

Últimas imágenes revolucionarias: entrevista con Aurelio de los Reyes

Last Revolutionary Images: An Interview with Aurelio de los Reyes

Sebastião Guilherme Albano¹

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
albanoppgem@gmail.com

Resumen

Esta entrevista se realiza en un período de la vida del historiador Aurelio de los Reyes García Rojas (Aguascalientes, 1942) en que trata de finalizar su gran proyecto, el cuarto y último volumen de la la Historia del Cine Mudo en México (1928-1932). Con más de 80 años recuerda un futuro más breve y por lo tanto el destino de sus investigaciones de una vida (un siglo, como quiere Agamben) se vuelve más refinado. Sin embargo, hablamos de cómo se mantiene contemporáneo de los grandes eventos del siglo por intermedio de un trabajo galardonado de recuperación del patrimonio filmico nacional, sobre todo las primeras imágenes de la Revolución Mexicana.

Abstract

This interview with the great Mexican Cinema historian Aurelio de los Reyes García Rojas (Aguascalientes, México, 1942) is made during a moment in which his proposals concerning in ultimate his great professional project, the fourth and last volume of the Silent Mexican Cinema History (1928-1932). In his 80s he is aware that his future is briefier than his past insofar the destine of his lifetime researches (a century, as remarks Agamben) has to reach an even more sophisticated study. Our conversation regarded how he maintains himself contemporary to the great national monumental events throughout his awarded work in rescuing and valuating the filmic national heritage, mostly the first Mexican Revolution Images.

Palabras clave:

Aurelio de los Reyes; historia; cinema; Revolución; México.

Keywords:

Aurelio de los Reyes; History; Cinema; Revolution; Mexico.

¹ La entrevista ha sido realizada entre mayo de 2023 y enero de 2024, via GoogleMeet y via email. Hablamos de muchos temas y lo que se muestra aquí es parte de un estudio más amplio que aparecerá en un libro en 2025 o 2026 acerca del audiovisual iberoamericano.



Esta entrevista con el historiador de arte mexicano, Aurelio de los Reyes García-Rojas (AR), estuvo mediada por el dispositivo del GoogleMeet, lo que aclaró la plusvalía absoluta y relativa en la charla profesional bajo un género periodístico. Hoy visto como una ironía sentí esa suerte de explotación de nuestras fuerzas de trabajo por algorítmicos hoy inevitables para la consecución de cierto trabajo intelectual. El oficio del profesor Reyes es equívocamente predispuesto a la espontaneidad en Latinoamérica y, por fortuna, la carga cibernética no le quitó toda la potencia productiva a nuestra cordialidad (el hombre cordial; o *homem cordial*; alienta sin alienar del todo. Buarque de Holanda, 2013) sino la desdobló en un diálogo estructurado por un tipo de relación social, una sociabilidad acumulada en un producto históricamente reproducido en él mismo, puede que desarrollado por unos pocos y apropiado por multitudes, validando (absoluta y relativamente) la marca regional por un sesgo de ese concepto metafísico que define nuestra civilización comparativamente a las metrópolis coloniales y poscoloniales. La objetivación manifiesta en la plática permitió que habláramos con un formalismo *ad hoc*, en el tiempo mecánico y desnaturalizado de esa ley, de los tópicos que personalmente quizá se *perderían* en la intimidad. El calor de los cuerpos y sus nombres presentes quizá imprimirían sonrisas u otras expresiones que transportarían la atención del intelectual producto y productor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a otras latitudes sin acotarse a un relato de representaciones anticipadas por renglones temáticos y encuadrados por una pantalla, un canal virtual y un espacio de distancias inorgánicas y sometidas. Lo conozco desde 1996 y por lo tanto mantener los lineamientos del género con un mediador entre nosotros, una máquina que archiva y delimita imágenes, acaba me pareciendo adecuado. Además, intercambiamos emails posteriores a la entrevista a fin de encuadrar con más

propiedad el temario que le concierne a 82 años de vida y que sin los *gatekeepers* del Meet estaría en ciernes con el infinito que la mera palabra escrita suscita o los encuentros impiden balizar.

