línea del texto de Huerta podemos leer lo siguiente: "[Emilio Fernández] utilizó a su antojo el mar y la llanura desértica", y la pregunta retórica "¿Cuándo no?". *El Indio* desde el principio de su carrera hasta en los últimos años de vida manifestó el carácter educativo del cine. Uno de los estudios más centrados sobre este tema es de Julia Tuñón, quien en "Una escuela en celuloide. El cine de Emilio 'Indio' Fernández o la obsesión por la educación" argumenta, principalmente a través de *Río Escondido*, la forma en que lo educativo se hace presente en un doble sentido: desde la trama de la película y en el intertexto, en una relación entre el cine y el espectador. "Un punto difícil en ese proyecto fueron los indígenas. Se intentó incorporarlos al 'espíritu nacional' y se construyó un 'tipo ideal' de mexicano: las diferencias de etnia, clase, región y sector se subordinaron a la identificación del país".<sup>191</sup>

Esa dificultad en la integración de los indígenas queda reflejada cuando el protagonista pronuncia unas líneas estremecedoras: "Mi hijo sabrá leer, y sabrá lo que es un libro, mi hijo aprenderá, y sabrá lo que son las palabras escritas, y mi hijo aprenderá hacer números, y sabrá lo que son los números, estas cosas nos harán libres. Él tendrá saber y por él nosotros también llegaremos a saber". Es pertinente pensar que Huerta se vio identificado pues su infancia llena de carencias sólo pudo ser solventada en la biblioteca veraniega de su padre.

En el año de 1947, *El Indio*, como hemos revisado, ya había hecho algunas películas sintomáticas de lo que sería su universo cinematográfico: *Flor Silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1943), de la que Gabriel Figueroa declaró al enterarse que había sido premiada en Cannes: "Esta no es mi mejor película, me gusta más la anterior, *Flor Silvestre*, y la otra posterior, *La perla*".<sup>192</sup> Como hemos mencionado, aquellos filmes mostraban las primeras pinceladas de lo que sería el México imaginado por Fernández, un México de múltiples identidades, entre ellas la del indio que pasa del estetismo de *Redes* (1936), con elementos que posteriormente conformarían una ornamentación como el maguey o el nopal, al rostro de Dolores del Río al más puro occidentalismo. La cuarta década del siglo XX fue la

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 442.

<sup>192</sup> Publicidad, *Excelsior*, 12 de septiembre de 1947, p. 24.



década de Emilio Fernández; fue el ascenso y la caída de un estilo cinematográfico que se será recordado por su plasticidad.

### **La mirada de Gabriel Figueroa**

Fue primo hermano del presidente Adolfo López Mateos, Gabriel Figueroa Mateos nació en la Ciudad de México el 24 de abril de 1907. Estudió pintura en Bellas Artes y música en el Conservatorio Nacional. Su acercamiento a la industria del cine se dio con la película *Revolución* del director mexicano Miguel Contreras Torres, en donde se encarga de los *stills*. Posteriormente trabajaría con el director Arcady Boytler, en *La mujer del puerto*; aquella imagen icónica de Andrea Palma recargada en una columna de madera pertenece a Figueroa. En 1935 los estudios "CLASA" le otorgaron una beca para pulir sus destrezas fotográficas en Hollywood, y de esta manera, en la llamada "Meca" del cine mundial, Figueroa se convirtió en alumno de Greg Tolland, fotógrafo de *El ciudadano Kane* (Dir. Orson Welles, 1940). Esta influencia sería determinante.

Así, de 1932 a 1984, la sobresaliente carrera de Figueroa como director de fotografía en más de dos centenares de filmes<sup>193</sup> lo convirtieron en un importante referente en el medio artístico nacional ya que su obra dialogó con la de otras importantes figuras del arte en México. Sobre este tema cito a Carlos Monsiváis: "Gabriel Figueroa estudia los muralistas, recrea escenas y atmósferas usuales de Orozco y Siqueiros, le interesan su idea alegórica y mítica de la vida nacional, y por eso, sin destacarlo, sin llamar la atención al respecto, se dedica en los años cuarenta a lo que será lugar común dos décadas más tarde: el homenaje a la pintura desde el cine".<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> En la industria del cine estuvo inmerso en dentro y fuera de los sets cinematográficos. Por ejemplo, en 1945, a lado de otras estrellas del cine nacional fundó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC) organismo que fungió como contrapeso ante las corruptelas del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). El ojo fílmico de Gabriel Figueroa quedó inmortalizado en varias películas icónicas de la cinematografía nacional, entre esa filmografía destacan: *Macario*, *El ángel exterminador*, *Enamorada*, *María Candelaria*, *Pueblerina*, *Los olvidados*, etc. Las redes cinematográficas de Figueroa fueron con cineastas nacionales e internacionales: Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Julio Bracho, John Huston, John Ford, Henry Fonda, Richard Burton, Anthony Quinn y Toshiro Mifune entre otros.

<sup>194</sup> Carlos Monsiváis, "Gabriel Figueroa. La institución del punto de vista" en *Artes de México*, México, 1992. Número 2, invierno de 1988.

Gabriel Figueroa, entonces, se constituyó durante más de medio siglo en el soporte visual de un cine mexicano en esplendor, pero también en declive; de una industria fílmica nacional con intentos renovadores, pero con crisis permanentes; de un cine nacional con estrellas consolidadas y figuras emergentes. El cinefotógrafo dotó de una identidad estética singular al cine de nuestro país a través de imágenes y paisajes de notable fuerza expresionista, en ocasiones con un demagógico trasfondo nacionalista, especialmente en las películas de Emilio “El Indio” Fernández. “El cine tiene un papel en el proyecto, pero es el muralismo el que encuentra un terreno de privilegio para su desarrollo, Emilio Fernández tratará de hacerlo extensivo al cine, puesto que ambos acceden a públicos masivos”.<sup>195</sup>

Figueroa declaró en múltiples ocasiones que estuvo influenciado en el muralismo y las artes de la década de los años treinta para crear su estilo visual, afirmando que Fernández fue un director que le permitió utilizar la cámara a su antojo. En aquellos años la posición de cinefotógrafo no era tan relevante como lo es ahora, pero incluso así la figura de Figueroa fue sobresaliente en el mundo del cine para sus contemporáneos.

En 2008, la revista *Luna Cornea* en su número 32 dividido en dos partes realizó un estudio minucioso sobre los elementos que integran la perspectiva de Figueroa. Entre los componentes de inspiración para el cinefotógrafo se encuentran los grabados de José Guadalupe Posada, los cuales intervienen directamente en la posición de la cámara. Del Dr. Atl tomó la perspectiva curvilínea, a su vez ya usada en la película *¡Qué Viva México!*; así se enfatizaban las formas esféricas de la naturaleza, permitiendo al cinefotógrafo lograr “las nubes y los cielos de Figueroa”, tan características de su obra. Por su parte, los murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco sentaron la función del cine, como un mecanismo de mural en movimiento que permitiera visualizar las vivencias de la población. El dúo Fernández-Figueroa no sólo se inspiró en las artes plásticas, sino que les retribuyeron a éstas; por ejemplo, para la película *Río Escondido* (1948):

...llamaron de Películas Nacionales a un artista que está considerado como uno de los mejores grabadores del mundo. Hablamos de Leopoldo Méndez. Este hombre de impresionante sencillez, de fabulosa molestia, creó la rama publicitaria, una bellísima y

---

<sup>195</sup> Tuñón, *op.cit.* p. 422.

patética serie de grabados que atormentan y atraen. Tal vez Alfredo Zalce no lo hubiera hecho tan bien. Pero allí están los ejemplos de enorme valor plástico de *Río Escondido* a través de la personalidad de un estupendo artista.<sup>196</sup>

Es muy conocida la anécdota sobre *Requiem*, de José Clemente Orozco, y *Flor Silvestre*. En el estreno de la película, Orozco se sentó a lado de Figueroa, fotógrafo de la cinta; ahí, el muralista reconoció uno de sus cuadros. Figueroa al ver que Orozco se enderezó en su asiento, le dijo que había copiado uno de sus frescos, a lo que Orozco respondió que no era así, pues Figueroa había dotado de movimiento al fresco y había complementado la intención del mismo concediéndole vida. Desde nuestra concepción, el cine complementó el discurso cultural que había quedado estático en los murales; el séptimo arte completó el entramado del nacionalismo cultural que había iniciado en los años veinte. Para 1948, no quedaba duda de que “no hay forma de escape a los ojos de Gabriel Figueroa: el árido paisaje, el tibio lago, cena la selva, la montaña, el desierto, la playa... Artista educado en la mejor cinematografía, hombre culto y progresista, este camarógrafo ha sabido captar en su lente todo un inmenso prodigio visual. Digno a la gran tradición plástica del arte mexicano”.<sup>197</sup>

Si el cine de Gabriel Figueroa fue reconocido en su momento tiene que ver con la increíble destreza para fotografiar el campo o la ciudad, las nubes de Patzcuaro, las flores de Xochimilco, los esqueletos de metal de la ciudad emergente o la noche de arrabal con la oscuridad del humo ferroviario. Figueroa ayudó a dar por primera vez a nivel de América Latina una imagen interior de lo que era México, de lo que era una parte de la tradición latina y contrarrestar así la imagen procedente del extranjero. Y eso fue loable, pues si Figueroa fue premiado fuera de México fue por “la completa unidad que el artista mantiene en todo el desarrollo de la obra cinematográfica”.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Huerta, “El cine de Alejandro Galindo y Emilio Fernández”, en García Alejandro, *Close up*, Vol. 1, *op.cit.*, p. 255.

<sup>197</sup> Huerta, “Río Escondido, premio 1948”, *op. cit.*, p. 78.

<sup>198</sup> Huerta, “Gabriel Figueroa: Cannes y Bruselas”, *op. cit.*, p. 244.

## Cenit y descenso

En el balance cinematográfico del año 1947-1948, Efraín Huerta diagnostica al cine mexicano como una industria con varias “enfermedades” difíciles de curar. La industria nacional creció desmesuradamente sin un plan de acción fijo y sólo con escasos casos de éxito. La década de los años cuarenta marcó un antes y un después en el cine nacional; ya sea por la calidad de las películas —aunque fueran pocas las destacadas en este rubro— o por la entrada económica que tuvo la industria.

Múltiples son las razones por las cuales las temáticas del cine de los años cuarenta, entre ellas el cine de carácter indigenista, no continuaron con el éxito conseguido. “En el tiempo de Manuel Ávila Camacho, cuando Emilio Fernández empezó a filmar, ya el país había cambiado con el incremento de la sociedad urbana e industrial y con mayor integración entre las regiones que uniforma los consumos, las modas y los símbolos seguían impartiendo los mismos contenidos, adquiriendo otro significado”.<sup>199</sup> Por tal motivo, la condensación de la imagen del indio y en general de la estética paisajista en la pantalla fue atrayente para el público mexicano, que reconocía una geografía que le pertenecía.

Emilio Fernández fue parte del momento coyuntural del cine mexicano llamado “época de Oro”, y su “escuela” de cine fue solitaria y sólo para él. Apenas un año después del estreno de *La perla*, Emilio comenzó a mostrar las falencias que años después serían evidentes. Sobre *Río Escondido*, Huerta escribió: “La técnica del realizador ha perdido el centro de gravedad. El hombre se ha desmandado, descometido. No hay medida, ni control, ni moderación, ni mucho menos una sólida idea de orden. Emilio Fernández se descarrió y casi se fue al voladero por falta de un ferroviario Control de Tráfico Centralizado”.<sup>200</sup> Las diferencias son notables, pues el director depende de las historias, mismas que como lo dicta la filmografía, en el caso de Fernández, no avanzaron; caso contrario con Gabriel Figueroa, que más con o sin *El Indio*, logró momentos en los que intentó reinventarse más allá de la tarjeta postal:

Desde luego, sorprende por su notable nitidez larga, tersa y poética secuencia del paseo de los novios por el lago. Desde todos los ángulos posibles, hasta desde las callejuelas de

---

<sup>199</sup> Tuñón, *op. cit.* p. 443.

