

Francisco Martín Peredo Castro  
Isabel Lincoln Strange Reséndiz  
Coordinadores

Tinta, papel, nitrato y celuloide  
Diálogos entre cine, prensa y literatura en México

CINEMATOGRAFICA GROVAS, S. A. PRESENTA AL  
**GALAN Y CANTANTE DEL CINE MEXICANO** **JORGE NEGRETE**  
Dirección de JULIO BRACHO  
EN LA EXTRAORDINARIA JOYA MEXICANA



LA LUCHA POR LA POSESION DE LA TIERRA Y LA POSESION DE LA MUJER ...

**"LA POSESION"**  
Con MIROSLAVA • ISABELA COLONA  
EVA MARTINO  
JULIO VILLARREAL, DOMINGO SOLER, AGUSTIN ISUNZA y GILBERTO GONZALEZ

UN ANGUSTIOSO CONFLICTO ENTRE EL DEBER FILIAL, EL AMOR PURO Y LA PASION ARDIENTE QUE ARREBATA Y EN QUECE

Distribuido por **AZTECA FILMS, Inc.** LOS ANGELES - SAN ANTONIO CHICAGO - NEW YORK

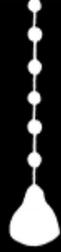


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



**Tinta, papel, nitrato y celuloide**  
*Diálogos entre cine, prensa y literatura en México*

COLECCIÓN  
MIRADAS EN LA OSCURIDAD  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



# Tinta, papel, nitrato y celuloide

*Diálogos entre cine, prensa  
y literatura en México*

**Francisco Martín Peredo Castro**  
**Isabel Lincoln Strange Reséndiz**  
Coordinadores



MÉXICO 2020

# Contenido

## **Introducción**

**Prensa, literatura, cine e historia. Interacciones en el entorno cultural mexicano del siglo xx**

*Francisco Martín Peredo Castro*

**Los suplementos de instrucción, entretenimiento y moralización para la infancia durante el porfiriato**

*Carmen García Venegas*

***Los de abajo* y *El Universal Ilustrado*: alianza por la lectura para el pueblo**

*Blanca Aguilar Plata*

**Un acercamiento al cuento de la Revolución mexicana. El punto de vista de las narradoras**

*Pilar Mandujano Jacobo*

**Historia, prensa y literatura fantástica en *La mujer que camina para atrás* de Alberto Chimal**

*Alfonso Rodríguez Macedo*

**El sistema de las industrias culturales en México durante el periodo de entreguerras (1917-1942)**

*Federico Dávalos Orozco*

***Novelas de la pantalla*. Del cine de Hollywood al cine nacional (1940-1958)**

*Jacqueline Sánchez Arroyo*

**La novelización del cine en la prensa nacional. Un acercamiento a la *Novela semanal cinematográfica*. *Revista ilustrada***

*Isabel Lincoln Strange Reséndiz*

**El Zócalo como espacio museográfico en *Salón México* y *¿A dónde van nuestros hijos?***

*Magda Lillalí Rendón García*

**Los cocodrilos también van al cine. Efraín Huerta, crítico cinematográfico**

*Rafael López González*

**La literatura española en el cine mexicano. Antecedentes y evolución entre la etapa muda y el cine sonoro, hasta la Época de Oro**

*Francisco Martín Peredo Castro*

***La barraca*, *Pepita Jiménez*, *La malquerida*... De las invectivas contra el franquismo a la filia genuina por lo español en el cine mexicano**

*Francisco Martín Peredo Castro*

***Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950). Joya de la literatura española / obra cumbre del cine mexicano**

*Francisco Martín Peredo Castro*

**Los autores**

**Los becarios**

**Salvuarda Editorial respecto al uso de imágenes**

**Aviso legal**

# Introducción

En la historia cultural de México, desde que el cine nació en el país, a partir de su llegada en agosto de 1896, se inició un diálogo, una interacción, entre la prensa, la literatura y el nuevo medio de comunicación. Esto fue así debido a que el cine llamó de inmediato la atención de la intelectualidad de la época, entre ella escritores como José Juan Tablada, Amado Nervo y autores similares, que se manifestaron maravillados por el último portento de la ciencia que, en la transición del siglo XIX al siglo XX, inauguraba la conformación de una nueva cultura comunicacional en México: la cultura cinematográfica.

Es decir, los literatos que escribían en la prensa, novelistas, poetas y también los que hacían meramente periodismo, concedieron atención al cinematógrafo, que muy pronto, en el mundo y en México, encontraría en la literatura una de las fuentes más promisorias para nutrir las historias que cuenta a través de las pantallas. Esta es la razón por la cual el título de este libro se refiere a un doble proceso. Por una parte, la tinta es la que hace posible, hasta la fecha, el registro en un soporte, el papel, de las noticias y de las historias de los individuos, de las sociedades, de la humanidad, del mundo. Por otra, el nitrato está presente en la emulsión gelatinosa de la película, que permitió desde aquella época el registro de las imágenes con las que el cine fascinó a sus espectadores. Así, tinta y papel, nitrato y celuloide, fueron los dos componentes fundamentales para “escribir” historias, reales o ficticias, en dos medios distintos, como los textos

de la prensa y la literatura, y los textos audiovisuales del nuevo medio de comunicación colectiva, el cine.