La diferencia de horario entre la Ciudad de México y Natal (Brasil), en el día en que se realizó la entrevista, nos encontró en la segunda mitad de una tarde de 2023. La tradición de nuestras pláticas de hecho siempre fue adscrita al cine quizá fruto de que nuestra proximidad se magnetice en las posiciones asesor/asesorado. Buscaba que el doctor Aurelio de los Reyes nos hablara de su vivencia universitaria, en los distintos eslabones de sus actividades, entre el alumnado y las responsabilidades de la docencia. Como dijo y es casi público sus libros constituyen su autobiografía por lo tanto las ideas que componían la lista de cuestiones variaron menos que si nos atuviéramos a su vida extralaboral, caso sea posible tal categoría en el ámbito de las relaciones sociales de producción contemporáneas. La Revolución Mexicana y su ideario se disciplinó por materias y sujetos que la definieron como el gran significante del destino de las instituciones nacionales, ondulando casi todas sus respuestas. Asentado regularmente en la burguesía rural, latifundistas, hacendados más o menos rentables, Aurelio de los Reyes nació en Aguascalientes y a los 15 años su familia se mudó a la Ciudad de México; sus padres, originarios del estado de Zacatecas, por la Revolución, se conocieron en el estado vecino de la República. Adquirió buena consciencia de la Revolución Mexicana por sus precondiciones de libertad y a lo largo del camino adquirió interés por las primeras escenas fílmicas y también literarias de la pugna, cotizando el evento por intermedio de una representación casi indeleble de las imágenes móviles y sus relaciones de poder industrial (y campesino) y político, valores de uso y de cambio expresados de cualquier manera por el régimen de materialidades que inexorablemente se mercan por los lentes de los aparatos de comunicación audiovisual. A despecho del insoslayable vocabulario marxista que permea nuestra práctica de la entrevista el entrevistado no glosa ese sistema (mismo que hoy convoca cuidados) sólo alude a su aparato de organización de verdad y conocimiento por la naturaleza física y social de sus objetos y sujetos de estudio, a fin de cuentas, imágenes técnicas con historia humana.

SGA. ¿Cómo llegó a la Historia del Arte?

AR. Desde muy temprano tuve facilidad para las humanidades. Lo mismo era historia, que geografía, literatura, incluso me gustaba la biología.

SGA. ¿Cómo le apareció la afición por las imágenes técnicas, tal cual la fotografía y el cine?

AR. Tal vez una liga umbilical con mi madre. Desde que era muy niño tuvimos una cámara de 8mm en la cual mi madre hacía películas familiares y luego nos la proyectaba. Mi gusto por el cine empezó por esos afectos básicos en mi manera de ser. No hubo un momento específico en que pueda definir como el que haya comenzado a gustar del cine, empezó con mi uso de la razón y desde que tengo memoria. Lo mismo para el manejo de la imagen. Me acuerdo de una caja con 200 o 300 fotografías del siglo XIX e inicios del XX. Somos una familia antigua, tradicional, por lo tanto “ir al fotógrafo” era un ritual de las familias, cuyos retratos intercambiaban entre sí, una costumbre especie de *Facebook*. Todas las ramas de la familia tenían su colección de fotos, entonces el gusto por la imagen es algo inherente, viene de lejos.



SGA. ¿Comenzó a unir la historia y el cine por intermedio del cineclubismo?