<sup>200</sup> Huerta, “El cine nacional y Emilio Fernández”, *op. cit.*, p. 264-265.

Janitzio, la cámara va siguiendo el paseo de los enamorados, y no se sabe si la canoa vuela o si se camina sobre una nube. Junto a ella, rozándola apenas, las “mariposas” se detienen a sombradas ante tamaño milagro del amor cinematográfico.<sup>201</sup>

Desde nuestra visión, más allá de sus obsesiones y puntos de vista personales, el cine de Emilio Fernández se vio rebasado por la sociedad que lo consumía. La modernización de la ciudad aceleró las formas de consumo y las temáticas que en un momento fueron identificadoras del cine nacional; apenas pasada la década de los años cincuenta, las estrellas de cine nacional partieron (Pedro Infante y Jorge Negrete). Del mismo modo, la sacralización de la pantalla avanzó por el desparpajo de la sensualidad y el cine erótico, amén del momento de transición hacia el cine industrial en donde el cine experimental y la falta de directores “serios” hicieron mella en la calidad cinematográfica. Así, Emilio Fernández puso el tono del cine nacional, pero ese tono cambió con la transformación de la sociedad.

---

<sup>201</sup> Huerta, “Maclovía”, *op.cit.*, p. 57.

### **3.5 Los Olvidados: La infancia revelada.**

#### **La delincuencia juvenil en la Ciudad de México (1940-1950)**

La Ciudad de México durante la década de 1940 sufrió cambios en diversos rubros. En cuanto a lo económico, y a consecuencia de la guerra y la dificultad de comerciar con Europa, el país comenzó a producir sus propios insumos, lo que incrementó la creación de industrias nacionales. En lo social, lo sucedido en el rubro económico provocó que los capitalinos experimentaran la migración de habitantes de distintas zonas del país a la ciudad y fueran testigos del surgimiento de la clase media, influenciada por un estilo de vida norteamericano y europeo. La capital del país, como territorio físico-geográfico, vio una transición en su fisionomía con nuevas avenidas y edificios. Finalmente, resulta importante resaltar que en el rubro político la sociedad mexicana vio la consolidación de un proyecto político posrevolucionario a través de la institucionalización del PRI.

A partir de la disparidad económica, la ocupación de zonas específicas se vio reestructurada. Tanto ricos como pobres se ubicaron en distintos sectores de la ciudad, dando pie a paisajes y zonas características de sus atributos sociales. Por un lado, la gente adinerada desde los años treinta comenzó a salir del centro de la ciudad para habitar colonias como la Roma y la Condesa. Por el otro, las clases populares hicieron suyos lugares como Tepito, Nonoalco, la colonia Guerrero, La Candelaria, etcétera. Las llamadas colonias populares en la parte centro-oriente de la Ciudad de México representaban poco más de un treinta por ciento de la población capitalina.

Entre las variadas problemáticas de las zonas de bajos recursos estuvo el trabajo y la delincuencia de adolescentes e infantes. La Revolución Mexicana fue un factor de la precarización económica familiar, porque en ocasiones el hombre y jefe del hogar caía en combate o quedaba inhabilitado para funciones laborales por la pérdida de una extremidad, por ejemplo. Amén de lo anterior, la Gran Depresión de 1929 causó estragos en la economía mexicana, y el comercio mexicano entró en crisis debido a su relación económica con Estados Unidos. Ambos factores desembocaron en efectos que perjudicaron a la niñez pues fueron los infantes quienes salieron de las fábricas y los talleres a las calles de la capital del país a conseguir dinero y ayudar a sus familias.

La primera mitad del siglo XX dio una importancia institucional a la vida infantil en la Ciudad de México. Desde las décadas de los años veinte y treinta, el trabajo infantil fue un asunto de discusión pública. Por un lado, existieron trabajos que no se practicaron en talleres ni fábricas, pero que fueron aceptados por los ojos de los ciudadanos y las instituciones: payasos, papeleros, anunciantes, barrenderos, botones; mientras que otras actividades desarrolladas en las calles fueron desacreditadas, como lo fueron la de boleros o canasteros, usualmente “ligadas al robo, la vagancia y la criminalidad”.<sup>202</sup>

Los infantes de la ciudad fueron un sector de la población de visible atención en la conformación de la idea de Estado posrevolucionario. Para apoyar el desarrollo de ciudadanos de provecho, los gobiernos en turno comenzaron a instaurar escuelas de medio tiempo que brindaban la oportunidad a los jóvenes infantes de conseguir un trabajo y no ocupar las calles citadinas. Ello debido a que “el uso autónomo de la vía pública por los niños y adolescentes causó preocupación en las autoridades, que veían la calle como una «incubadora de la delincuencia infantil»”.<sup>203</sup> El estrecho apego de los infantes a las calles suponía una latente oportunidad para que estos tuvieran contacto sin supervisión con drogas, alcohol y prácticas vistas como inmorales. La preocupación por esta problemática tuvo visibilidad en periódicos importantes como *Excelsior*, que en 1947 tenía una columna dedicada al tema titulada “Delincuencia infantil”. Estaba a cargo de Sergio Avilés Parra, y en ella el periodista declaraba que “el desamparo económico y educativo descarría a los pequeños”, y que estos factores serían las principales generadoras de delincuencia juvenil<sup>204</sup>.

Así, son los jóvenes y la infancia de la Ciudad de México quienes protagonizan la película *Los olvidados*, del afamado cineasta español Luis Buñuel. Los infantes de la Ciudad de México, quienes en el mejor de los supuestos deberían de encarnar la inocencia de su temprana edad, quizá, son el personaje ideal para presentar la oscuridad que existe alrededor de una urbe con condiciones de vida que parecen irreversibles.

---

<sup>202</sup> Susana Sosenski, “Entre prácticas, instituciones y discursos: trabajadores infantiles en la ciudad de México (1920-1934)”, en *Historia Mexicana*, Vol. 60. Número 2, México, 2010, p. 1249.

<sup>203</sup> *Ibidem.*, 1247.

<sup>204</sup> “Delincuencia infantil” en *Excelsior*, 1947, Segunda sección.

## El camino al estreno

En 1950 *Los olvidados* vio la luz por primera vez en las salas cinematográficas, y antes de su estreno ya se mostraba como una película polémica. Efraín Huerta fue uno de los críticos de cine que dio un seguimiento pormenorizado a la cinta de Buñuel. Tras una presentación privada para el grupo de PECIME (siglas de Periodistas Cinematográficos de México) previo al estreno nacional, el primer esbozo de Huerta sobre dicho filme lo encontramos el 10 de septiembre de 1950. Nuestro autor escribió lo siguiente para la columna “Cine y anticine”, del diario *D.F.: La ciudad al pie de la Letra*:

**Buñuel.** Aquí viene lo bueno: Luis Buñuel acaba de hacer en México, con un tema mexicano, la película más tremenda de nuestra historia cinematográfica, *Los olvidados*. Tema: La delincuencia infantil. Concesiones: ninguna. Los personajes son reales y los hechos son auténticos. Fotografía: Gabriel Figueroa. La narración inicial, a cargo de Ernesto Alonso, explica que el problema planteado podrá ser resuelto por «las fuerzas progresistas el país». (¿Qué opina usted de las fuerzas vivas del país? Opino que todas las fuerzas vivas están muertas). ¡Qué película *Los olvidados*! ¡Y que actor está hecho Roberto Cobo! Allí resurge, magnífica Estela Inda.<sup>205</sup>

Los problemas para la película llegaron desde la búsqueda del lugar para su estreno. La operadora Lagos de la Trituradora de Teatros S.A. le ofreció al productor Oscar Dancigers, los cines Metropolitan y Chapultepec, probablemente porque al jefe de dicha empresa, Manuel Espinosa Iglesias, le gustó la cinta. La incertidumbre del lugar en el cual se proyectaría por primera vez duró hasta octubre de 1950<sup>206</sup> cuando eligieron al Cine México para su estreno.

La elección de un lugar para el estreno del filme no era decisión menor. La película, en el mejor de los casos, sería vista como una afrenta hacía los esfuerzos institucionales en el rubro de la delincuencia infantil en una ciudad que pretendía dar un rostro de metrópoli

---

<sup>205</sup> Huerta, “Compases”, en Huerta-Nava, Raquel, comp., en <<Cine y anticine>> *Las cuarenta y nueve entregas, op. cit.*, p. 20.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 23.



moderna ante sus ciudadanos y el extranjero. En las páginas del periódico *El Nacional*, previo al estreno comercial de la cinta, se organizó una *premiere* de exhibición para los críticos de PECIME y amigos de Luis Buñuel. Por tal motivo, ya se podía leer un comentario de Efraín Huerta titulado *Alrededor de Los olvidados*, fechado el 17 de septiembre de 1950, que reproducimos parcialmente:

**Cosas que existen.** En *Los olvidados*, Luis Buñuel levanta la cortina del miedo y muestra al público un mundo espeluznante. Un mundo de delincuencia que todos sabemos que existe, pero del que apenas sabemos algo por medio de las páginas rojas y de la actividad del Tribunal para Menores. Desgraciadamente, son cosas que existen. Cosas que sólo suceden en ese medio. Allí están los niños y los adolescentes hijos de dipsómanos y de sifilíticos. Es decir, allí está el almácigo de la delincuencia en gran escala. Ahora bien, nada sería más difícil de inventar que eso precisamente: un mundo de crimen, de abyección y miseria.

Lo terrible es revelarlo. Y más terrible aún relatar ciertos acontecimientos por medio de la pantalla. Óscar Dancigers y Jaime A. Menasce (productores) y Luis Buñuel director, ofrecen al público y a la crítica una película tremenda, un documento vivo, con hechos reales y personajes auténticos.

**Antecedentes.** En *Camino a la vida*, película soviética sobre la niñez desamparada, se encuentra una solución. En *Limpiabotas*, el film italiano, el famoso caballo blanco provoca el crimen final [...]. En *Los olvidados* no hay cuartel, ni hay lo que podría llamarse poesía elemental. Hay determinados instantes de ternura entre los chamacos que, sin embargo, apenas llegan a señalar un respiro. El resto es despiadado. Varios hechos de dura y descarnada verdad en torno al cínico y perverso personaje interpretado por el joven actor Roberto Cobo, hijo del magnífico actor desaparecido Alejandro Cobo. Pero el más importante antecedente de *Los olvidados* es justamente otro en film de Buñuel, el documental sobre la suerte llamada *Terre sans pan*.

**Los productores.** Alguien propuso a Dancigers y a Menasce lo único que no podía proponerse para *Los olvidados*: que el pequeño volviese la Escuela Granja y que el Villano cayera en poder de la justicia. Ni lógicamente podría aceptarse semejante *happy end*: uno de los dos tenía por fuerza que morir a manos del otro. Y la policía tenía que cazar a uno. Por otra parte, ¿qué final feliz cabría después de todo lo que sucede?

En una palabra: los productores han querido desentenderse de cualquier éxito comercial, para poder hacer un documento de la vida real, dirigido en forma excelente y fotografiado y actuado en forma por demás magistral.

Mucho antes de que *Los olvidados* comience a obtener premios internacionales, el Museo de Arte Moderno de Nueva York requerirá una copia. Será la mayor satisfacción para los audaces productores.

**Polémica.** *Los olvidados* será motivo de polémica más que enconada que la que suscitó *Strómboli*. Y las discusiones sobre los films de Ismael Rodríguez (exceptuando *Sobre las olas*, naturalmente, qué es otro ritmo) serán consideradas casi como infantiles. Ya nos parece escuchar a cierta crítica decir que se exagera, que es demasiada crueldad o qué ese film nos desprestigiará más en el extranjero. Mejor: que surja la polémica y que se discuta.<sup>207</sup>

Este extenso comentario advierte varios temas que tienen que ver con la producción y el contenido de la película. Primero, para Huerta el argumento de la película estriba en la veracidad de sus hechos; nuestro autor sostiene desde la prensa y el archivo que lo visto en la película es una realidad que existe, pero que “apenas sabemos”. En ello radica la vital importancia de la película pues ésta alentará a las masas a conocer una realidad que, quizá, se desconoce o no se quiere ver.