Desde entonces se inició una relación indisoluble entre tres formas de comunicación: la periodística, la literaria y la cinematográfica, que han interactuado y se han nutrido mutuamente a lo largo de más de 120 años de existencia del cine. La crítica cinematográfica que se publica en la prensa, desde que el cine surgió y hasta la fecha, sigue siendo un faro orientador para algunos espectadores. Por otra parte, novelas publicadas “por entregas”, primero en la prensa y en algunos casos editadas después como productos culturales unitarios, fueron adaptadas para las pantallas, casi desde los orígenes del cine y hasta la actualidad también. A su vez, el cine ha recuperado para algunas de sus tramas sonados casos periodísticos (de la política, de la nota roja, de la vida cotidiana, etcétera), y algunas formas de narrar en la literatura sirvieron de modelo para el lenguaje fílmico en un primer momento, como ocurrió con el “padre del lenguaje cinematográfico”, David Wark Griffith, quien descubrió en la literatura de Charles Dickens algunos recursos de la narrativa literaria que resultaron modelos eficaces para la narrativa en el celuloide. Finalmente, después se ha descubierto, y se ha estudiado, aunque no en este volumen por ahora, la forma en que la narrativa cinematográfica también ha impactado a la narrativa literaria, sobre todo la más contemporánea.

Por todas estas razones, los autores reunidos en este volumen decidimos abordar esta interacción, esta relación de interdependencia entre prensa, literatura y cine, a partir de algunas de las manifestaciones de este diálogo en la cultura mexicana. Aglutinados como grupo de investigación en torno al proyecto *Cine, literatura, prensa e historia en México*, registrado con la clave PAPIIT RA 301716, de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la

UNAM, hemos realizado esta primera aproximación en función de nuestros muy diversos intereses académicos, de docencia e investigación, siempre que confluyeran en este encuentro entre la letra impresa y la imagen fílmica, entre textos escritos y textos (audio) visuales, en una relación de una aportación mutua.

Por tanto, vale la pena mencionar que no nos han movido ambiciones totalizadoras, ni realizar una explicación absoluta del fenómeno de la relación, la productividad y lo nutritivo de este encuentro entre la palabra y la imagen, y mucho menos la pretensión de proponer explicaciones definitivas, en ningún sentido. Nos ha movido el deseo de aportar conocimiento nuevo, donde sea que esto pueda ser posible; de proponer nuevas perspectivas para asuntos ya referidos en algunas otras publicaciones, o bien la posibilidad de complementar, precisar, completar, contribuir, etcétera, donde sea que pueda ser de utilidad; porque, como lo sabemos bien, en el mundo de las ciencias sociales y las humanidades no nos movemos ya, desde hace mucho tiempo, en un mundo de verdades absolutas ni definitivas. Y si esto se acepta así, ahora, para el mundo de las ciencias experimentales y las ciencias naturales, con mayor razón debemos tenerlo en cuenta en los terrenos de las ciencias sociales y las humanidades, en las que la relación con lo que es esencialmente humano acaso vuelve más fascinantes los objetos de estudio y sus posibilidades de aproximación.

Encuadrados en el eje formativo de *Historia y procesos de comunicación*, que recientemente se redefinió como *Procesos y Medios de Comunicación en la Historia de México*, a partir de nuestra última reforma de planes de estudios (2016); ubicados a la vez en el marco de la historia cultural, tanto en su vertiente como uno más de los campos disciplinarios de la historiografía, y a la vez como

estrategia metodológica, en tanto busca localizar, explicar y hacer visibles las interconexiones entre diversos aspectos del quehacer humano, decidimos, como grupo de investigación adscrito al proyecto arriba mencionado, abordar aspectos que resultan de particular interés en términos de la relación entre prensa, literatura y cine.

Por estas razones, Francisco Peredo, en el primer capítulo, de carácter introductorio y general al objeto de nuestra investigación (la interacción entre cine, prensa y literatura), cumple las funciones de proponer una introducción específica a nuestros intereses y propósitos. Por lo anterior, se refieren en él tanto los medios impresos abordados (prensa y literatura), como la filmografía, como fuentes privilegiadas para el proceso de investigación en un sentido doble. Los periódicos, las revistas, la literatura y los filmes, son testimonios del pasado, son documentos útiles para la investigación, tanto como las “clásicas” y “aristocráticas” fuentes de la historiografía, hasta hace muy poco tiempo (como los archivos oficiales / gubernamentales / diplomáticos y similares). Nos es claro que la prensa sí ha sido una fuente útil para la indagación historiográfica, pero no siempre en todas sus secciones, como las de espectáculos, las de cultura (como no sea para una historiografía cultural), porque hemos vivido durante mucho tiempo prisioneros de la historiografía y de la enseñanza de la historia, de carácter marcadamente político o económico, sobre todo en niveles básicos.

Por otra parte, además de ser fuentes legítimas para la investigación historiográfica, las diversas secciones de prensa que normalmente no son consideradas, las historietas, las películas “novelizadas” (revertidas a objeto editorial en un proceso que se explicaría como impreso-película-impreso), y los filmes mismos, se pueden entender también como “agentes” de la historia. En periodos en que

los índices de analfabetismo en México llegaron a alcanzar el 60%, en el decenio de los años treinta del siglo xx, la historieta se convirtió para algunos sectores sociales, desde luego los más desprotegidos socioeconómica y culturalmente, casi en el único impreso que tenían al alcance, mientras las élites de clases acomodadas, y educadas, podrían acceder a bibliotecas propias, al consumo de “alta literatura” y al consumo cotidiano de la prensa como privilegio.

