

pero nunca demasiado lejana ni ajena— resulta, además de un excelente material de consulta, un texto crítico que da cuenta del principio y del fin (casi) de uno de los momentos más interesantes del teatro de todos los tiempos.

Marina FE

Federico PATÁN, *El cine norteamericano*. México, Instituto Mora, 1994. 168 pp. (Serie Cómo son los norteamericanos)

Como ustedes saben, recientemente se celebró el primer centenario del nacimiento del cine. Esta celebración, sin embargo, no se refiere al espectáculo como nosotros lo conocemos, sino a la mera proyección de imágenes en movimiento. De hecho, durante más de una década, el cinematógrafo fue un entretenimiento incompleto; al ser las películas muy breves (siempre menores de un rollo, es decir, de unos quince minutos en la pantalla), su proyección solía alternarse con espectáculos en vivo, como escenas de vodevil, teatro o actos de prestidigitación. A principios de siglo Georges Méliès, en Francia, y Edwin S. Porter, en los Estados Unidos, fueron responsables del primer paso narrativo del cine: *El viaje a la luna* (1902) ya duraba unos quince minutos, y *El gran asalto al tren* (1903) poco más de diez. De cualquier manera, la complejidad de los argumentos, y con ella la longitud de las cintas, evolucionó muy lentamente.

En realidad el cine como espectáculo completo tiene apenas unos ochenta años, pues los primeros largometrajes de una hora o más comenzaron a producirse en varios países de Europa en 1911. El sencillo entretenimiento constituido por historias muy rudimentarias que fue el cine desde sus orígenes hasta aproximadamente 1910, se convirtió entonces en un producto mucho más complejo, que algunos, como el italiano Riccioto Canudo, llamaron ya “séptimo arte”. La filmación de cada vez más obras literarias clásicas (por ejemplo de Shakespeare, Dickens, Scott, Schiller y Hugo) o contemporáneas (de Sienkiewicks y D’Annunzio), así como el que las películas mostraran recursos como los acercamientos, las disolvencias y las historias paralelas que no podían ser estudiadas desde un punto de vista pictórico o teatral, facilitó este reconocimiento de las cualidades artísticas del cine y, con él, el nacimiento de la crítica.

Hacia 1913 la cinematografía italiana tomó ventaja sobre sus competidoras con la producción de melodramas históricos como *Quo vadis?*, *Marco Antonio y Cleopatra*, *Los últimos días de Pompeya* y *Cabiria*, cuya duración podía ser hasta de dos horas y que contenían efectos espectaculares como batallas, inun-

daciones, terremotos y erupciones volcánicas. Cuando en el mismo 1913 esas cintas llegaron a Estados Unidos causaron una conmoción de tal magnitud que casi inmediatamente los directores David Wark Griffith, Thomas Ince, Reginald Barker, Herbert Brenon y Sidney Olcott, entre otros, comenzaron a producir películas largas, que hasta entonces se pensaba aburrirían a los espectadores.

Desde ese momento y hasta 1993, la industria estadounidense produjo más de veinticinco mil largometrajes (en esto sólo superada por otro país: la India); es decir, en el periodo de ochenta años que va de 1913 a 1983 se produjeron en Estados Unidos más de trescientas películas al año. Este amplísimo universo filmado (que no incluye, entre otras cosas, cortometrajes ni cintas para la televisión), es difícil, si no imposible, de contener en un solo libro. Por eso lo primero que debe reconocerse en *El cine norteamericano*, escrito por Federico Patán y publicado por el Instituto Mora y el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, es su notable esfuerzo de síntesis: en escasas ciento sesenta y ocho páginas se nos ofrece un panorama completo y fiel de las principales tendencias de la cinematografía estadounidense en sus etapas muda y sonora.

Federico habla aquí de unas seiscientas películas, agrupándolas en los diferentes géneros practicados por el cine de Estados Unidos: desde el de aventuras hasta el de vaqueros, pasando por la ciencia ficción, el drama, el cine de protesta, la comedia, la animación, el documental, el musical, el cine épico y de guerra, el policiaco, el de suspenso y el de terror. Un primer criterio para espigar las cintas representativas de estos géneros es explicitado por el autor cuando escribe: “esta será la constante en la historia del cine: los productos hechos en cadena y de prisa han quedado fuera de toda memoria cinematográfica, y la obra cuidada constituye nuestro material de estudio” (p. 94).