Por otro lado, en la referencia que hemos visto existen algunos títulos que apuntan al cine soviético e italiano y la misma filmografía de Buñuel. Para un lector de la época, remiten a cintas en donde reside una fuerza social que las apartó de los convencionalismos hollywoodenses. *Camino a la vida* (1931), de Nikolai Ekk, propone que, para aliviar el contratiempo de los chicos de la calle, fruto de los últimos años de la época zarista, el gobierno debe de crear comunas donde sean protegidos aceptados y vivan sin vigilancia alguna. *Limpiabotas* (1946), de Vittorio de Sica, muestra una ciudad de miseria en la posguerra, en donde el sueño de un par de chicos muestra las condiciones a las que éstos se

---

<sup>207</sup> Huerta, “Alrededor de *Los olvidados*” en García, Alejandro, comp., *Close up*, Volumen I, *op. cit.*, p. 89-92.

expondrán con tal de conseguir sus sueños.<sup>208</sup> De *Tierra sin pan* hablaremos más adelante. Por el momento, cabe resaltar que nuestro crítico celebra la audacia de los productores involucrados pues éstos estuvieron en el ojo del huracán; fueron señalados por cierta parte de la sociedad en una manifestación desde la tribuna de los rotativos. Por último, se advierte de una posible polémica alrededor de la película, que remitirá a la excepción a la regla que existe entre *Los olvidados* y la filmografía nacional, pues la pobreza y la crudeza de los barrios bajos no se había visto de tal forma en el cine nacional; en *Los Olvidados*, el argumento y la veracidad se fundieron para darle voz a los que no la tienen. Así, del mismo modo que la búsqueda del lugar para la exhibición tuvo sus altibajos, el tratamiento de la película no estuvo resuelto a la primera durante el proceso creativo.

### **Luis Buñuel y su experiencia en el cine**

Luis Buñuel, exiliado de su tierra natal, se refugió en México para hacer de éste el país en donde filmaría la mayor parte de su obra cinematográfica. Para 1950, año en que estrenó *Los olvidados* en México, el cineasta ya tenía en su haber dos filmes que habían llamado la atención del público internacional. El primero de ellos fue *L'Âge d'Or* (*La edad de oro*, 1930) y el segundo *Las Hurdes* (*Tierra sin pan*, 1932).

Después de *La edad de oro*, Luis Buñuel viajó a Estados Unidos para trabajar en la compañía Metro Goldwyn Mayer. Fue contratado por seis meses como un “observador” del proceso creativo y de realización de películas desde el guion hasta el montaje. Su experiencia no fue grata desde el momento en que Greta Garbo le hizo un gesto de desprecio. Aquella experiencia haría que la aventura por Hollywood terminara tan pronto como había comenzado.

En su regreso a Europa, Francia fue el lugar que lo acogió en el año de 1931. Después de leer la tesis doctoral de 1,200 páginas de Maurice Legendre sobre la “vida de ciertos grupos atrasados”, se sintió tan conmovido que en su mente germinó la idea de *Las Hurdes*, película financiada por su amigo Ramón Acín. *Las Hurdes* es una película dentro de la

---

<sup>208</sup> *Stromboli* fue estrenada en 1950, la polémica a la que hace referencia Efraín Huerta seguramente es la que protagonizaron Ingrid Bergman la protagonista y el director del filme Roberto Rossellini, un romance mal visto por la prensa que se vio reflejada en las malas críticas a la película, hoy día el filme se considera una pieza de avanzada belleza.

filmografía de Buñuel que antecede de manera directa a *Los olvidados* en la relación de la pobreza y el cine. Es un filme documental que trata de una comunidad de Extremadura que vive en los confines del mundo en un terreno apenas habitable donde la pobreza extrema y la falta de educación son el pan de cada día. Octavio Paz argumenta que en “esta película el poeta Buñuel se retira; calla, para que la realidad hable por sí sola. Si el tema de los filmes surrealistas de Buñuel es la lucha del hombre contra una realidad que lo asfixia y mutila, el de *Tierra sin pan* es el del triunfo embrutecedor de la misma realidad”.<sup>209</sup>

Buñuel regresó a España justo con la llegada de la República Española. *Las Hurdes* fue prohibida por la República porque, de acuerdo al régimen, era un filme deshonroso para España y denigrante para los españoles. Ante tan amargo episodio, Buñuel regresaría a Estados Unidos a trabajar en la industria del cine; en esta ocasión, su paso por el país norteamericano fue más por cuestiones económicas que artísticas.

En 1947, Buñuel tuvo su primer acercamiento al cine nacional cuando Denise Tual lo llamó a México para después hacer en Francia la película “La casa de Bernarda [Alba]”; ésta nunca pudo ser llevada a cabo porque Federico García Lorca había vendido los derechos. Sin embargo, en su paso por México había conocido a Oscar Dancigers, quien le propuso hacer la película *Gran Casino*. A partir de ahí residiría en la capital del país.

El fracaso en taquilla de *Gran Casino* y un período de dos años sin hacer cine motivaron a Dancigers a ofrecerle a Buñuel trabajar en un guion sobre la niñez. El español presentó el guion de “¡Mi huerfanito, Jefe!”, que escribió en conjunto con Juan Larrea. Dancigers le pidió que hiciera un guion más serio y menos comercial sobre los niños pobres de México. Para lograr ese objetivo existieron varias películas modelo. Por ejemplo, Buñuel tenía un gusto particular por *Sciuscia (El limpiabotas, 1946)* de Vittorio de Sica, película perteneciente al neorrealismo italiano. Entretanto escribía, realizó *El gran calavera*, que fue un éxito comercial, lo que en consecuencia traería cierta libertad creativa en su siguiente película: *Los olvidados*.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Octavio, Paz, *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*, México, Fondo de cultura Económica, 2012, p. 36.

<sup>210</sup> Véase, Luis, Buñuel, “Los olvidados” en *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza y Janes, 1982.

### ***Los olvidados: reseña***

La película fue estrenada el 9 de noviembre de 1950 en el Cine México, donde duró una semana en cartelera. El argumento es el siguiente: *El Jaibo* (Roberto Cobo) ha salido de la correccional y se reúne con sus amigos en el barrio, entre ellos Pedro (Alfonso Mejía). Con ayuda de Pedro y *El pelón*, *El Jaibo* intenta robar al mendigo don Carmelo, un señor de edad avanzada, ciego y seguidor del régimen antiguo de Porfirio Díaz.

Un tercer joven hace su aparición, *El ojitos*, a quien su padre ha abandonado. El ahora huérfano es llevado por Pedro a casa de sus amigos, Meche y su hermano *El cacarizo*, ambos al cuidado de su abuelo. Los personajes están inmersos en las condiciones de los cinturones de miseria de aquellos años: robo, asesinatos, pedofilia, desnutrición, pobreza, crisis sociales, y un largo etcétera.

La historia se desdobra principalmente a través de *El Jaibo* y su antítesis Pedro. El primero busca venganza de quien dice es el culpable de que haya caído en la correccional. En presencia de Pedro, *El Jaibo* mata a Julián, a quien responsabiliza de haberlo enviado al reformatorio. El ahora asesino seduce a la madre —interpretada por Stella Inda— de Pedro y consuma el acto.

Mientras otro obtiene el cariño carnal de la madre, el hijo busca encarecidamente el cariño maternal de la misma mujer. Pedro es el hijo que no recibe el alimento de su madre por no estar en la casa y dedicarse a la vagancia. Para redimir sus acciones, busca empleo en un taller de herrería donde *El Jaibo* roba un cuchillo, pero acusan a Pedro del Hurto.

El acusado va a caer a una en una Escuela – Granja donde tendrá una prueba sobre su confianza. El director de la escuela lo envía a comprar unos huevos con un billete, y entonces la película presenta el conflicto de la redención o el no retorno. En su camino, Pedro se encuentra *El Jaibo*. Tras la confrontación, *El Jaibo* mata a Pedro y emprende la huida del lugar. Pedro es encontrado por Meche y su abuelo, quienes sin más tiran el cuerpo al basurero, mientras que la madre preocupada no encuentra a su hijo por ningún lado.

## **El prólogo de *Los olvidados***

El prólogo es una muestra de las condiciones cinematográficas de la época, buscando eludir la censura de aquellos años. Éste notifica al espectador que la película “está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”, e inicia con una introducción compuesta de una serie de imágenes de las ciudades más importantes de aquellos años. Éstas muestran los edificios de metrópolis como París (Torre Eiffel), Nueva York (Isla de Manhattan), Londres (Big Ben y el Támesis) y el lugar donde se desarrolla la acción de la película, la Ciudad de México (Plaza de la Constitución). Al mismo tiempo que el espectador ve tales imágenes, puede escuchar en voz en *off* al narrador que previene:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal y por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.<sup>211</sup>

La advertencia indica que lo que se verá en pantalla será incómodo para el público y esto se vio reflejado en su corta estancia en cartelera. La razón de su censura se debió a las reacciones de la crítica y de los agentes censores. La brutalidad con la cual Luis Buñuel presentó en la pantalla las condiciones de miseria de un sector de la población no había sido vista en una película mexicana. Claro que para esos años ya existían filmes de la pobreza citadina; sin embargo, éstas estuvieron aderezadas por musicales, la presentación de luchas entre el bien y el mal, y situaciones melodramáticas creadas por los mismos personajes. En el caso de *Los olvidados*, en contraste, los problemas que enfrentan los protagonistas son externos y se deben a las condiciones sociales de su contexto.

---

<sup>211</sup> Luis Buñuel, *Los olvidados*, México, Ultramar Films, 1950. Min. 00:01:38- 00:02:19.

El proceso creativo de la película ha quedado registrado de primera mano por Luis Buñuel en su libro *El último suspiro* y en algunas entrevistas que concedió en aquellos años del estreno. En una charla con José de la Colina, Buñuel comentó la forma en que se documentó para la realización de la película:

Iba a los barrios bajos de la Ciudad de México, acompañado primero por Alcoriza y luego por Edward Fitzgerald, el escenógrafo. Estuve cerca de seis meses conociendo esos barrios. Salía muy temprano en autobús y caminaba al azar por las callejas, haciendo amistad con la gente, observando tipos, visitando casas. Recuerdo que a veces iba a hablar con una chica que tenía parálisis infantil. Caminaba por Nonoalco, la plaza de romita, una ciudad perdida de Tacubaya. Esos lugares luego salieron en la película y algunos ni siquiera existen ya.<sup>212</sup>

Sobre la veracidad de la película, Buñuel comentó: “Consulté detalles en el Tribunal para Menores, con un psiquiatra, con María de Lourdes Ricaud pude leer tarjetas de un gran número de casos, interesantísimos. También me sirvieron noticias que salían en la prensa. Por ejemplo: leí que se había encontrado en un basurero el cadáver de un chico de unos doce años, y eso me dio la idea del final”.<sup>213</sup> Además de dicha institución, el director español y Luis Alcoriza —quien daría un tratamiento al guion para darle un sentido de expresiones populares de los barrios bajos— acudieron a la “Clínica de conducta” para buscar más información y casos de jóvenes que pudiesen ayudar en la construcción de la película.

El Tribunal de Menores fue creado en 1926. Dicho organismo buscaba aminorar en lo posible los efectos de la privación de una figura paterna dentro de las familias mexicanas posrevolucionarias. Por ello, el concepto de Escuela Granja brindaba protección y la enseñanza de diversos oficios a los jóvenes que solicitaban su ayuda, siendo ellos mismos los productores de sus bienes de consumo. Una vez completadas todas sus necesidades, el dinero formaba parte del pago por su trabajo.