El rol de la caricatura política publicada en impresos (como la propaganda contra Francisco I. Madero, que finalmente contribuyó a su derrocamiento, al denostar permanentemente su imagen), es tan significativo como la lectura de las imágenes con textos muy elementales que, presentes en la historieta, permitieron quizás a algunos sectores pasar del analfabetismo absoluto al analfabetismo funcional. Mientras tanto, las élites acomodadas del país podían solazarse con las “novelas por entregas”, la crítica literaria y la crítica cinematográfica (en algunos momentos escrita por plumas como las de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán), con lo cual esos medios impresos cumplieron un rol como agentes en la conformación cultural de la nación, que por fortuna es cada vez más estudiada en los ámbitos académicos.

Es decir, aquellos medios fueron en su momento “agentes” de la historia y hoy nos son útiles como fuentes para la historiografía cultural. El periodismo propagandístico durante las dos guerras mundiales fue un “agente” que incidió en las perspectivas y toma de posturas de la sociedad, mediante la información que proveía, con sus sesgos, manipulaciones, distorsiones, ocultamientos, etcétera. Ahora son documentos útiles para aproximarnos a aquel contexto de relaciones / interacciones entre política,

diplomacia, comunicación, información, impresos, cinematografía, etcétera.

En virtud de lo anterior, luego de ese primer capítulo general sobre nuestro objeto de investigación, la interacción entre prensa, literatura y cine, y como si fuera posible una especie de *flash back* cinematográfico, el capítulo dos nos lleva al pasado porfiriano. Por eso, en su texto titulado “Los suplementos de instrucción, entretenimiento y moralización para la infancia durante el porfiriato”, María del Carmen García Venegas nos lleva de regreso a un contexto en el que aquella clase de suplementos fueron impulsados por intelectuales y políticos de la época con el fin de brindar material de instrucción y recreo para la infancia. Entre esos personajes se encuentran Justo Sierra, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Alberto Correa, Ramón Manterola, entre otros, que además de emprender arduos trabajos para editar aquellos diarios, emplearon su esfuerzo para organizar la educación en nuestro país cuando el Estado mexicano se estaba consolidando.

La prensa infantil contribuyó así a que los niños tuvieran material extraescolar a través de cuentos infantiles y escritos moralizantes, lecciones de historia, geografía, ciencias, juegos y relatos de entretenimiento. Asimismo, aquella prensa infantil se encargó de difundir artículos que orientaban tanto al maestro de escuela con contenidos pedagógicos, como a las madres de familia con consejos sobre cuidado e higiene para sus hijos. Aunque los escritores de la prensa infantil no siguieron del todo los lineamientos dictados por las autoridades educativas del gobierno de Porfirio Díaz, cabe señalar que algunas secciones contenían temas relativos a los programas escolares de la época. Por lo tanto, resulta significativo, dice Carmen García Venegas, que algunas de aquellas

publicaciones fueran impulsadas por personas que trabajaron en favor de la educación en México; y muchos de los nombres de los suplementos sí tenían relación con los proyectos de la época (con títulos como *El correo de los niños*, *El escolar mexicano*, *El camarada* o *La evolución del escolar*, todos publicados entre 1872 y 1896).

Al finalizar la dictadura porfiriana por la Revolución que estalló el 20 de noviembre de 1910 y obligó a la renuncia y el exilio del dictador en mayo de 1911, surgió evidentemente una literatura de la Revolución mexicana, que publicada en algunos casos primero en prensa (como algunas narraciones de Rafael Felipe Muñoz, 1899-1972), o como libros unitarios, con el tiempo también llegó al cine para dar pie a un género fílmico nacional por antonomasia, el cine de temas revolucionarios. En este terreno, Blanca Aguilar Plata se ocupa de uno de las expresiones fundamentales de aquella literatura, en su capítulo titulado "*Los de abajo* y *El Universal Ilustrado*: alianza por la lectura para el pueblo". Con base en el hecho de que la primera edición de folletín que realizó Azuela en Texas de la novela *Los de abajo* (1916), prácticamente desconocida hasta que volvió a publicarla en México, en *El Universal Ilustrado* en 1924, Blanca Aguilar propone una reflexión sobre los cambios que en aquel momento se generaban en la prensa masiva y sus ideas sobre la cultura para el pueblo.

En este punto resulta crucial la referencia a la cercanía que tuvo *Los de abajo* con el estilo periodístico de los años veinte, así como con la nota roja que los diarios modernos explotaron para hacer crecer su distribución entre un público amplio. A la larga, esto propició un cambio también en la literatura que ocupó espacios en los magazines modernos, al lado de la información general, los espectáculos, las modas y la literatura de élites. Cambios que facilitaron el éxito de la obra, considerada mucho

tiempo después la novela fundacional de la literatura de la Revolución mexicana, que con el tiempo llegó al cine en dos ocasiones. Blanca Aguilar no aborda este aspecto por ahora, pero su planteamiento de la importancia de aquella novela primigenia es útil, porque con el tiempo la obra llegó al cine en dos ocasiones. La primera, en la adaptación de *Los de abajo* que dirigió Chano Urueta (Santiago Eduardo Urueta Sierra, 1938), y la segunda, menos lograda que la anterior, dirigida también en México por Servando González cuarenta años después (1978).