AR. No. Durante la licenciatura en Historia en la UNAM era proclive a la Historia del Arte, en especial la arquitectura franciscana del siglo XVI. Me gustaban mucho las iglesias con expresión indígena en sus rasgos. Los franciscanos fue una orden religiosa que les concedió más libertad que dominicanos o agustinos. En aquel entonces no quería saber nada de la contemporaneidad, me enamoré del siglo XVI de México y de Europa. Sin embargo, las asignaturas con los profesores

más interesantes se extinguían y sólo restaron dos docentes muy recomendables, Ida Rodriguez Prampoloni y Josefina Vázquez y Vera, la primera esposa de Edmundo O’Gorman; la segunda su alumna durante diez años. Impartían Historia del Arte e Historia de Estados Unidos, respectivamente, cuyas clases cambiaron mis ideas sobre el arte y la historia contemporáneas gracias a la formación histórico-filosófica de ambas. Ida me ayudó a observar el arte contemporáneo, hasta disfrutarlo. El curso de Vázquez Vera cubría de la fundación de Estados Unidos a la contemporaneidad de los Panteras Negras. Después de clase discutíamos los problemas contemporáneos, captados por las películas, especialmente por *The Chase (La caza humana, 1966, Arthur Penn)*, alegoría de Estados Unidos de aquellos años, entre otras películas. Al final me quedaba platicando con ella sobre cómo los filmes reflejaban los problemas de los Estados Unidos. A medida que avanzaba el tiempo en su curso de historia nos recomendaba lecturas, por ejemplo, sobre el siglo XVII leímos *La letra escarlata* (Nathanael Hawthorne, 1850) para darnos una idea más completa de la época; y así sucesivamente, *Moby Dick* de Herman Melville para el siglo XIX. Hemingway, John Steinbeck, Henry Miller, etcétera. Percibí cómo la literatura captaba la historia de una manera u otra. En una de esas conversaciones me preguntó qué haría yo de tesis de fin de curso y le dije de mi interés por la arquitectura franciscana del siglo XVI, pero me dijo “si tanto le gusta el cine y tanto la Historia ¿por qué no hace historia del cine? Y me convenció a cambiar a la Historia del Cine y olvidar el siglo XVI. Como eran los 1960 estaba preocupado por el cine de “arte” e iba a estudiar el cine mexicano me pregunté ¿las películas del cómico *Capulina* y las del luchador *El Santo* eran arte? Era la peor etapa del cine mexicano, lógicamente la respuesta era no, pero si las veía como documento, me abría una ventana para estudiar la sociedad. Percibí la dimensión del cine como documento antes de que Marc Ferro escribiera sus ensayos y antes de saber de la existencia de la *Nouvelle Histoire*. Ligar historia y cine fue una intuición de la doctora Josefina Vázquez desarrollada por mí; me permitió valorar el cine en general y de la Revolución en particular. El libro *Cine e historia* de Ferro llegó a México en los 1980 y estábamos en 1968. En 1972 se publicó mi primer libro. Hay un detalle que se debe remarcar. Ferro propone hacer historiografía a partir de filmes, pero si omitimos éstos por lo general no se sostienen sus propuestas. En mi caso es al revés, parto de la historia al acercarme al cine. Divergimos

sustancialmente, por lo tanto, no soy su discípulo como algunos lo han dicho; es un error de apreciación.

SGA. ¿Por qué no siguió la carrera de director luego de la *Diosa de Plata* en 1962, otorgada por *Periodistas Cinematográficos de México* (PECIME) al documental *¿Una ciudad conocida?*, y de ganar el Ariel, la preseña más importante de la cinematografía mexicana, por *Y el cine llegó de la serie *La vida en México en el siglo XX* (1991)?*

AR. Como director de cine, mi intención era hacer un cine histórico, fascinado por Luchino Visconti, al ver primero *Senso* (1954) y después *Il Gattopardo* (1963). Decidí estudiar Historia para hacer cine de este tipo en México y me preparé para ello. Sin embargo, las exigencias de los sindicatos de técnicos y las organizaciones patronales especialmente de la sección de directores, hacían imposible el ingreso al cine de nuevos elementos. Además, yo estaba muy desconectado del medio. Para que el sindicato admitiera un nuevo director había una cláusula en el contrato colectivo que condicionaba el ingreso a la industria con una película de un mínimo de cinco semanas de filmación, cuando el *standard* de los directores sindicalizados desde hacía mucho tiempo eran films hechos en dos semanas o menos. Cinco semanas implicaba un riesgo que no asumían los productores. Aquellos años sólo Arturo Ripstein, hijo de Alfredo Ripstein logró ingresar con *Tiempo de morir*; por lo tanto, desistí de filmar y proseguí con la historia y el manejo de la imagen en la ilustración de libros para comunicarme con el público. Realicé la investigación iconográfica para más de cincuenta libros míos y ajenos.