Pero la “obra cuidada” sigue siendo un universo demasiado amplio. Supongamos, por decir algo, que de los tres mil ochocientos *westerns* sonoros filmados hasta el momento por la industria de Hollywood, una décima parte no haya sido hecha “en cadena y de prisa”. ¿Cómo pasar de estas casi cuatrocientas películas a las cincuenta que se citan en *El cine norteamericano*? Me parece que no hay más que una respuesta: aplicando un criterio de orientación subjetivo basado en el gusto personal. Así se explica, por ejemplo, que de 1939 se citen dieciséis cintas, entre ellas, por supuesto, la clásica *Lo que el viento se llevó*, pero se deje fuera *El mago de Oz*; o que, entre las siete películas mencionadas de 1990 se prescinda de *Danza con lobos*, *Ghost* y *Total recall*. La selección, según el gusto individual, es de seguro inevitable en una obra como ésta, cuyo interés principal no es convertirse en un catálogo.

Ahora bien, yo diría que el gusto personal tiene mucho de lo que podríamos denominar “gusto generacional”. Tanto por lo que presenta como por lo que omite, Federico Patán parece compartir las valoraciones generales de contem-

poráneos suyos como Gabriel Ramírez, Emilio García Riera y Paco Ignacio Taibo I (los dos últimos, como Federico, de familias radicadas en México a raíz de la Guerra civil española).

En su conmovedor libro *El cine es mejor que la vida* (Cal y Arena, 1990), García Riera escribió, al recordar su infancia:

[...] creía yo ser el único cautivo [de la pasión por el séptimo arte], y eso me producía las culpas y vergüenzas de quien se entrega a un vicio secreto y solitario. No podía yo saber que en muchas partes del mundo otros niños llevaban como yo su fascinación por el cine a consecuencias parecidas. Así se formaría, sin que nadie lo advirtiera entonces, una generación mundial de cinéfilos [...] que tendría una especificidad muy acusada: esa generación sólo pudo formarse en las dos únicas décadas, los treinta y los cuarenta, en que el cine fue ya sonoro y no tuvo aún que enfrentar la competencia de la televisión. Por una parte, el cine sonoro logró proponerse como un sucedáneo completo de la realidad, cosa imposible para el cine mudo; por otra, ese sucedáneo sólo podía disfrutarse en las salas de cine, y ya se ha insistido mucho en cuánto favorece el trance hipnótico, o casi, el aislamiento en la oscuridad ante las luces de la pantalla. Así, el cine adquirió para los niños que fuimos, más que para los de otras generaciones, los prestigios de otra realidad, de otro mundo preferible al de nuestra vida cotidiana (p. 82).

Esos “prestigios” fueron derivados principalmente, como el mismo García Riera recuerda, de la contemplación de cintas estadounidenses. En esos tiempos éstas tenían una supremacía absoluta sobre las de todos los demás países en las esferas de la producción y la exhibición (en México 76% de los estrenos entre 1930 y 1939 fueron películas estadounidenses, y 69% entre 1930 y 1949; las cifras se redujeron drásticamente a 53, 31 y 27% en las siguientes tres décadas). Resultados concretos de esta afición generacional por el cine estadounidense son varios libros: de Gabriel Ramírez han aparecido *El cine de Griffith* (ERA, 1972) y *Norman Foster y los otros; directores norteamericanos en México* (UNAM, 1992), y está en prensa *El cine hispano*, sobre las películas en español filmadas en Hollywood en el periodo de transición entre el cine mudo y el sonoro; Paco Ignacio Taibo I publicó en tres volúmenes *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico* (UNAM, 1975); Emilio García Riera ha dedicado a estos asuntos los seis primeros tomos de *México visto por el cine extranjero* (ERA, 1986-1990) y sus monografías *Howard Hawks* y *Erich von Stroheim* (CIEC, 1988); mientras que Tomás Pérez Turrent escribió un volumen sobre *Buster Keaton* (CIEC, 1991). Estas obras, junto con las de autores de

otras generaciones como Aurelio de los Reyes, Leonardo García Tsao, Margarita de Orellana y Guillermo del Toro, conforman el considerable grupo de textos escritos entre nosotros sobre la cinematografía de los Estados Unidos; sobra decir que ningún otro país —aparte, claro, de México— ha recibido entre nosotros una atención semejante, pero debe notarse que estas obras, a la que se suma ahora *El cine norteamericano*, tratan casi en su totalidad sobre el periodo previo a la década de los sesentas. Por cierto, en este nuevo libro Federico no oculta su gusto por el “cine amable, cortés, optimista” de los años cuarentas y cincuentas, ni su decepción porque a partir de los sesentas éste comenzara a desvirtuarse con la “mirada de cinismo, desolación y violencia” (p. 146) que llega hasta nuestros días.