En el mismo terreno de la literatura de la Revolución mexicana, Pilar Mandujano Jacobo, en su texto titulado “Un acercamiento al cuento de la Revolución mexicana. El punto de vista de las narradoras”, se plantea como objetivo poner énfasis en las características del cuento de la Revolución mexicana desde la perspectiva de las escritoras mexicanas. En primera instancia, se toma en cuenta el proceso histórico, la Revolución mexicana de 1910, que dio lugar a una nueva modalidad literaria: la narrativa de la Revolución, la cual revolucionó a su vez la manera de describir la vida del país. Mandujano Jacobo toma en cuenta, además, los ciclos narrativos supeditados al proceso histórico y su transferencia al género del cuento; al mismo tiempo, analiza el enfoque temático y en algunos casos el estilístico de las escritoras mexicanas, su manera de observar la gesta revolucionaria y las voces que habilitan para narrarla. Por último, Pilar Mandujano establece algunas diferencias tanto con el género de la novela, como con los modos del relato de los narradores de la Revolución. Aunque tampoco en este caso se aborde por ahora la manifestación específica del cuento de la Revolución mexicana en el cine, el planteamiento resulta útil, por cuanto de la misma manera que ocurrió con la novela, las diversas formas de la narrativa revolucionaria

se hicieron presentes también en la pantalla; por ejemplo, en *Talpa* (Aldredo B. Crevenna, 1956), con adaptación de Edmundo Báez sobre el cuento homónimo de Juan Rulfo, de quien otras narraciones cortas (como *Luvina* y *Diles que no me maten*), también habrían de llegar a la larga a las pantallas fílmicas.

Finalmente, en el terreno de los impresos (prensa y literatura), que han sido germinales para posteriores expresiones cinematográficas, incluso aunque éstas no se aborden específicamente, Alfonso Macedo Rodríguez se aproxima en su texto, "Historia, prensa y literatura fantástica en *La mujer que camina para atrás* de Alberto Chimal", a la relación entre historia, prensa y literatura fantástica a través de un análisis de la obra literaria y el autor referidos en el título. En su trabajo, Macedo Rodríguez analiza los procedimientos de lo fantástico en el cuento mencionado, tomando en cuenta los prejuicios que, desde sus orígenes, han existido contra el género de la narrativa fantástica, acusada de escapista o evasiva de la realidad. Esto a pesar de que, por el contrario, tanto en México como en otros países del continente, el género cumple una función social y política que denuncia los problemas sociales, incluso mediante figuras de retórica como la metáfora, la parábola o la alegoría, entre otras. Por cuestiones como éstas, dice Macedo Rodríguez, al principio de su texto, se toman en cuenta algunos antecedentes del género en México; después se comentan brevemente algunos cuentos representativos, para analizar por último el cuento de Chimal, en el contexto de la violencia de los dos últimos sexenios y manteniendo como ejes de análisis los procedimientos narrativos, la historia contemporánea de México (como el terremoto de 1985 y la guerra contra el narcotráfico) y el amarillismo y complicidad de los medios de comunicación comercial, oficiales y tradicionales. Todo

ello en contraste con un cine que sí tiene una mayor vocación para la denuncia, el análisis y la crítica, a través de filmes como *El infierno* (Luis Estrada, 2011), en la ficción, o *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017), en el documental, que no son objeto del análisis de Macedo Rodríguez, pero que tienen antecedentes en ese ejemplo de literatura que aborda.

Como en una especie de “disolvencia” de la imagen, como ocurre en el cine, pasamos del estudio de la relación particular entre prensa y literatura, como expresiones de la realidad transfigurada en prosa, novela, cuento, crónica, reportaje, etcétera, a la relación de ese mundo de los impresos con el cine. Esto mediante abordajes que incorporan tanto la crítica fílmica publicada en prensa, como una fuente privilegiada del análisis cinematográfico, además de la cuestión de las adaptaciones literarias para la pantalla, la construcción de espacios de culto cívico o de construcción de ciudadanía a través del cine, y un proceso por demás peculiar e interesante: la novelización de algunas películas, es decir, su “reversión” de filme a impreso.

En este sentido, el texto de Federico Dávalos Orozco, titulado “El sistema de las industrias culturales en los primeros años del cine sonoro mexicano (1931-1942)”, aborda el verdadero nacimiento de una industria mexicana del cine, de un cine genuinamente nacional, a la luz de otras de sus industrias adyacentes. Dávalos Orozco señala que como ocurre en el ámbito de la industria cinematográfica, el nacimiento, organización, desarrollo y expansión internacional de las *industrias culturales* se origina en los países altamente desarrollados, a partir de los cuales se imponen y difunden al resto del planeta. En el México de los años treinta, esos recursos son asimilados como herramientas fundamentales para el proceso de

construcción de una identidad nacional. Al lado de la literatura y el cine coexisten y se forman otros espectáculos y posibilidades de diversión y de consumo simbólico, como los sistemas de espectáculos que integran los circuitos de música, de teatro serio y ligero, así como de teatro frívolo; centros nocturnos, cafés y restaurantes, los paseos y las fiestas populares o religiosas; la muy tradicional fiesta de los toros; algunos deportes profesionales incipientes, como el box, la lucha, el beisbol y el futbol.

De manera paralela también se desarrollan y consolidan otras formas de diversión masiva que penetran directamente en el corazón de los hogares, como las historietas, la radiodifusión y la música grabada, que se suman a la omnipresente prensa diaria, semanal o mensual, tan habitual y tan bien recibida en muchos hogares de clase media y alta desde fines del siglo XIX. Así, en la sociedad mexicana de los treinta del siglo pasado, se forma *una tupida trama* en la que circulan y se intercambian temas, narrativas, estilos, hallazgos, personajes y personas, aspiraciones individuales y colectivas entre el arte, la sociedad, la cultura y las manifestaciones de las diversas industrias culturales y del entretenimiento, con el mundo de los impresos y el cine entre todas ellas. Está en proceso de construcción la nueva identidad nacional y cultural del Estado mexicano posrevolucionario, y en este proceso todas aquellas incidencias tienen un impacto fundamental en la conformación de la nueva faz del país.