SGA. ¿Por qué se volcó a la Historia del Cine silencioso o mudo?

AR. Primero, no estoy de acuerdo con el término de cine silencioso. Es un anglicismo que viene de “silent cinema”. No había nada de silencioso en el conjunto de la experiencia cinematográfica al haber acompañamiento musical en vivo y gran interacción del público. Para mi es cine mudo como decía Méliès porque los actores no hablan. Sobre mi interés en el cine mudo aquel entonces, surgió porque Emilio García Riera (autor de la *Historia documental del cine*

mexicano, 18 volúmenes, Universidad de Guadalajara) comenzó su proyecto panorámico en 1960 centrado en la etapa sonora. Habitualmente leía su crítica y seguía sus proyectos, en especial su primer libro *El cine mexicano* (México: ERA, 1960), y el primer volumen de su monumental historia. Me nació la idea, un poco inconscientemente, de abordar el cine mudo, a partir de la duda de cómo el cine llegó a México, lo que todavía no estaba claro porque en principio mi tesis de licenciatura abordaría la imagen de la Revolución Mexicana en el cine al ver las películas protagonizadas por María Félix, *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959), *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1961) y *La valentina* (Rogelio González, 1966) y los demás films sobre la Revolución. Ninguna de ellas estaba de acuerdo con la historiografía que había leído, ni con los documentos visuales que circulaban *Memorias de un mexicano* de Carmen Toscano (1947), *Epopeyas de la Revolución* de Jesús Abitia (1960) ni con la tradición oral familiar. Me fijé la cronología para estudiar el cine de 1910 a 1940, del principio al fin de la Revolución porque tuve en mente que 1940 se consideraba el fin de la Revolución, hipótesis sostenida en el libro de Stanley R. Ross *¿Ha muerto la Revolución?*, 1966). Como además de las dos películas testimoniales citadas no circulaban más imágenes de la Revolución por conservarlas tres coleccionistas, comencé a buscar información hemerográfica de los años álgidos de la Revolución. Noté una gran diferencia entre el cine testimonial de 1910-1915 y el de argumento, porque aquél dejaba de ser comentado en la prensa hacia 1915 mientras que el cine de argumento sobre este tema lo inició en 1932 *Revolución (La sombra de Pancho Villa)* de Miguel Contreras Torres, excepcionalmente la mostró *Llamas en rebelión* (1922). Me pregunté ¿cuándo llegó el cine a México? ¿Desde el principio se hizo un cine testimonial? Al revisar la prensa a partir de 1895 llegué a la primera función en agosto de 1896 a Porfirio Díaz, presidente de la República. Olvidé la Revolución y me dediqué a historiar el cine mudo. Establecí un catálogo de las películas filmadas en la etapa muda de 1896 a 1932 (publicada en tres volúmenes por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México).

SGA. Usted comentó esa discrepancia acerca del título de su campo de interés. No concuerda con la noción de cine silencioso. ¿Hubo otras controversias en su vida académica?