El crecimiento exponencial que tuvo la Ciudad de México, que pasó de tener 1 757 530 habitantes en la década de 1940 a 4 870 876 millones de pobladores en 1960, hizo que la

---

<sup>212</sup> José De la Colina, Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1986, p 85.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 85.

solicitud de espacio físico para el establecimiento de viviendas desembocara en una serie de dinámicas de expropiación de tierras y reacomodo social por parte del gobierno y los mismos pobladores. Lo cierto es que las personas de bajos recursos no tenían muchas opciones de vivienda. Una posibilidad era la vecindad, mientras que otra opción eran los “jacalones”, mismos que se ubicaban mayormente cercanos a los basureros. Odette María Rojas Sosa escribió que “de acuerdo con el informe, en ambos privaban la miseria, los vicios, las ‘depravaciones, vilezas’ y enfermedades —el tifo, la sífilis y el alcoholismo causaban estragos en esos sectores de la población—”.<sup>214</sup> Los numerosos hoteles de paso, las pulquerías, las cantinas en donde el consumo de alcohol era excesivo y tenía como consecuencia la presencia de borrachos en la vía pública, hacían de la calle el lugar propicio de la perdición infantil.

La polémica sobre la cinta quedaría plasmada en los rotativos nacionales porque, en palabras del mismo Buñuel, la película no se guardaba nada, se salía de los esquemas establecidos por el cine nacional:

LOS OLVIDADOS, sin comparación. Las demás son folletón, ficción con actores. Esta es un documental que nos presenta un aspecto negativo del mundo; negativa porque la miseria lo es siempre. Yo tenía cierto miedo a que los nacionalistas me acusaran de haber presentado en la pantalla una tara de México, pero esta tara no es sólo de aquí sino de cualquier país del mundo y ni modo de haber ido a firmar a Estocolmo.<sup>215</sup>

Los esfuerzos de las instituciones del Estado, con la película quedaban evidenciados como incompletos. Profesores, artistas, amigos de Buñuel y críticos de cine defensores del nacionalismo estarían más que inconformes con representar a la infancia, el grupo más vulnerable, como un grupo vicioso en donde las acciones más atroces son practicadas.

### **Primeros comentarios**

Sabemos que la historiografía alrededor de la película es sumamente extensa. Artículos, ensayos, video-reseñas y tesis han sido espacio de análisis sumamente detallados y que van

---

<sup>214</sup> Odette María Rojas Sosa, *La metrópoli viciosa: alcohol, crimen y bajos fondos*, México, UNAM, 2019, p. 43.

<sup>215</sup> Carmen Peña Ardid, Victor M. Lahuerta Guillén, *Los olvidados guión y documentos*, España, Institutos de Estudios Turolenses, 2007, p. 471.



desde la sociología hasta la psicología. El terreno de la crítica cinematográfica no es ajeno a esto. Desde la escritura de crítica de cine, se ha podido crear la historia alrededor de la película: anécdotas, dificultades y curiosidades, que han sido relevantes para formar un perfil de la cinta.

Cabe recordar que los debates sobre los temas de actualidad en los periódicos eran usuales en aquellos años; en ese sentido, los rotativos funcionaban como espacios de discusión entre los contemporáneos. De esa misma forma se abordó *Los olvidados*, y en la mesa de debate estuvieron críticos de cine que se molestaron por la imagen que la película daba de la sociedad, pues era presentada como un lugar en el que los niños estaban desamparados y a su suerte; en donde los paisajes icónicos del cine indigenista no tenían cabida, y la pobreza como virtud —como lo proponía Ismael Rodríguez, director de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*— tampoco existía.

Una de estas discusiones fue protagonizada por Edmundo Baez y Pedro de Urdilamas. El primero argumentó a favor de la película, resaltando la estética de horror que provocaron ciertas escenas de violencia que, aunque no fueron explícitas, el sentido psicológico de las mismas era más que suficiente para impresionar y conmover al espectador. “Hemos visto varias películas mexicanas en las que el elemento de ‘horror’ ha sido tratado, pero desgraciadamente no como un elemento artístico, sino, y parece conscientemente, como un ‘chantaje espiritual’ al público”.<sup>216</sup> En respuesta, Urdilamas urdió en un texto extenso a Baez: “Por eso me ha sublevado leer a Edmundo Báez, tratando de convencer a la gente que *Nosotros los pobres* [sic] es un chantaje sentimental”. Para Urdilamas, las escenas de “chantaje” eran el sello del director y, por tanto, estaban completamente justificadas ya que “el arte del argumentista consiste —según mi entender—, en saber transportar a los espectadores a la pantalla”.<sup>217</sup> Lo cierto es que en ambos casos los autores intentaron fundamentar desde sus puntos de vista “estéticos” o “argumentales” sus gustos cinematográficos. Desde la perspectiva de lo ensayístico, ambos comentarios son válidos pues sus apreciaciones se sustentan en argumentos formales. La película fue alabada al

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, 492.

<sup>217</sup> *Ibidem*, 493.

mismo tiempo que denostada por críticos de cine, profesores e intelectuales, con opiniones que iban desde lo estético, la musicalización hasta la labor actoral.

De lado favorable del debate podemos contabilizar, además de Huerta, las opiniones positivas de articulistas como Rasan, para *Novelas de la Pantalla*; Antonio Acevedo Escobedo, escritor del periódico *El Nacional*; Mercedes Pinto, para *Excélsior*; Díaz Ruanova, para *Claridades*; Lola Vidrio, en *El Occidental*; *Tele-notas* de Guadalajara, etcétera. Esta serie de comentaristas cinematográficos coincidieron en que la importancia de la película recaía en la veracidad de mostrar las condiciones de miseria de cierta parte de la juventud mexicana. Estos críticos de cine enfatizaron en la representación de la crudeza y su cercanía con la realidad de la ciudad y del país. Por ejemplo, Mercedes Pinto escribió a favor de la crudeza del filme en sentido de la generación de emociones en pro del público para eliminar esas condiciones sociales:

En Los olvidados, nadie se queja de la pobreza ni lanza diatribas contra la sociedad que los abandona... Es más, ni siquiera parece estar nadie contra la nada... Viven el horror como en el lodazal los irracionales que en él encuentran alimento y frescura... *Somos nosotros*, los espectadores, los que sentimos un ansia enorme de mejoramiento, de liberación, de emprender una campaña pro-humanidad, saliendo del Cine descontentos mismos, sin que nadie nos hubiese ducho con palabras la razón de nuestro descontento.<sup>218</sup>

Siguiendo esa línea de comentarios positivos y sociales hacía la película, Lola Vidrio escribió que la cinta: “Nos muestra un trozo de vida inhumana, espantosamente miserable, pero que late ocultamente y se desarrolla en los bajos barrios de México, del mismo modo que en las más brillantes y ricas capitales del mundo, nos inducen a mirar la podredumbre social, la miseria humana...”.<sup>219</sup> Por su parte, Acevedo Escobedo puntualizó que “no es la primera vez que se filman en México películas de los bajos fondos; pero en las que con anterioridad se produjeron [*sic*] predominaba un enredo de folletín, unas situacionesseudodramáticas cargadas de exageración, unos toques realistas de los más repelente —

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, 477.

<sup>219</sup> *Ibidem*, 472.

derramamiento de sangre y demás—, pues los realizadores carecían de sensibilidad y sentido de la medida”.<sup>220</sup>

En contraparte, los comentarios negativos hacia la película giraron en el sentido de la imagen que daba ésta de la infancia y juventud mexicana, y algunos tomaron temas externos sobre la producción para manchar la calidad cinematográfica de la misma. Particularmente, podemos citar una serie de casos. Rodolfo Haffter no pudo firmar como autor de la musicalización por problemas legales con el sindicato cinematográfico; tal situación derivó en una serie de declaraciones de Haffter deslindándose de la creación musical. El periódico *Ovaciones*, en una nota sin firma, reportó que “comprobamos una vez más la mala fe del charlatán director español Luis Buñuel, que ha sorprendido de forma inusitada a la crítica mexicana apoyado en la opinión de los ‘snobs’ y la crítica paisana que lo hacen aparecer como un genio. ¡Qué concepto tan barato tiene de genio!”.<sup>221</sup>

El mismo periódico *Ovaciones*, en otro texto sin autoría, refiere que con el respaldo del Banco Cinematográfico y la aprobación de los mecanismos de censura, la película brindaría una imagen de “maldad y “sadismo” sin dar solución ni tregua para una vía de rescate de la niñez.

Esta obra no la desechó la censura de Gobernación, por el contrario la autorizó. El Banco Cinematográfico financió este film de Buñuels [*sic*], que cantara por todo el mundo la maldad y el sadismo, de nuestros niños indigentes. Los que la desecharán definitivamente serán los públicos, los públicos de todo el mundo que saben que los niños, hasta los mexicanos, tiene derecho a la recuperación.<sup>222</sup>

Los reproches sobre el tratamiento y la presentación de la infancia mexicana fue un tema de discusión en círculos ajenos a la crítica de cine. María Luisa Echaner y otros profesores firmaron la nota “Justificada protesta contra una película”. En el texto, los profesores lanzan una condena sobre la forma en que ellos intentan educar a los niños y jóvenes del país. Enfatizaron que *Los olvidados* presenta una realidad que no beneficia a la audiencia y sobre todo a los jóvenes que tienen acceso a presenciar una función cinematográfica.

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, 475.

<sup>221</sup> *Ibidem*, 469.

<sup>222</sup> *Ibidem*, 485.

## **Efraín Huerta alrededor de *Los olvidados***

Nuestro autor central, Efraín Huerta, tomó una postura relacionada con la parte social del filme, y al igual que los comentarios cinematográficos de otros críticos, apostó en favor de la película debido a su veracidad y su condición de documento. Esta posición se entiende a partir de la conceptualización e importancia que tiene el argumento para Huerta, tal como se ha explicado varias líneas atrás.

Nuestro registro nos permite decir que el seguimiento del también poeta sobre el filme fue muy cercano, y que además de “Cine y Anticine” y “Close up de nuestro cine”, también existen comentarios suyos en la publicación *México Cinema* y en columnas como “Radar filmico”, para el periódico *El Nacional*. Ya sea que fueran textos compartidos, es decir, de repetida publicación, o bien escritos originales, nuestro autor siguió lo que sucedía alrededor de la película desde la *premiere* y hasta la coronación como Mejor Director de Buñuel en Cannes.

El 17 de septiembre de 1950, en “Close up de nuestro cine”, Efraín Huerta dio unas impresiones generales sobre la película. En ellas se enfoca en la parte social, como hemos leído líneas arriba, y mide la la efectividad de la película a través de las impresiones de otros colegas:

**Connoción.** Cuando el colega Fernando Morales Ortiz, del diario rotográfico *Esto* preguntó a un grupo de periodistas sobre los valores más altos de nuestra producción en 1950 la mayoría señaló a *Los olvidados* como la mejor película, y a Luis Buñuel como el mejor director. Poco más tarde la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas elaboraban sus ternas anuales y, en las de Mejor Película, colocaba a *Los olvidados*, cuyo nombre aparece, por distintos méritos, más de diez veces en la totalidad de las ternas. La Academia tiene una gran oportunidad para hacer el más solemne de los ridículos: puede no dar el Ariel a *Los olvidados* y pueden no dárselo a Luis Buñuel. No se cree, sin embargo, que *Doña Diabla* y *Otra Primavera* lleguen a superar, en la mente de los académicos, a *Los olvidados*, que es una de las pocas películas mexicanas de todos los

tiempos mecedora de ser resguardada como una positiva joya en las más importantes cinematecas del mundo.<sup>223</sup>

Desde nuestra visión, el impacto que pudo causar *Los olvidados* al gremio de crítica cinematográfica, en general, tuvo su raíz en dos sentidos. Por un lado, el contraste de la pobreza con la modernización citadina dejó al desnudo un problema social grave como lo es la delincuencia infantil. Por el otro, la industria del cine mexicano había, hasta momento del estreno de la película, matizado los problemas sociales como la pobreza a través de melodramas en donde se hacía de dicha posición social una virtud.