Una de las cuestiones peculiares que aborda Dávalos Orozco, la de los modelos de consumo cultural que se gestan en los países altamente desarrollados, y desde ahí se imponen al resto del planeta. está estrechamente relacionada con el capítulo de Jacqueline Sánchez Arroyo, titulado precisamente "*Novelas de la pantalla. Del cine de Hollywood al cine nacional (1940-1958)*". En su capítulo,

Sánchez Arroyo nos invita a reconocer la importancia que la prensa mexicana concedió a la industria cinematográfica, en particular en los decenios de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx. Este acercamiento se hace particularmente a través del análisis de una de las diversas versiones de ese género de publicaciones impresas, la denominada *Novelas de la Pantalla*. Esta publicación fue una de las revistas que más años permaneció en circulación en nuestro país, y se mantuvo en el gusto del público por 18 años, tiempo en el que se lanzaron 630 ejemplares a la venta. La característica principal de esta publicación es que se realizó con base en un modelo importado desde el extranjero a México (desde España para el caso del mundo hispanoamericano): la *novelización* de películas, extranjeras y nacionales. Así, brindaba a los lectores una segunda oportunidad para disfrutar las historias que habían visto a través de la pantalla grande, y quizá para “guardar” una “copia” de la película, así fuera en un impreso, en una época en que no existen dispositivos contemporáneos como video casero, disco compacto, DVD o Blu-ray.

Por cuestiones como las anteriores, y en relación con modelos de consumo cultural importados del extranjero, resulta también significativo el fenómeno peculiar y específico de “La novelización del cine en la prensa nacional. Un acercamiento a la *Novela semanal cinematográfica. Revista ilustrada*”, de Isabel Lincoln Strange Reséndiz. Se trata aquí de otra publicación, una especie de híbrido entre la literatura en prosa y la historieta, en donde a la narración escrita se suman las imágenes, en una publicación periódica que circuló en nuestro país entre 1939 y 1955. Asimismo, Lincoln Strange Reséndiz expone las características de otras revistas similares que circularon en la ciudad de México durante el

periodo señalado. Adicionalmente, su investigación muestra un aspecto del trabajo que realizaron los exiliados españoles en el ambiente cultural de nuestro país, específicamente su participación en la prensa y, de manera muy particular, su intervención en la *Novela semanal cinematográfica*. Finalmente, se analiza cada uno de los elementos contenidos en dicha revista y se propone la discusión sobre las características literarias de este tipo de textos, que se mueven en terrenos de hibridación. Entre la cultura popular de entretenimiento y la “alta cultura literaria”; entre la historieta, la prensa y la literatura “formal” para consumo de “alto nivel”; entre los modelos extranjeros de producción cultural, su adaptación a México y el debate presente, tanto en la cultura de los impresos, como en la cinematografía, respecto a “lo nacional” y “lo ajeno”.

A la luz de lo anterior, resulta útil entonces la propuesta de Rafael López González en su texto “Los cocodrilos también van al cine. Efraín Huerta, crítico cinematográfico”. Señala López González que a la par de su obra poética, Efraín Huerta dedicó parte de su vida a ejercer el periodismo, y por más de una década enfocó esta labor a la crítica cinematográfica. Su agudo registro periodístico devino en punto de referencia de la industria cinematográfica de México. La penetrante mirada huertiana abarcó, además del “*star system*” de la “Época de Oro” del cine nacional, las fases de la industria y su organización, incluido el sindicalismo. Desde sus columnas “Radar Fílmico”, en *El Nacional*; “Guiones”, en *Close Up de Nuestro Cine*, de la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento semanal del mismo periódico; o “Llamado a las siete”, en la revista *Cinema Reporter*, entre otras, Huerta dio cuenta puntual de un momento crucial de cine mexicano. Este periodo se caracterizó por ser el del apogeo

de un cine nacional, y muy nacionalista (por algunos de sus géneros, como el melodrama ranchero, el melodrama revolucionario, el melodrama indigenista, o el melodrama familiar-maternal, de tanta significación para las audiencias mexicanas e iberoamericanas), en una industria que tuvo una fuerte vocación universalista y cosmopolita (por sus filmes de ambientes extranjeros, de épocas pasadas y de adaptaciones de la literatura universal, entre otros factores), pero en una cinematografía que fue, finalmente, también una poderosa industria transnacional, por su fuerte presencia y aceptación en mercados internacionales.

Aquellas características del cine mexicano, su dualidad en cuanto a temas y géneros, y a la vez su resonante éxito en el extranjero, muy notorio en el ámbito de las cinematografías de habla hispana, pero también en otros países, en otros idiomas, convocaron planteamientos que aludían a la necesidad de no perder nunca de vista “lo nacional”. Por esto resulta útil el texto de Magda Lillalí Rendón García, titulado “El Zócalo como espacio museográfico en *Salón México* y ¿A dónde van nuestros hijos?” Si la cultura política mexicana se ha caracterizado por construir espacios públicos, que son a la vez espacios físicos y también ideológicos, por cuanto sirven a los fines de la construcción de ciudadanía, a los fines del culto cívico (como la Columna de la Independencia, en época reciente, cuando se logra un triunfo deportivo sobresaliente, o el Zócalo de la ciudad de México en los desfiles de la Independencia), nada extraño resulta que a través de los filmes referidos en el título también se promoviera aquel culto ciudadano si se les fomentaba como espacios museográficos, desde una perspectiva de la cultura audiovisual, la cinematográfica.