AR. Sí, la principal controversia que encontré fue la del narrador. André Gaudreault afirmaba su existencia desde la primera etapa del cine mudo en todo el mundo. No es verdad porque al menos en México no lo hubo; el problema es la generalización del caso particular de Québec y ello se debe a que él no es historiador sino científico social. Tengo la impresión de que en el caso de México la ausencia de la figura del narrador durante los primeros años del cine mudo la comparten no pocos países latinoamericanos. No me preocupó mayormente porque hojeé los diarios día a día, lo mismo que los programas de cine. Al menos de 1895 a 1932 no registran la existencia de dicha figura. Muchos no me creían y tuvieron la amarga experiencia de buscarlo en las mismas fuentes que yo revisé y no lo encontraron. No polemiqué, solamente no hice caso ante la insistencia de otros. No recuerdo muchas polémicas. Por ejemplo, el uso del título de *películas de atracción* yo lo inicié como concepto así como el de *primer cine* en lugar de *cine primitivo*. Lo manejo desde mi primer libro *Los orígenes del cine en México, 1896-1900* (UNAM, 1972). *Cine de atracción* nada le debe al montaje de atracción, sino que tiene que ver con aquellas pequeñas vistas tomadas por los camarógrafos de lugares públicos: la alameda, salidas de misa, de las fábricas para atraer al público a las funciones de cine a ver su propia imagen. Esta modalidad nada tiene que ver con las llevadas a las ferias para atraer público. Otra generalización como la del narrador no válida para México porque los hermanos Stahl son de los únicos empresarios ambulantes que encontré información de asistir a ferias periódicamente, con su propia carpa con capacidad de dos a tres mil espectadores no para un espectáculo circense sino para exhibir películas exclusivamente. Sobre la noción de *primer cine* cabe el comentario de que no mantiene contactos con los conocidos manifiestos de Solanas y Getino “Hacia un tercer cine” (Solanas y Getino, 1969). Allí se bocetan las clasificaciones primer, segundo y tercer cines). Yo lo acuñé como una periodización técnica y artística de la historia. Revise usted la historiografía del cine mudo de aquellos años '60, limitadísima por otra parte, sobre las películas de 1895-1910 y se desvinculan las coincidencias. Tengo muy claro lo de “Hacia un tercer cine”, implica militancia política nada que ver con el cine de aquellos años, es decir, sin vínculos inmediatos con la producción de los primeros años del cinematógrafo. Lo tengo clarísimo, el tercer cine al que se abogan está más cerca del *cine imperfecto* propuesto por Julio García Espinosa, concepto tomado de una

entrevista a Roberto Rossellini en *Cahiers du cinéma* refiriéndose a *Roma, ciudad abierta* (1945). “Por un cine imperfecto” fue publicado por primera vez como artículo o manifiesto en *Hablemos de cine* (Lima, n.55/56, septiembre/diciembre de 1970, p. 37-42). En México lo publicó la Dirección de Actividades Cinematográficas.

¿Cómo fue la investigación para el libro *El nacimiento de ¡Qué viva México!* (UNAM, 2006)? ¿Cuáles son las aportaciones?

AR. Entre los hallazgos del libro se encuentran la genealogía de los guiones para la película, me parece que fueron cuatro o cinco en este momento no lo tengo claro, hasta el definitivo publicado en la revista *Experimental Cinema* en 1934 (Nueva York, enero de 1934); otra de mis hipótesis que Eisenstein no terminó la película por culpa de él mismo al no acatar las indicaciones del escritor y político americano Upton Sinclair (1878-1968), quien siempre se mostró favorable a terminar el proyecto hasta que se hartó de la indisciplina de Eisenstein. Sinclair estaba dispuesto a enviar el material a Moscú para su montaje, con la condición de no ser exhibido a nadie, pero la indiscreción de un periodista que asistió a una función supuestamente privadísima escribió una nota leída por Sinclair y ocasionó su enojo y ordenó impedir el embarque del material a Moscú. Sinclair siempre se mostró amigable con Eisenstein, la indisciplina de éste ocasionó su propia tragedia. Otra idea que sostengo es que Robert Flaherty inspiró la película en la entrevista que sostuvieron pocos días antes de que Eisenstein embarcara en San Francisco rumbo a Japón para ir a la Unión Soviética. En San Francisco, Diego Rivera reforzó la idea que le inspiró Flaherty. Asimismo, por primera vez di a conocer el primer guión, elaborado por Eisenstein en el tren en su camino rumbo a México, el que fechó en Nogales aunque no precisa si el Nogales de Arizona (Estados Unidos) o el de Sonora, México, el 6 de diciembre de 1930, lo cual se desconocía. Establezco con claridad que la fuente principal de inspiración para el guión fue el libro *Idols Behind Altars* de Anita Brenner (Nueva York, 1929), entre otras fuentes: *Mexican Maze* de Carleton Beals (Chicago, 1931); *México, an interpretation* de Ernest Gruening (Nueva York, 1930), la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela (Nueva York, 1929, bajo el título de *The Underdogs*), versión en inglés ilustrada por José Clemente Orozco cuyos dibujos de las