En el primer caso, *Los olvidados* demostraba una serie de dispositivos bajo los cuales los jóvenes de la ciudad en condiciones precarias vivían de manera cotidiana. Estas prácticas asociadas con la pobreza y los cinturones de miseria se revelaron como los principales conductos de las relaciones sociales de los individuos. La modernización, que intentaba abarcar todos los sectores de la sociedad, provocaba lo contrario; en su objetivo de hacer de México un país de primer mundo y de crear una sociedad industrializada, dejaba a los más pobres fuera de ese gran mecanismo de instituciones. En *Los olvidados* no existe una estructurada aceitada y fina del proyecto modernizador; al contrario, como argumenta Silva Escobar, en el filme se observa “la descripción áspera y cruda de la humanidad desechable de niños y jóvenes excluidos de cualquier sistema, de cualquier vínculo, de cualquier relación institucional: familia, colegio, etc”.<sup>224</sup>

Esta descomposición social para algunos críticos de cine era implacable y fatalista. Efraín Huerta consideraba que la película debía por fuerza tener final desgraciado donde la redención no es posible.

**Los productores.** Alguien propuso a Dancigers y a Menasce lo único que no podía proponerse para *Los olvidados*: que el pequeño volviese a la Escuela Granja y que el villano cayera en poder de la justicia. Ni lógicamente podría aceptarse semejante happy end: uno de

---

<sup>223</sup> Huerta, “Los olvidados”, en García, Alejandro, *Close up*, Vol. I, *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>224</sup> Juan Pablo Silva Escobar, “Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *El gran calavera*, *Los Olvidados*, *El bruto* y *Nazarín*”, en *Aisthesis*, Universidad Católica de Chile, 2017, p. 70.

los dos tenía por fuerza que morir a manos el otro. Y la policía tenía que cazar a uno. Por otra parte, ¿qué final feliz cabría después de todo lo que sucede?<sup>225</sup>

Este punto nos permite pasar al siguiente referente de examen, en el que consideramos una particularidad del análisis de Huerta: el argumento. Estimamos que el estudio de Huerta está basado en el desarrollo lógico del guion de la película; es decir, el final propuesto era consecuencia racional del contexto que los personajes vivieron. La estructura fina de un guion era uno de los grandes problemas que encontraba Efraín Huerta en la industria y la realización del cine mexicano.

En su texto “El argumento como pieza fundamental en las películas”, del año 1947, el crítico evidenció que “contadísimos son los productores que se preocupan por seleccionar con rigor argumentos, y cuando seleccionan algo deleznable crea usted que no será el Consejo de Administración el que se oponga a la filmación. Y la película se filma y el fracaso económico repercute en todas partes”.<sup>226</sup> En ese texto su mirada se dirige a Francia, enfatizando que los “grandes” ponen atención a la calidad de las películas; ejemplifica que Jean Renoir, uno de los representantes de lo que posteriormente se conocería como la *novuelle vague*, declaró que esta generación pertenece a los autores.

Existe una declaración que permite vislumbrar la afección social por parte de nuestro autor. En el artículo ya citado, Huerta intercede por los argumentistas, quienes desde la parte económica han sido maltratados por la industria. De acuerdo con Huerta, el argumento es el pilar en donde descansa una película, y sin tal, la industria del cine no puede moverse sanamente. Del mismo modo que en *Los olvidados*, los argumentistas (y la industria del cine mexicano) se encuentran inmersos en un círculo vicioso donde los jóvenes marginados de la modernización y del desarrollo social no encuentran otra forma de escape de ese mundo más que la muerte.

---

<sup>225</sup> Huerta, “Alrededor de *Los olvidados*”, *op.cit.*, p. 90-91

<sup>226</sup> Huerta, “El argumento como pieza fundamental en las películas”, en García Alejandro, comp., *op. cit.*, p. 45.

### **El contraste: *Nosotros los pobres***

Otro punto importante en el revuelo que causó el cuarto filme de Luis Buñuel fue el contenido de la película en relación a lo que históricamente se había hecho en México. Desde la provincia, se consideraba a la Ciudad de México como un lugar de perdición, y la percepción de esta idea fue apoyada por el cine de la época. Los divertimentos y problemáticas ciudadinas surgidas de lugares como el cabaret, las pulquerías, las cantinas, y las condiciones de pobreza, fueron las imágenes constantemente representadas a través del celuloide.

La transición ciudadina también se vio representada en las temáticas del cine nacional. La Ciudad de México fue el lugar protagónico donde se desdoblaron las historias y los dramas en la gran pantalla. En este rubro, la capital del país quedó representada como un lugar ambivalente en donde el arrabal y la pobreza contrastaban con los grandes monumentos y edificios sobre los cuales se desarrollaban las historias; este rubro se convertiría en el tipo de cine con mayor atracción dentro y fuera de la capital.

Durante esta década, México tuvo extraordinarios ejemplos de cine ciudadano. Algunos entre los que encontramos son *Distinto amanecer* (1943), *El ropavejero* (1946), *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948), *Los olvidados* (1950), *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947) y *Esquina bajan* (1948). En estos filmes, la ciudad mostró sus grandes avenidas y edificios, las actividades del día a día, los alimentos y productos importados, los medios de transporte (tranvías y autos de marca americana), el mundo callejero, la vida nocturna, los ferrocarriles de las periferias, etcétera.

En contraste, Efraín Huerta nos da una respuesta desde el argumento para ver las diferencias que existen entre la obra cinematográfica de Buñuel y el cine de la pobreza hecho por Ismael Rodríguez en *Nosotros los pobres*. Sobre esta última argumenta Huerta: “En *Nosotros los pobres*, el hombre rico es generoso y los conflictos se los crean los propios tipos de arrabal: el honrado carpintero, el toxicómano, la hijita que no tiene 10 de mayo, la hermana impura, los peladitos, la usurera, etc”.<sup>227</sup> Como hemos dicho líneas arriba, el guion es fundamental para Huerta: en el caso de *Nosotros los pobres*, la falsedad

---

<sup>227</sup> Huerta, “La Vorágine y Nosotros los pobres”, en García Alejandro, Vol. I, *op. cit.*, p. 63.

del dramatismo creado por los mismos personajes —de acuerdo a Huerta— le quita todo peso que pudiese tener.

Siguiendo esa línea de argumentación, y del mismo modo que con *Memorias de un mexicano*, Huerta exige cierta conexión entre lo que sucede en la pantalla con la realidad fuera de ella. Sobre la película protagonizada por Pedro Infante refiere: “Desde tal punto de vista, la película no hace ninguna acusación contra un estado de cosas”.<sup>228</sup> Para Huerta, el cine urbano además de características de argumento, debería de ser un testimonio de denuncia de la realidad bajo la que se sustenta.

Este texto que referimos de Huerta fue escrito tres años antes del estreno de *Los olvidados*. Acaso como premonición de lo que vendría después, Huerta señala algo que sería fundamental en la cinta del exiliado español que a *Nosotros los pobres* le hace falta:

Ismael Rodríguez no va más allá de un primer término. Como hace películas entre cuatro paredes, el cielo y el paisaje le son indiferentes. La cámara, en sus películas, siempre va derecha a su objetivo. Recuérdese la secuencia diurna en el patio, entre la ropa tendida. Nadie se entera de nada. No hay chismes de comadres a la vista. No hay más que cuatro figuras ausentes del mundo sucio que las rodea...<sup>229</sup>

En el caso de la obra que nos interesa, el uso del espacio es una de las herramientas más importantes del filme. Desde el prólogo nos permite visibilizar una división entre las realidades que conviven en la Ciudad de México. En la representación cinematográfica, la capital del país se vuelve un territorio ambivalente en donde en unos metros conviven los “jacalones” en deterioro, apenas de pie, mientras que al fondo del paisaje urbano los esqueletos metálicos de los edificios emergen para dar una nueva fisionomía al centro urbano. El deterioro social sólo es comparable con el desperfecto estructural de las viviendas de la barriada. Octavio Paz sugiere sobre el espacio físico: “el espacio físico y humano en que se desarrolla el drama no puede ser más cerrado: la vida y la muerte de unos niños entregados a su propia fatalidad, entre los cuatro muros del abandono. La ciudad, con

---

<sup>228</sup> *Idem.*

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 64.



todo lo que la palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y lo extraño”.<sup>230</sup> Reiteramos que en el filme de Buñuel no existen canales de solidaridad; en su defecto, es la violencia la que impera como forma de socialización. La modernización está incompleta, el progreso en sentido social existe sólo precariamente.

### **La censura**

El estreno de la película supuso que ésta sólo estuviera una semana en cartelera, hasta que por la variedad de acusaciones fue retirada de las salas de cine. Sobre *Los olvidados* se ha hablado en extenso del tema de la censura y desaprobación que tuvo por parte de las autoridades mexicanas; cuestión que contrastó con el gran ánimo con que la recibió la crítica extranjera y las academias de cine europeo. En el caso nacional, el periódico *Ovaciones*, el 12 de octubre de 1950, advierte que la Secretaría de Gobernación a través de sus Departamentos de Previsión Social y Censura dictaminarán sobre “la autorización de exhibición de ‘Los olvidados’, la denigrante película con la que trata de sorprendernos Luis Buñuel”,<sup>231</sup> en tanto que “la censura cinematográfica nos ha dado permiso para exhibir en público la película mexicana ‘Los olvidados’ porque considera que algunas escenas resultan poco favorables en nuestro país”.<sup>232</sup>

La película fue exhibida en dos ocasiones ante el cuerpo de censura de la Secretaría de Gobernación, y a partir de la segunda revisión se declaró autorizada para niños y adultos. Sin embargo, el Licenciado Ernesto Uruchurtu Peralta, Subsecretario de Gobernación, solicitó una nueva y minuciosa revisión porque, a su propia consideración, existió cierta ligereza de la censura. Por instrucciones del titular de la Secretaría de Gobernación, Ruíz Cortines, la exhibición se hizo junto con los productores y el propio director del filme.<sup>233</sup> La triple revisión dio un resultado positivo, pues el 4 de noviembre se reportó que Uruchurtu y otras autoridades dieron luz verde a su exhibición, considerando que la película “está muy bien especialmente por el mensaje social que encierra”.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 37.

<sup>231</sup> Peña Ardid, *op.cit.* p. 481.

<sup>232</sup> *Idem.*

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 482.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 483.

En entrevista radiofónica con Miguel Ángel Mendoza, el mismo Luis Buñuel explicó que ante las revisiones del guion por parte de las autoridades —el Licenciado Castillo López, director de cinematografía, Ruiz Cortines y Uruchurtu Peralta—, la película había sido vista con buenos ojos, incluso se le había felicitado. Amén de lo anterior, Buñuel tenía una percepción positiva de la crítica cinematográfica, pues argumentó que “de setenta críticas que se han hecho, aproximadamente, cincuenta y ocho la han elogiado y dos o tres la han criticado acerbamente”.<sup>235</sup>

Entre esas críticas negativas y de condena se encuentran aquellas que argumentaban a partir de cuestiones exteriores. Ya fuera sobre la autoría de la musicalización; la defensa de otras películas en sentido histriónico, como en *Nosotros los pobres*, o bien, que agentes que no estaban relacionados al comentario cinematográfico expresaron su reprobación a la exhibición desde un gremio externo, como el de los profesores. Las encuestas también formaron parte del termómetro de Buñuel sobre la percepción de su película. Esto le permitió saber que “aunque a primera vista la película puede parecer inmoral, no lo es, como lo demuestra la encuesta que la censura ha hecho entre 25 jóvenes para ver si podía autorizar para adolescentes. Los resultados han sido satisfactorios. Los efectos causados en estos chicos son altamente morales”.<sup>236</sup>

Como se ha visto, la cinta provocó algunas críticas nacionalistas en donde se exponía un “sadismo cinematográfico” y, aunque las críticas positivas fueron mayores, tuvo un gran peso el nacionalismo. Un tema delicado al que el gobierno había dedicado décadas para subsanar, como lo fue el de la delincuencia infantil y la pobreza citadina, tuvo como consecuencia que el filme saliera de la corrida comercial.