Por todo esto, explica Rendón García, el Zócalo integra nuestro pasado y nuestro presente. Es un sitio que se

puede visualizar desde distintas perspectivas: económica, política, social y cultural. En el cine, por consiguiente, el zócalo se observa como escenario en dos películas mexicanas: *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) y *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1958). Por lo tanto, considerarlo como espacio museográfico trasciende la percepción del espacio físico, del discurso publicado en prensa que lo consagra como espacio político-ideológico, y de las acciones que se muestran en él, como lugar icónico para la construcción de ciudadanía y de culto cívico-patriótico, tanto para quienes viven en la Ciudad de México como para todos los integrantes de la nación, de la República, que a lo largo del tiempo han aprendido a reconocerlo como uno de sus espacios fundacionales de la identidad y el nacionalismo.

En el centro de un diferendo entre lo nacional y lo extranjerizante, que se manifestó en el cine mexicano prácticamente desde que luchaba por nacer en la etapa muda, cuando se debatía la necesidad de recuperar el nacionalismo paisajista, costumbrista y romántico del siglo XIX mexicano, por cierto a través de adaptaciones de la literatura nacional que deberían contraponerse al cine de modelos extranjeros, el debate volvió a manifestarse en los años del cine sonoro, a partir de 1931 en adelante. Así, en un cine mexicano que se caracterizaba por su pujanza y su éxito comercial en los mercados nacionales y extranjeros, se abrevaba también en la literatura universal con adaptaciones de obras como *La dama de las camelias*, *Los miserables*, *Resurrección*, *El conde de Montecristo*, *El hombre de la máscara de hierro*, *Miguel Strogoff*, *el correo del zar*, etcétera. Asimismo se pugnaba, nuevamente, por lo “auténticamente nacional y mexicano”, por lo latinoamericano, el panamericanismo de tiempos bélicos en los cuarenta y que a la vez se manifestó en un fenómeno

peculiar: la muy marcada hispanofilia del cine mexicano, por la enorme cantidad de obras literarias españolas que se adaptaron para las pantallas desde el cine nacional, lo cual se aborda en los tres últimos capítulos del libro, “La literatura española en el cine mexicano. Antecedentes y evolución entre la etapa muda y el cine sonoro, hasta la Época de Oro”, sobre adaptaciones de la literatura española en el cine mexicano en general; “*La barraca, Pepita Jiménez y La malquerida*. De las invectivas contra el franquismo a la filia genuina por lo español en el cine mexicano”, sobre tres películas consideradas como entre las mejor logradas dentro de aquel tipo de cine; y “*Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950). Joya de la literatura española / obra cumbre del cine mexicano”, sobre la muy bien lograda traslación de aquella trama de odio e intolerancia que hizo Alejandro Galindo, desde el mundo español de Pérez Galdós, al ámbito del México decimonónico y la Guerra de Reforma.

Es probable que ninguna otra cinematografía de habla hispana haya hecho tantas adaptaciones de literatura española para sus pantallas, lo cual resulta significativo por diversas razones. Por una parte, es una manifestación innegable de la filia cultural que une a los pueblos hispanoamericanos con la nación que, por entonces, bajo la dictadura de Francisco Franco, insiste por todos los medios en que es “la madre patria” de todas las Repúblicas de habla hispana del continente americano. Por otro lado, es significativo que el fenómeno se haya originado en un contexto de inexistencia de relaciones diplomáticas entre la dictadura franquista y los gobiernos mexicanos de “la familia revolucionaria” que rigen a la nación, y que así le disputaban a España cualquier intento de hegemonía sobre “las hermanas Repúblicas hispanoamericanas” del continente. Por otra parte, ese cine, que con aquella

frecuencia tan marcada por la literatura española parecía hacerle un guiño de neutralidad a la nación y a la sociedad españolas, frente a la condena diplomática implícita en la tozudez de los gobiernos mexicanos, contribuyó probablemente a una buena difusión y conocimiento de aquella literatura, a través de un cine realizado de manera muy decorosa, entre las audiencias de habla hispana que pudieron conocer aquella literatura mediante las pantallas, quizá más que por medio de la lectura directa de las obras en versión impresa.

Dentro de aquellas obras literarias, llevadas a la pantalla por el cine mexicano, algunas han sido ampliamente reconocidas, desde la época de su realización e incluso en la actualidad, con títulos como *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1943), sobre Vicente Blasco Ibáñez; *Pepita Jiménez* y *La malquerida* (Emilio Fernández, 1946 y 1949), sobre Juan Valera y Jacinto Benavente, respectivamente; y sobre todo *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950), sobre Benito Pérez Galdós, entre muchos otros filmes mexicanos de ascendencia literaria española que se podrían citar. La importancia de esta filmografía radica en que *La barraca* fue considerada en su momento, y sigue siendo considerada hasta la fecha, en la perspectiva de algunos críticos, incluso en España, como una obra de innegable valor cinematográfico, como se demuestra en el texto alusivo al filme. Por otra parte, además de los aciertos de *Pepita Jiménez* y *La malquerida*, la última de las películas citadas, *Doña Perfecta*, quizá resulte significativa porque terminó por ser una especie de síntesis fílmica entre lo español y lo mexicano. Este asunto, abordado en el último capítulo, da cuenta de la forma en que su adaptador y director, Alejandro Galindo, “mexicanizó” la historia y la trasladó del contexto de las guerras carlistas (entre fuerzas liberales y conservadoras) en la España del siglo XIX a la lucha entre

liberales y conservadores en el siglo XIX mexicano, con agudas referencias a la reforma liberal, al conservadurismo tan flagrante y retardatario de algunos sectores de la sociedad mexicana, la decimonónica, e incluso la contemporánea, la Guerra de Reforma, el conflicto entre un Estado laico y el catolicismo reaccionario, etcétera.