La segunda característica “generacional” que descubro en el libro de Federico es el bautizo crítico de *Cahiers du Cinéma*. En esta revista francesa, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette y Eric Rohmer comenzaron a difundir en los años sesentas la idea de que la verdadera estrella de las películas era el director. En el libro de Federico este principio se toma de hecho tan al pie de la letra, que nos enteramos de los nombres de los directores de todas las películas que se citan, pero no sucede lo mismo con los de los principales actores y actrices. Y así, se desvanece un poco uno de los rasgos centrales de la cinematografía estadounidense: el *star-system*. Por ejemplo, aprendemos que *Los caballeros las prefieren rubias* fue dirigida por Howard Hawks, pero nunca se nos dice que fue protagonizada por Marilyn Monroe, de quien Norman Mailer cita estas palabras, que vienen muy a propósito: “el título de esta película es *Los caballeros las prefieren rubias* y, sea lo que yo sea, la rubia soy yo”. Es, por cierto, significativo que los únicos actores de los que Federico habla con cierta amplitud hicieran lo principal de sus carreras en los años veintes, treintas y cuarentas: John Gilbert, Lon Chaney, John Garfield y Humphrey Bogart.

Naturalmente, Federico también considera el contexto en que fueron producidas las películas de las que trata. Así, nos enteramos de cómo afectaron a Hollywood la depresión económica y las guerras del 14 y del 39; de qué caminos tomó la producción luego de que pudieron hacerse cintas sonoras o a color; de la reacción de los estudios ante el surgimiento de la televisión; de cómo se cebó sobre miembros de la comunidad cinematográfica la sospecha de ser comunistas durante el macartismo, y de la instauración durante treinta largos años del increíble Código Hays, que regulaba lo que era permisible mostrar en las películas y para el que, por ejemplo,

[...] el chicle era la señal de prostitución en las mujeres, y no se permitía que lo mascara un ama de casa decente. En los dormitorios

siempre aparecían camas gemelas para los matrimonios, y si la esposa se encontraba ya entre las sábanas, el marido no iba más allá de sentarse en el borde mismo del lecho. Desde luego, cero desnudos y en lo posible disminuir las fogosidades de una pareja amorosa (p. 53).

En fin, creo reconocer una última marca generacional en la idea que subyace a la comprensión del cine en su contexto. Escribe Federico que el cine contemporáneo, caracterizado por la sordidez y el desencanto, “no es sino reflejo de la situación vivida en Estados Unidos”, y añade: “cuando cambie esta circunstancia, cambiará el cine. Siempre ha ocurrido así, puesto que el cine, como cualquier otra expresión artística, es tan sólo un reflejo de su sociedad” (p. 146).

La teoría estética del reflejo fue sostenida por una de las corrientes estéticas de mayor influencia en la posguerra, el marxismo, a cuyos principales representantes Federico conoce seguramente bien, al igual que otros exiliados españoles algo mayores que él como Wenceslao Roces y Adolfo Sánchez Vázquez. En este punto yo me atrevería a añadir que el cine no sólo ha sido un “reflejo” de la sociedad, sino que ha contribuido a modificarla, expandiendo nuestra conciencia y nuestra percepción como individuos, y actuando sobre la colectividad para modelar comportamiento de vastos grupos, como lo muestra por ejemplo Aurelio de los Reyes en su obra recién publicada *Bajo el cielo de México* a propósito del impacto de las atrevidas cintas estadounidenses de los años veintes sobre la tradicionalista sociedad mexicana.

En suma, *El cine norteamericano* es un libro que además de proporcionarnos un excelente acercamiento a lo que ha sido y es la industria cultural más influyente del mundo en lo que va del siglo, nos muestra la forma en que lo concibe un miembro de una generación para la que este espectáculo adquirió, desde muy pronto, “los prestigios de otra realidad, de otro mundo preferible al de la vida cotidiana”.

Ángel MIQUEL

Argentina RODRÍGUEZ, *EUA: sus novelas*. México, Instituto Mora, 1994. 184 pp. (Serie Cómo son los norteamericanos)

No es de envidiar el problema al que se enfrentó Argentina Rodríguez cuando preparaba este libro: cómo hablar en él de unas mil novelas sin transformarlo en un mero catálogo. Porque un catálogo poco dice sobre la naturaleza y la calidad de las obras mencionadas. Se limita, obedeciendo las leyes de su oficio, a informar que allí están. Desde luego, el estudio de Argentina se propone ir más allá de una descripción escueta de tal existencia: procura comprometer-