### **La visión del extranjero**

La crítica nacional, desde los comienzos de su ejercicio en México, siempre puso atención a lo que sucedía con la escena internacional de la industria cinematográfica. Como toda expresión artística o producto cultural, las características del contexto repercuten en su

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 489

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 471.

creación. En el caso de la tendencia favorable de crítica cinematográfica a *Los olvidados*, esto tuvo que ver con su aproximación a las formas de hacer crítica de cine en Europa.

La segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por el surgimiento de la *nouvelle vague* o nueva ola francesa, que fue gestada durante los años cincuenta y fundada oficialmente en el año de 1959. El florecimiento de dicho movimiento de críticos de cine se rastrea desde el periodo entreguerras en el que hubo un hervor de revistas dedicadas al séptimo arte. Publicaciones que permanecieron en la clandestinidad hasta el término de la segunda guerra mundial, donde se había gestado una serie de cine-clubs de corte de izquierda.

Entre una avalancha de nuevas revistas de cine, *L'Écran français* contaba con [Jean Paul] Sartre, [Albert] Camus, [André] Malraux, [Jacques] Becker y [Henry] Langlois en su consejo editorial. Publicó textos tan cardinales como los de Astruc acerca de la *caméra-stylo*, que apelaban a una idea del director de cine en tanto que artista individual comparable a un pintor o a un autor literario, que maneja su unidad de producción como el novelista lo hace con su bolígrafo.<sup>237</sup>

En 1946 emergió la revista *Revue de cinema*, de la mano de Jean Georges Auriol, la cual condensa textos seminales para la historiografía de la crítica de cine. Dicha publicación periódica funcionó como una contraposición ante la visión de respeto al cine mudo, y dio espacio a críticos jóvenes que miraron con aprobación al cine hollywoodense o de vanguardia italiano.

El historiador cinematográfico del Partido Georges Sadoul representaba el consenso de la vieja guardia: el periodo mudo debía ser tratado con reverencia, Hollywood sólo merecía desprecio y el producto nacional debía ser celebrado acríticamente. En contraposición, el grupo que se creó en torno a lo que no tardaría en convertirse en el proyecto de los *Cahiers*.<sup>238</sup>

*Cahiers du cinema* estuvo integrada por un grupo de críticos de cine que insistieron en crear una ruptura con la teoría y las prácticas cinematográficas dominantes proponiendo un juicio de las películas en una nueva escala de valores. La nueva ola centró sus esfuerzos en

---

<sup>237</sup> Emilie Bickerton, “Adieu a los cahiers du cinema. El ciclo vital de una revista de cine”, en *New Left Review*, p. 67.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 68.

una nueva forma de análisis cinematográfico en la que la figura del autor cobraría relevancia esencial. Desde esta perspectiva, en la producción fílmica lo importante no era el tema sino la forma en que el autor elegía tratarlo.

André Bazin, uno de los precursores de la nueva ola, escribió sobre *Los olvidados*: “La grandeza de esta película se percibe inmediatamente cuando caemos en la cuenta de que no se refiere nunca a categorías sociales. Sin ningún maniqueísmo en los personajes, su culpabilidad es contingente: la conjunción aleatoria de destinos que se entrecruzan como puñales”.<sup>239</sup> Solamente comprendiendo las razones de germinación de la nueva ola francesa se entiende que Bazin se haya fijado en el tratamiento de la película de la forma en que lo hizo. Observó que los agentes de conflicto en la película son ajenos a los personajes, se perciben en un entorno, en una realidad que no pueden cambiar. En tanto, Efraín Huerta nos compartió en su columna de “Cine y anticine” que “Pol Gaillard, después de ver en París, en el tradicional e histórico Estudio 28, *Los olvidados* [la calificó como]: «La obra más terrible tal vez que jamás haya producido el cine». Otro autorizado cronista expresó esto sobre la otra cinematográfica de Figueroa: «son imágenes que seguirán viéndose con admiración dentro de cincuenta años...»”.<sup>240</sup>

La historia es más que conocida: la película fue invitada a participar en el Festival de Cannes de 1951. Sin apoyo gubernamental, el poeta Octavio Paz intercedió por el director nacionalizado mexicano con su texto “El poeta Buñuel”, el cual distribuyó previo a la función con la ayuda de André Breton. El triunfo se auguraba desde diciembre de 1950. Huerta compartió su opinión y la de los críticos franceses que habían visto la película:

**Respeto.** Me inclino, reverentemente, ante la seriedad cinematográfica de *Los olvidados*. Es la aguja en el pajar. La paja en el ojo ajeno. Las películas que indiscutiblemente le compiten, las que la acompañarán en las ternas académicas, tienen sus reprochables defectos de ritmo, de falta de tacto, de poca originalidad y de recargada insistencia en los mismos temas y en los mismos rostros. *Los*

---

<sup>239</sup> Andre Bazin, *El cine de la crueldad*, España, Mensajero, 1977, p. 77.

<sup>240</sup> Huerta, “Lo digno de ser enmarcado” en Huerta - Nava, <<Cine y anticine>> *Las cuarenta y nueve entregas op. cit.* p. 66.

*olvidados* se hizo para que tengamos memoria. Los severos franceses Marcel Carné, André Paulvé, Georges Sadoul, Jean Cocteau, Ives Allegret, el mexicano Octavio Paz, los poetas Luis Aragón y André Bretón y 200 cineastas más, vieron el firme de Buñuel el día 22 de diciembre, en una tradicional salita privada de Montmartre. La aplaudieron, hallando matices que en México se escaparon material y espiritualmente. Después de *Los olvidados* sólo nos queda, como al año, *Un día de vida*, agonizar *Sobre las olas*, la grande *Casa chica*, la angelical *Doña Diabla*, el descarado *Hombre sin rostro*, el diabólico Rosauro Castro y algunas más.<sup>241</sup>

En “Close up de nuestro cine” se reprodujeron los textos de más de un centenar de autores distintos. Este dato es revelador, en forma y fondo, pues muchos de los escritores que se congregaron en las planas de la columna fueron franceses. Estuvieron, por ejemplo, André Bazin, Jean Cocteau, René Clair, George Sadoul, Jean Renoir, entre otros. Desde la perspectiva de forma y fondo, en primer término, es importante resaltar que los textos “invitados” ocupaban casi la totalidad de la plana. Ello nos puede indicar que, para Huerta o el editor de la publicación, un texto a cargo de un autor invitado tenía una relevancia vital. Por ejemplo, revisemos el fondo de estas invitaciones para entender el panorama completo. Podemos observar en el suplemento del mes de septiembre de 1947 el texto de Jaques Bourgeois que a título expreso se cuestiona “¿Para qué sirve la crítica?”. El texto fue tomado de *Revue de Cinema*, y en él Bourgeois explica que la función de la crítica de cine es ser un soporte para que el lector comprenda mejor una obra cinematográfica. Posteriormente, en un apartado más pequeño, Huerta escribiría sobre la importancia de los guiones y su función vital para la realización de una película.<sup>242</sup> Algunos de los críticos de cine, sobre todos los franceses, estaban involucrados de una u otra manera con esta nueva forma de pensamiento autoral, lo cual nos daría una pista de la tendencia hacía la cual se decantó Efraín Huerta al analizar una película.

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, p 51

<sup>242</sup> Remito al apartado del capítulo 1: La crítica cinematográfica desde la perspectiva de Efraín Huerta

## La figura del autor: oscilaciones entre *Los olvidados* y Efraín Huerta

Tanto Efraín Huerta como Luis Buñuel fueron autores de características particulares en cada una de sus áreas de trabajo. Ambos coincidieron en persona en la exhibición previa al estreno comercial y cuando a Buñuel le hicieron una fiesta de celebración por el triunfo del largometraje. Al leer a Efraín Huerta, encontramos peculiaridades que lo definen; la serie de textos que escribió y de los que ya hemos hablado sobre *Los olvidados* u otras cintas más nos permiten ver un mundo más allá de lo contenido en palabras. Desde nuestra perspectiva, la visión de Efraín Huerta sobre *Los olvidados*, así como la visión de la serie de críticos nacionales que apoyaron a la película no se entiende si no es en el contexto de producción.

Así, por un lado, hemos de pensar en el neorrealismo italiano como corriente de vanguardia que estaba en apogeo en aquella época. A lo largo de este texto hemos revisado algunas referencias al cine italiano, de donde se piensa que es hija deudora *Los olvidados*. Amén de lo anterior, deberíamos de agregar que el filme que nos interesa aquí fue la excepción dentro del marco de producción nacional. Por tal motivo, no es casualidad que Huerta haya advertido que “El escándalo sigue a *Los olvidados*, como sigue a *Ladrón de bicicletas* y a *Paisá*”, en tanto que se cuestiona sobre las diferencias de recepción del público mexicano:

Los reproches que los mexicanos hipócritas dirigen a *Los olvidados* son precisamente eso: hipócritas. ¿Qué hubiera sido, entonces, de una película tan estrujante y admirable como *Roma, ciudad abierta* si los italianos se hubieran puesto a pensar que no había que exhibirla, porque describe las miserias romanas durante la ocupación nazi y la Norteamérica? Hay que ver de frente la verdad de un país, y ésta es una de las misiones del cine, cuando se resuelve a afrontar los temas mexicanos. Presentar un México exclusivamente de charros y chinas poblanas, en serenatas de noches de luna, es falsear a México que hace algo más de charros y chinas poblanas, qué es un país de profundo dramatismo.<sup>243</sup>

La veracidad, el argumento y la plasticidad serán elementos esenciales sobre los que Efraín Huerta daría vital importancia al momento de acercarse a una obra de arte. En la cita

---

<sup>243</sup> Huerta, “Lección”, en García Alejandro, *Close up*, Vol. 1, *op.cit.*, p. 108.

anterior, el reclamo gira sobre la veracidad del *opus* de Buñuel, pero esta veracidad está cimentada en el argumento. El argumento es un asunto problemático para Efraín que se explica desde el sentido de una alta demanda de producción a un cine complaciente con el espectador y con los intereses económicos de quienes manejaban la maquinaria de producción cinematográfica en México.

Como se ha visto, no podemos pensar que la visión de nuestro autor fue única. La visión de demanda social estuvo compartida con otros críticos de cine, principalmente apoyada en la crítica extranjera. Este dato nos lleva, de forma invariable, a considerar que la vida de un autor es indisociable a su obra. En nuestro análisis, la obra no es una representación o un reflejo de la vida del autor; al contrario, cada obra es un documento autónomo y por sí mismo debe de tener una lógica interna apoyada en el contexto en que se desarrolla. Creemos que sólo así, en los horizontes temporales pasado-futuro, se puede comprender mejor la postura y la visión del cine <sup>244</sup>del también llamado *Gran Cocodrilo*.

Su infancia estuvo marcada por la pobreza; el salto enorme pasar de vivir en la provincia mexicana a la capital del país definiría su vida. “La infancia de Huerta: panes, melones, fresas, los Santos Reyes, margaritas sobre el ataúd de su hermana Melita; todo ello vivido en el barrio de las Cuatro E, en Irapuato, en donde hizo párvulos y segundo de primaria y donde vivió de atole, piloncillo y frijoles, envuelto en la miseria”. Su juventud estuvo ligada a las causas de izquierda. Esta simpatía es visible en su crítica de cine desde el momento en que en sus textos de crítica señaló los excesos de la industria cinematográfica nacional en, por ejemplo, la falta de calidad en el argumento y la falta de financiamiento a la creación artística, anteponiendo siempre la calidad al dinero.

En una palabra: los productores han querido desentenderse de cualquier éxito comercial, para poder hacer un documento de la vida real, dirigido en forma excelente y fotografiado y actuado en forma por demás magistral. Mucho antes de que *Los Olvidados* comience a obtener premios internacionales, el Museo de Arte Moderno de Nueva York requerirá una copia. Será la mayor satisfacción para los audaces productores.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Ulises Mata, *op. cit.* p. 635- 636.