Rodada en el contexto del gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), que en diversas instancias fue visto como una especie de “contrarrevolución” por su desplazamiento hacia la derecha y por ser contrario a las propuestas del ideario revolucionario que hasta entonces habían animado el discurso político mexicano, el del Partido Revolucionario Institucional, el filme tiene las características de una alegoría. Parece referir, mediante el recurso de ubicar la acción en el pasado mexicano del siglo XIX, el oscurantismo todavía presente en amplios sectores de la sociedad mexicana, la que al parecer está volviendo por sus fueros ya desde mediados del siglo XX nacional, a la vez que se preservan referencias a la historia española que se enlazan, también desde el siglo XIX, con las que eran situaciones muy sentidas entre la colonia española en México, en relación con la dictadura franquista vigente en ese entonces.

Estas referencias muy agudas, tanto por Galindo como adaptador y realizador, como por parte de la crítica de prensa como la que desarrollaban españoles exiliados, entre ellos el muy notable Álvaro Custodio, dan cuenta pues, finalmente, de una manifestación fehaciente de la interacción entre cine (la película *Doña Perfecta*, de Alejandro Galindo), literatura (la novela *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós), y las críticas sobre la obra fílmica y la literaria que se manifestaron en la prensa, mediante la pluma de escritores como el mencionado Custodio, entre otros, además de críticos, analistas e historiadores posteriores. Fue aquella una forma muy afortunada de

lograr, en el centro del debate entre lo mexicano y lo extranjero en el cine nacional, una buena síntesis entre ambos aspectos, en una película de ascendencia española en su historia, pero muy mexicana en las pantallas y para las audiencias, entre las que sigue contando con amplio reconocimiento.

De esta manera, y con estos tres capítulos a cargo de Francisco Peredo Castro, se concluye este viaje imaginario propuesto por todos los autores presentes en este volumen, para invitarnos a escuchar, en sentido figurado, las voces y los diálogos entre prensa, literatura y cine, entre pasado y presente, entre historiografía tradicional e historiografía cultural, en una interacción que los autores de este libro proponemos como una forma necesaria para abordar las intrincadas formas de la relación entre individuos, sociedades, contextos y formas de la creación artística, cultural e intelectual.

Francisco Martín Peredo Castro  
Isabel Lincoln Strange Reséndiz  
Ciudad de México, septiembre de 2020.

# **Prensa, literatura, cine e historia.**

## **Interacciones en el entorno cultural mexicano del siglo xx**

FRANCISCO MARTÍN PEREDO CASTRO,\*

La utilización de la prensa, de la literatura, del cine y de la historiografía, es decir de la escritura, sobre la historia, impresa y publicada, como fuentes para una nueva historiografía, desde la perspectiva de un historiador contemporáneo, y en relación con el ejercicio profesional o académico de la historiografía, implica partir de una premisa fundamental: estos cuatro tipos de fuentes son objetos y a la vez sujetos de la historia. Dicho en otros términos, la prensa, la literatura, el cine y la historiografía, como objetos de la historia, deben ser vistos en su doble papel, de fuentes de información, por una parte, y de agentes de los procesos históricos que se aluden, refieren, estudian, difunden o se investigan en ellas, por otra.

Esto es importante porque dichas fuentes de información se han utilizado desde hace mucho tiempo y se consideran privilegiadas para la escritura de la historia (principalmente la prensa, la historiografía antigua y hasta la literatura, aunque no tanto el cine). Al enfatizar que nos son útiles por la información que nos proveen, respecto a los acontecimientos de su tiempo, tanto los de su contexto como los referidos en el momento en que fue escrito, y luego impreso, cada ejemplar que consultamos de esos tipos de fuentes (periódicos, novelas históricas o cualquier otra obra literaria, historias académicas, oficiales, institucionales o ajenas a cualquier sistema), se nos olvida

a veces, cuando menos un poco, que lo que esas fuentes, esas empresas editoriales publicaron, y por la forma en que lo hicieron, permiten advertir una postura determinada. La de los grupos empresariales, editoriales, o institucionales, del periódico si se trata de prensa; de los autores, si es literatura, y de autores, instituciones y organismos diversos, si se trata de obras historiográficas. Todos tuvieron una posición frente a hechos, procesos y protagonistas de la historia que estudiamos, y que constantemente sometemos a revisión, reconsideración y reescritura.

Así, por ejemplo, en la historiografía sobre la Revolución mexicana, se puede establecer que la caída del régimen maderista (mayo de 1911-22 de febrero de 1913), y por la manera en que ocurrió, estuvo determinada, en alguna medida, por el rol que la prensa satírica jugó denostando la imagen del que después fue conocido como “el mártir de la democracia”. Mediante caricaturas que lo disminuían por su personalidad, lo ridiculizaban por sus prácticas más o menos cotidianas (como el espiritismo o la homeopatía), lo descalificaban por su forma de gobernar, lo cuestionaban por las medidas que tomaba, o por las que eludió (como la reforma agraria que le demandaban los zapatistas) y sobre todo, lo anulaban por la comparación permanente que se hacía de su imagen, incluso de su apariencia y su estatura, en relación con la del dictador derrocado, Porfirio Díaz, aquel proceso se sostuvo hasta que la imagen de Madero fue permanentemente minada, socavada, y denostada, hasta extremos de escarnio y de tragedia.