<sup>245</sup> Huerta, “Alrededor de *Los olvidados*”, en García Alejandro, *Close up*, Vol. 1, *op.cit.*, p. 91.

Con *Los olvidados* surgió una postura de convicción casi ideológica por parte de Huerta. En las crónicas de su juventud en Yucatán y Ciudad de México se percibe una postura similar sobre lo que escribe y percibe, pero con *Los olvidados* Huerta deja ver su inamovible convicción de defensa por sus criterios:

Favoritos. Y bueno, como cada quien tiene sus ganadores y favoritos, voy a permitirme dar los míos, en relación con las ternas académicas:

Película: *Los Olvidados*, así me maten. [...] Actuación infantil: Alfonso Mejía, el Pedrito de *Los Olvidados*, así me sigan matando. [...] Adaptación, fotografía, escenografía, música y sonido: *Los olvidados*, así me sigan matando<sup>246</sup>.

Nuestro crítico de cine es capaz de sustentar su razonamiento a través de la importancia del argumento de la película porque estaba capacitado para ello, más allá de su cinefilia. Si volvemos a la idea de que una película es una obra y puede ser leída como tal entonces hemos de reconocer que Huerta conocía las estructuras verbales a conciencia; es suficiente mirar su abundante producción poética y periodística de finales de los años treinta y principios de los cuarenta para entender que conocía la estructura interna de un texto, al grado que diseñó una estructura en verso con los *poemínimos*.

Para sumar al argumento anterior, valdría la pena echar un vistazo a la década de los años setenta y principios de los ochenta. En este lapso de su vida, Efraín Huerta estaba alejado del periodismo cinematográfico y se dedicaba a las reseñas de libros; la cantidad de comentarios sobre autores y novelas rebasa el centenar. Es esta una señal de que Huerta sabía y conocía de argumentos tanto fílmicos como de otras obras artísticas pues a ello dedicaba su vida.

Huerta vivió en la Ciudad de México desde que estudió la preparatoria hasta los últimos días de su vida, por lo que podemos argumentar que fue un gran conocedor de la metrópoli. Su obra poética es un reflejo de la importancia vital que tenía para él la capital del país. Recién llegado a la Ciudad de México, en 1937, escribió “Declaración de odio”, que como su nombre lo dice, manifiesta su desencanto hacia la urbe donde observó a jóvenes

---

<sup>246</sup> Huerta, “Definición”, en *Cine y anticine <<las cuarenta y nueve entregas>>*, Huerta -Nava, Raquel, *op. cit.* p. 74.



“abandonados a sus propios orgasmos”.<sup>247</sup> En ese mismo año, para el periódico *El Nacional* daría un diagnóstico de la juventud capitalina en su texto “Los enemigos de la ciudad”, en el que describe que “las grandes ciudades engullen, destrozan y lanzan a los cuatro vientos los desechos de la juventud descuidada, tan propensa a la disipación, caída en la timidez y el encogimiento”.<sup>248</sup> En 1944, con “Declaración de amor”, muestra un cambio de parecer y expresa su regocijo ante las adversidades de la metrópoli que tiene “calles cauces duros / para pies varoniles”.<sup>249</sup> Así, Huerta sería un autor que desde la crítica de cine exhibiría sus percepciones personales y formales sobre un tema que inquietaba a las autoridades y a la opinión pública. Con su crítica a *Los olvidados*, reconoció una realidad que el grueso de la población no quería ver y presentó una infancia marcada por la cruda realidad.

---

<sup>247</sup> Martí, Soler ed., *Efraín Huerta. Poesía completa*, México Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 131.

<sup>248</sup> Nava, Huerta, ed., “Los enemigos de la Ciudad”, en *Palabra frente al cielo*, México, UNAM, 2015, p. 185.

<sup>249</sup> Soler, *op. cit.*, p. 135.

## Conclusiones

En esta tesis hemos buscado hacer explícito el significado que un ejercicio de análisis y escritura como es la crítica de cine tenía para Efraín Huerta. Estudiando a detalle algunas de las piezas que el guanajuatense publicó, desarrollamos una argumentación sobre las consideraciones que existen entorno a su faceta como crítico cinematográfico. En ese sentido, afirmamos concluyentemente que para el también poeta la crítica es una extensión para hablar de esas dinámicas sociales sobre las que se construyen las representaciones cinematográficas, que en el caso específico de Huerta no son otras sino las del contexto posrevolucionario.

A lo largo de esta investigación revisamos los antecedentes de la crítica de cine en México, mientras definimos tal actividad como parte de un género discursivo, y propusimos una idea de lo que significa la crítica de cine para Efraín Huerta. Así concluimos que el "Gran Cocodrilo" engloba un entramado de formatos de crítica de cine que le preceden; en su escritura encontramos tanto el ensayo amplio (el caso de la columna *Close up*) como la gacetilla (lo referente a su columna *Cine y anticine*), en donde su contenido tiene la idea de ser una herramienta de apoyo al progreso y desarrollo del cine.

También identificamos las características de nuestras fuentes de estudio y situamos a Efraín Huerta en el contexto posrevolucionario. Consideramos así que Huerta desearía contar con un lector conocedor de la industria del cine, que al tener en sus manos un texto suyo debería: a) Estar carcajeándose de los chistes internos de su prosa; b) entender las referencias que existen dentro de la estructura del texto, y c) al comprender la idea central del texto, sentir el impulso de ver o no cierta película, pero nunca entendiendo al crítico como una autoridad. Haciendo la presentación de nuestro autor, contrastamos su figura con la de otros autores de su época: Octavio Paz y José Revueltas; ese panorama contextual nos permitió delimitar que, si bien Efraín Huerta siempre estuvo adherido sociopolíticamente a la izquierda, nunca fue un radical ni su ideología derivó en cambios de percepción. Tal actitud es visible en sus textos, sobre todo poéticos, pero en el caso del cine se puede percibir cuando habla de la industria fílmica.

Finalmente, nos dedicamos a conocer la postura de nuestro autor sobre el valor de una obra de arte, para después analizar las críticas que hiciera de tres películas, a través de las cuales el también poeta debate sobre temas económicos, políticos y sociales.

Consideramos que la base de su opinión como crítico de cine podría rastrearse a partir de su postura como reseñista de artes plásticas, desde donde la obra de arte le parece valiosa sólo en tanto hace un acercamiento a la realidad del proceso revolucionario, algo que eventualmente volverá a hacerse manifiesto en su opinión como crítico de cine. En ese sentido, estimamos que Huerta considera al cine —una de las industrias más fuertes del país en la década que aquí estudiamos— como una herramienta de instrucción; como se ha leído en su opinión sobre *Memorias de un mexicano*, la veracidad de las imágenes, es decir, la reconstrucción del pasado tanto en lo documental como en la ficción, tiene un sentido de carácter histórico, y como tal hay una exigencia de fidelidad en ambas formas de hacer cine, pues el evento más importante del siglo XX mexicano requiere una fiel representación, sostiene Huerta.

Quizá por ello sea interesante observar que la apropiación y explotación estereotípica sea tan interesante y aceptada para Huerta en la dirección de Emilio Fernández y la fotografía de Gabriel Figueroa; *La perla* no sólo resultó ser una buena adaptación, sino un ejercicio de representación de carácter indigenista, en donde además existe una estética original. Consideramos que la película es el modelo de lo que Huerta buscaba en el cine nacional como objeto representativo de originalidad e identidad, con historias que brotaban de las complicaciones geográficas del país y que en su representación no imitaban ni estaban determinadas por el exterior.

Por otra parte, en su crítica a *Los olvidados*, Huerta repasa la valía de la argumentación dirigida a pensar en la veracidad de la realidad del país; pensar en los contrastes de la modernidad con la olvidada periferia. En ese sentido, busca que el cine sirva como una herramienta de reflexión para el espectador. El resultado de la cinta de Luis Buñuel constituye el prototipo de intención autoral que Efraín Huerta estima debía existir en la dinámica cultural mexicana, esto es: un autor que voltea a ver su realidad y utiliza el medio cultural para representarla.

Pudimos comprobar nuestra hipótesis inicial, la cual dictaba que para Efraín Huerta la crítica de cine es un instrumento para el apoyo de creaciones estéticas, así como un espacio de debate con las problemáticas que se viven dentro y fuera de la pantalla cinematográfica. A través de sus escritos pueden extraerse elementos sobre su presente histórico y de su pasado. La crítica de cine se convirtió en su espacio de reflexión, con la estela del espíritu posrevolucionario siempre presente.

Así, no es posible pensar en la crítica de Efraín Huerta sin entender sus vivencias de juventud ni su pasado como reseñista plástico, que en cierta medida determinaron su escritura. Por un lado, su apego a la izquierda cimienta su visión del cine como industria económica; mientras que experiencia como reseñista plástico permite entender su visión del arte cinematográfico. Cada faceta complementa al crítico de cine en conjunto.

Si tuviésemos que considerar algún tipo de limitación a la tesis, quizá sea que ésta recayó en la imposibilidad de tener un acceso a la fuente de manera directa; el contexto de emergencia derivado de la pandemia de Covid-19 mantuvo restricciones que hicieron imposible consultar la exégesis hemerográfica, por lo que estuvimos trabajando de manera directa con las compilaciones. Sin embargo, consideramos que esta investigación es un paso adelante sobre la figura de Efraín Huerta como crítico de cine, complementando el panorama ya hecho por las investigaciones provenientes de la literatura y la historia.

Quedan abiertas posibilidades no abordadas en esta investigación. Como se ha dicho, el que Efraín Huerta haya utilizado seudónimos a lo largo de su carrera no permite recabar todas sus críticas de cine, pero sería un esfuerzo loable para futuras investigaciones integrar y analizar los textos de otras publicaciones, como las columnas “Luneta de cuatro pesos” o “Radar Fílmico”, y ver la posibilidad de variación o continuidad que pueda existir en sus columnas. Por ejemplo, nos hubiera encantado tener más información contextual que permitiera descifrar algunos de los juegos y chistes internos que Huerta escribió en sus textos de “Cine y anticine” que, aunque fueron una limitante menor, pudieran ser el fuerte de las columnas, y seguramente tendrían explicación si acudimos a las redes de publicaciones que Huerta realizó.

Por otro lado, a lo largo de la investigación nos encontramos con facetas de Huerta que no habíamos tomado en cuenta, por ejemplo, como reseñista de artes plásticas o de libros; ambas etapas, una muy temprana y la otra al final de su carrera, seguramente serían aspectos interesantes de estudio, de manera que se sigan fortaleciendo los mosaicos de conocimiento alrededor de la vida de uno de los escritores mexicanos más relevantes del siglo XX. También sería interesante que en investigaciones futuras se pueda plasmar la visión de quienes compartieron charlas cinematográficas con Huerta —posiblemente su hijo y también poeta David Huerta, por ejemplo—.

Nos congratula pensar que la crítica de cine es una fuente de investigación a la par de la novela, la poesía o cualquier otra expresión artística. La crítica de cine permite observar y rastrear un pasado que ya ha sido reflexionado por quien la escribe, pero que bien encausado sigue dándonos detalles de una vida que ha quedado en la memoria escrita. La crítica de cine es un organismo que se construye a partir de una visión personal en donde se concentran los saberes de una persona, de un tiempo y un espacio determinado.

## Fuentes consultadas

### Bibliografía

- Alvarado José, “Memorias de un mexicano”, en *Nexos*. En línea <https://www.nexos.com.mx/?p=8051>. [Consultado el 05 de agosto de 2021].
- Ayala, Blanco, “XV Sesión-FICUNAM - Jorge Ayala Blanco: frutos de la crítica cinematográfica”. *YouTube*, subido por Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 4 de marzo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=3viAWEdULtQ>
- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova. 10ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1998, pp. 243 - 293.
- Bazin Andre, *El cine de la crueldad*, España, Mensajero, 1977, pp. 220.
- Bercini, Reyes, *Poética del instinto La perla, John Steinbeck, y Emilio Fernández*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2013, pp. 87.
- Bickerton, Emilie, “Adieu a los cahiers du cinema. El ciclo vital de una revista de cine”, en *New left review*, pp. 66-93.
- Blázquez Espinosa, José Carlos, “Los jóvenes Paz, Huerta, y Revueltas vistos por Emilio Abreu Gómez” en *Graffylia*, número 19, 2014, pp. 20 – 225.
- Bordwell, David/ Thompson Kristin, en “Apendice: escribir el análisis crítico de una película” *El arte cinematográfico*, España, Paidós, pp. 442-446.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza y Janes, 1982, pp. 222.
- Correa Pérez, Alicia, “La generación de Taller, su revista y los exiliados” en *Centro Virtual Cervantes*, p.498 - 511.
- Coletto Camacho, Ana “José Alameda y el exilio republicano en México”, Tesis de Doctorado, México, Universidad de Sevilla, 2017.
- Cruz Quintana, Fernando, “¿Por qué “memorias de un mexicano” es la única película que ha sido declarada monumento histórico de la nación?” en *Relatos e Historias*. En línea: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/por-que-memorias-de-un-mexicano-es-la-unica-pelicula-que-ha-sido-declarada> [consultado el 10 de enero de 2021]
- Dallal, Alberto, "Periodismo Y Literatura", en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 12, no. 4, 1976, 28-31. En línea <http://www.jstor.org/stable/27933466>. [Consultado el 08 de noviembre].

De la Colina, Antonio, “Fosforo” en *Letras Libres*. En línea <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/fosforo>. [Consultado el 20 de octubre del 2020].

De la Colina José, Pérez Turrent Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1986, pp. 332.

De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)*, México, Fondo de cultura Económica, 2013, pp. 231.

De los Reyes, Aurelio, “Los cinefotógrafos de la Revolución”. En línea: <https://www.filmoteca.unam.mx/articulo/los-cinefotografos-de-la-revolucion/>. [Consultado el 3 de agosto del 2021]

De Luna, Andrés y García Gustavo, “La crítica de cine en México”, en *Revista de la Universidad*. En línea [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/10755](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/10755). [Consultado el 15 de febrero de 2020].

Delgadillo Martínez, Emiliano, *Efraín Huerta. Iconografía*, México Fondo de Cultura Económica, 2014, pp.153.

Escalante, Evodio, “Conjunciones y disyunciones en Octavio Paz y José Revueltas” en *Literatura Mexicana*, volumen. 32, numero 2, México, UNAM, 2016, pp. 97 – 108.

Flores Flores, Ociel, “Efraín Huerta y Octavio Paz dos trayectorias de la literatura social”, en *Revista Fuentes Humanísticas*, N° 21, 2009, pp. 137 – 152. En línea <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/257>. [Consultado 28 de enero de 2021]

García Alejandro, comp., *Close up*, Volumen I, México, Ediciones La Rana, 2010, pp. 285.

— — —, *Close up*, Volumen II, México, Ediciones La Rana, 2010, p. 337.

García, Gustavo, comp., en *Viendo la luz...Salas de cine en la literatura mexicana*, México, Uva Tinta, 2013, pp. 169.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, México, Mapa, 1998, pp. 466.

— — —, *Historia del Cine Mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública, 1985

González Casanova, Miguel, *El cine que vio Fósforo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 404.

Huerta-Nava, Raquel, comp., en <<Cine y anticine>> *Las cuarenta y nueve entregas*, UNAM, 2014, pp.120.

\_\_\_, ed., *Palabra frente al cielo*, México, UNAM, 2015, pp. 562.

Huerta, David, “Los ojos de diamante. Apuntes sobre la amistad de José Revueltas y Efraín Huerta” en Nexos, 2014. En línea: <https://www.nexos.com.mx/?p=23433>. [Consultado el 20 de enero de 2021].

Leyva Ortiz, Jesús Alberto, *Un amor de cocodrilo*, Kindle, México, Ediciones Eón, 2015

López Rosado, Diego G. y Noyola Vázquez, Juan F., “Los salarios reales en México, 1939 – 1950”, en *El trimestre económico*, Vol. 18, Numero 70, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 201-209

Mahieux Viviane, ed., *Una pequeña marquesa de Sade, crónicas selectas (1921- 1948)*, México, Pértiga, 2009, pp. 364

Martínez Carrizalez, Leonardo, “La generación de medio siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso”, en *Historiografía y dramaturgia*, número 30, pp. 19 – 38.

Mena-Brito Sánchez, Llamil- Hassan, “La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta: notas para una historia de la crítica cinematográfica de la época de oro del cine mexicano”, en *Acta Hispánica*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020, pp. 711-720. En línea <https://cutt.ly/lg4Wgq9>. [Consultado el 22 de octubre de 2020].

Miquel Rendón, Ángel, en *Historia de la crítica cinematográfica en México en el periodo del cine mudo*, Tesis de Doctor en Historia del arte, México, UNAM, 1996, pp. 337.

Monsiváis Carlos, "Gabriel Figueroa. La institución del punto de vista" en *Artes de México*, México, 1992. Número 2, invierno de 1988.

\_\_\_, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2016, pp. 526.

\_\_\_, “Octavio Paz y la izquierda”, en *Letras Libres*, México, 1999. En línea: <https://www.letraslibres.com/mexico/octavio-paz-y-la-izquierda>. [Consultado el 20 agosto de 2021]

Olea Franco, Rafael y Stanton Anthony, en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 149 – 171. En línea <https://www.jstor.org/stable/j.ctv6jmw3>. [Consultado el 01 de octubre de 2020].

Pacheco, José Emilio, “Aproximación a la Poesía Mexicana del Siglo XX”, en *Hispania*, vol. 48, número. 2, 1965, pp. 209-219.



- Pappe, Silvia *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM, 2006, pp. 141.
- Paz, Octavio, *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*, México, Fondo de cultura Económica, 2012, pp. 80.
- Peña Ardid, Carmen, Lahuerta Guillén, Victor M. *Los olvidados guión y documentos*, España, Institutos de Estudios Turolenses, 2007, pp. 717.
- Poniatowska Amor, Elena, “Emilio el indio Fernández” entrevista por Elena Poniatowska Amor”, en *Relatos e Historias*, Año IV, Num. 38, México, Raíces, 2011, pp. 26-35.
- R. Maciel, David, *Carlos Monsiváis: Reflexiones acerca del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2018, pp. 285.
- Ramírez Berg, Charles, “La invención de México el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa”, en *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM. 2001, pp. 107- 125.
- Ramírez, Carlos, “Las estaciones políticas de Octavio Paz”, en *Letras Libres*, México, 2014. En línea: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/las-estaciones-politicas-octavio-paz>. [Consultado el 18 de junio de 2021]
- Ramírez Flores, Roberto, “La Ley federal de cinematografía de 1949: la consolidación de un paradigma censor”, en *El ojo que piensa*, Numero 13, 2016.
- Rangel Ricardo y Rafael Portas, *Enciclopedia Cinematográfica mexicana 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L., 1955.
- Rojas Sosa, Odette María, *La metrópoli viciosa: alcohol, crimen y bajos fondos*, México, UNAM, 2019, 376.
- Rosenstone A, Robert, *El pasado en imágenes*, España, Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1997, pp. 179.
- Ruffinelli, Jorge, “José Revueltas: Política y Literatura (1941 – 1944)”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 2, numero 4. Perú, CELACP, 1976, pp. 67 – 79.
- S/A, “Define la subjetividad en la crítica cinematográfica”, en *CONARTE*. En línea. <https://conarte.org.mx/2017/09/13/defiende-subjetividad-en-la-critica-cinematografica/>. [Consultado el 01 de marzo de 2020].
- S/A, “Luis Ortiz Monasterio 1906 – 1990”, en *Colección Blaistein*. En línea <https://museoblaisten.com/Artista/342/Luis-Ortiz-Monasterio> [consultado el 18 de julio de 2021]
- S/A, “Celebran a Efraín Huerta con una verbena popular en la alameda y la explanada de Bellas Artes” en *Cultura*, 22 de junio de 2014. En línea:

<https://www.cultura.gob.mx/efrainhuerta/phone/nota-9.html> [consultado el 20 de agosto de 2021]

Sheridan, Guillermo, *Aurora Roja*, México, Percata Minuta, 2006, pp.296.

Silva Escobar Juan Pablo, “Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *El gran calavera*, *Los Olvidados*, *El bruto* y *Nazarín*”, en *Aisthesis*, Universidad Católica de Chile, 2017, pp. 63-78.

Soler, Martí, ed., *Efraín Huerta. Poesía completa*, México Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 653.

Solís, Juan, “Efraín Huerta, poeta en la butaca”, en *El Universal*. En línea <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/35620.html> [Consultado el 15 de enero de 2020].

Sosenski Susana, “Entre prácticas, instituciones y discursos: trabajadores infantiles en la ciudad de México (1920-1934)”, en *Historia Mexicana*, Vol. 60. Número 2, México, 2010, pp. 1229- 1266.

Torres San Martín, Patricia, “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919 – 1929)”. México, Universidad de Guadalajara, pp. 70-90. En línea <http://www.scielo.edu.uy/pdf/dix/v24n1/v24n1a05.pdf>. [Consultado el 02 de octubre de 2020].

Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1997, pp156.

Trejo Sánchez, Héctor, *Breve historia de la crítica cinematográfica en México*, Editorial Digital UNID, 2015, pp. 70

Tuñón Pablos, Julia, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia Mexicana*, Vol.48, Num.2, Las imágenes en la historia del México porfiriano y revolucionario, (oct- Dec, 1998). Pp. 437 -470.

Ulises Mata, Carlos, ed., *El otro Efraín. Antología prosística*, México Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 673.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana”, en *Caravelle*, N° 97, 2011. pp. 165-179. En línea <https://journals.openedition.org/caravelle/1441> [Consultado el 20 de enero de 2021].

\_ \_ \_ , “La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico”, en *Cine y Revolución*, México, IMCINE – Cineteca Nacional, 2010, pp. 17 – 27.

Vela, Enrique “La conquista” en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, Edición especial 49, 2013, pp. 91.

Villa Figueroa, Abraham, “Los senderos de la furia: El cine de Seijun Suzuki” en *Icónica*, México, 20 de marzo de 2019. En línea <http://revistaiconica.com/seijun-suzuki-los-senderos-de-la-furia/>. [Consultado el 01 de noviembre de 2020].

Wood, David, “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico” en *Secuencia*, N°75, 2009, pp. 147 – 170.

### **Hemerografía**

Publicidad, *El Universal*, 10 de septiembre de 1947, Tercera sección.

Publicidad, *El Universal*, 12 de septiembre de 1947, Tercera sección.

Publicidad, *El Universal*, 13 de septiembre de 1947, Tercera sección.

Publicidad, *Excelsior*, 12 de septiembre de 1947, p. 24.

“Delincuencia infantil” en *Excelsior*, 1947, Segunda sección.

Custodio Álvaro, “Cinema Nocturno” en *Excelsior*, 13 de septiembre de 1947, Segunda sección, primera plana.

Huerta, Efraín, “Luneta de cuatro pesos”, en *El Fígaro*, Numero 23, México, 15 de diciembre de 1952.

Bourgeois, Jacques, “¿Para qué sirve la crítica?” en *Suplemento del periódico El Nacional*, 28 de septiembre de 1947, Sección *Close up de nuestro cine*, p.14

Sánchez García, José María. “Novedades en el cine” en *Novedades*, 14 de septiembre de 1947, p. 4.

### **Filmografía**

Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, México, Archivo Salvador Toscano, 1950, 100 minutos.

Fernández, Emilio, *La perla*, México, Film Asociados México-Americanos, RKO Radio Pictures, Águila Films, 1947, 85 minutos.

Buñuel, Luis, *Los olvidados*, México, Ultramar Films, 1950, 88 minutos.