Es evidente, entonces, que entre la multitud de factores que contribuyeron al derrocamiento del gobierno de Madero, aquel tipo de periodismo fue también protagonista fundamental, en tanto le generó a la sociedad un distanciamiento tal, un extrañamiento extremo y una

carencia de empatía para con su gobierno, que hizo parecer a su régimen como endeble y susceptible de ser derrocado, sacrificable, como finalmente ocurrió y de manera tan trágica. Este es un ejemplo evidente del papel que la prensa jugó como “agente” de la historia, junto con los otros agentes, los de carne y hueso, entre ellos Félix Díaz, el sublevado; Victoriano Huerta el traidor; Henry Lane Wilson, el embajador estadounidense como intrigante, solapador o soliviantador del golpe de Estado, hecho que finalmente se fraguó mediante el llamado “pacto de la embajada”, para derrocar a Madero y Pino Suárez, como las víctimas del suceso histórico que ahora conocemos como “la decena trágica”, en el que un proceso de comunicación periodística fue factor fundamental, junto con todos los demás elementos de aquel complicado ajedrez.

Un historiador avezado tendrá claro que esa prensa, la de la época en que ocurrieron los hechos, no es solamente una fuente de información en la que se pueden consultar datos, nombres, descripciones y explicaciones sobre lo sucedido. A la larga, los contenidos, las perspectivas planteadas por los autores (articulistas, editores, caricaturistas, etcétera), habrán de dejarle claro que esa prensa y sus hacedores fueron también agentes y protagonistas del proceso que refirieron. Después, el historiador que desee ahondar más en todos aquellos acontecimientos, probablemente podría y tendría quizá que recurrir a la literatura de la Revolución mexicana, particularmente aquella que, incluso con personajes y tramas ficticias, desarrolle sus tramas dramáticas, sus narraciones, su construcción de personajes, teniendo como contexto el del maderismo y su fatal desenlace. Puede ser que el historiador, además de la prensa en sus diversos géneros (noticia, reportaje, editorial, caricatura, etcétera), y de la literatura en sus

géneros (como novela, teatro, cuento, poesía, etcétera), desee recurrir también a la música (particularmente el género del corrido revolucionario), y en última instancia hasta el cine, por las formas de la representación de toda aquella trama.

Puede ser que quizás el historiador, en su esfuerzo para obtener un panorama lo más amplio posible en cuanto a perspectivas, fundamentos, razones y percepciones sobre lo sucedido, concluya que debe realizar también algunas revisiones y evaluaciones más. De una buena parte, la historiografía ya publicada sobre esos acontecimientos (del maderismo en este caso), que referidos en prensa, literatura, música y hasta cine u otros productos culturales de los medios de comunicación (como historietas, radionovelas, telenovelas, etcétera), y narrados de manera más formal, rigurosa, objetiva, etcétera, se supone, por los historiadores, dice algo más. A final de cuentas, el historiador-historiógrafo se encuentra casi siempre con que en las obras, no obstante sus pretensiones (de objetividad, imparcialidad, rigurosidad, acuciosidad metodológica, etcétera), también se acusan la mentalidad, los intereses, las filias y las fobias de los historiadores y de las instituciones u organizaciones para las que ejercieron en su momento su labor de historiógrafos.

Más todavía. Para mayor complejidad de la cuestión, se topará de frente con un hecho que es casi un axioma. Por lo general los historiadores escriben sobre el pasado a partir de preocupaciones y determinaciones de su presente, de su contemporaneidad, de su propio contexto, a partir del cual vuelven la vista a un pasado en el que encuentran alguna ligadura con su presente, sus intereses y sus inquietudes. Y entonces la tarea de reescribir la historia se vuelve todavía más compleja y desafiante, porque exige también una diégesis en la cual cada obra utilizada (periodística,

literaria, historiográfica, filmográfica, etcétera), requiere ser adecuadamente ubicada en su contexto de producción, en las circunstancias que la explican a partir de su momento, y en la red de relaciones que la originan.

Ambas propuestas de aproximación que hasta ahora planteamos, contienen desde luego multitud de aristas, que reclaman de nosotros en la academia la posibilidad de, cuando menos, reflexionar acerca de ellas. Sobre todo cuando se trata de prevenir a las comunidades estudiantiles que, con un poco menos de formación, menos experiencia, menos perspicacia o malicia, quedan siempre en riesgo de incurrir en errores que pueden ser perfectamente evitados, con un poco de prevención, y con más y mejor entrenamiento para interactuar, actuar y decidir respecto a las fuentes de información e investigación. Además, por otra parte, se suma a la problemática la cuestión de los archivos (gubernamentales, diplomáticos, empresariales, familiares, institucionales, etcétera), que en una perspectiva positivista en extremo suelen ser considerados como los repositorios de “la verdad”, porque se supone que lo que los documentos dicen es lo que realmente sucedió. Es una realidad también que multitud de hilos de la trama histórica, de la interacción entre personalidades, de sus posiciones personales, frente a hechos, circunstancias y desenlaces, pueden no haber llegado al papel, al documento, al “testimonio”, aparente repositorio de “la verdad”, cuya valía se la otorga el estar resguardado en un archivo.

Conocidos son los casos de burócratas que se limitaron a obedecer normas institucionales, a obedecer “órdenes superiores” y originaron verdaderas tragedias (como Adolf Eichmann en la Alemania nazi), sin siquiera tener clara conciencia de su impacto, e incluso exhiben en su descargo documentos que en teoría los exonerarían, si no fuera