soldaderas lo impresionaron fuertemente; bibliografía consultada en su museo en Moscú con notas manuscritas. Otra contribución es haber mostrado con cuidado el proceso creativo de Eisenstein y cómo desarrolló su película en la medida en que enriquecía su experiencia en el país (*iQué viva México!*, nunca fue editada por el director, solo a partir de los dibujos de esquemas de montaje).

SGA. ¿Hay mucha diferencia entre hacer historia escrita, digamos, en modo epistémico, más acuradamente, y editar fotogramas de modo histórico-narrativo, como en su experiencia con el film de la llegada de los líderes revolucionarios a la Ciudad de México y otros?

AR. Por escrito tenemos más alternativas que desde las imágenes por lo tanto en ese sentido la reconstrucción que hice de las imágenes resultó más complicada por aceptar las apariencias de cómo los hechos sucedieron. Por escrito uno puede explicar con mayor profundidad la circunstancia histórica, aunque la imagen nos muestra múltiples detalles en un solo fotograma que llevaría palabras y palabras en su descripción. Hay problemas como la lentitud de las películas testimoniales de la revolución, de identidad de personajes históricos de inicios de la Revolución, además esos films fueron mutilados de varias maneras. Mi propósito era una construcción arqueológica de cómo sucedieron los eventos y cómo los films eran originalmente. Esa diferencia radical puede ser vista en mis libros, principalmente en la serie a cerca de los films de la Revolución hasta 1928. He editado tres filmes recuperados del período revolucionario: *El México de 1900. De 1896 a 1910, de la llegada del cine a la caída de Porfirio Díaz; El triunfo de Madero. (1911-1913) y Revolución armada. De Victoriano Huerta al asesinato de Villa.* Todos ya en este siglo con las nuevas tecnologías. Los camarógrafos más importantes del cine testimonial de la Revolución son Hermanos Alva, Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Jesús Abitia, Antonio Ocañas, pese al corto número dejaron un volumen considerable de imágenes en movimiento.

SGA. ¿Usted cree en un tipo de conocimiento histórico desde films de ficción o documentales? ¿Algún género detiene esa prerrogativa? ¿Ese cruce de temporalidades que la imagen ofrece, la crucial anacronía productiva, sería un aspecto inmanente?

AR. Si y no. Sí creo que todo film refleja su contemporaneidad por eso dije que al analizar el cine parto de la Historia, no como Ferro que parte de la película a la Historia. Creo que en general los films a los que trato funcionan para generar conocimiento histórico. Piense en un film tan conocido como *Senso* de Visconti que reconstruye la unificación italiana. Como lo filmó en los 1950 actualizó la máxima de que las cosas deben cambiar para seguir iguales (“algo debe cambiar para que todo siga igual”, Giuseppe Tomasi di Lampedusa retomó esa frase de teóricos del “risorgimento”). Ese argumento lo desarrolló más tarde en *Il Gattopardo* (1958). En paralelo refleja la contemporaneidad de los límites de la Democracia Cristiana en Italia (DC), al regresar paulatinamente el Fascismo, especialmente con el problema de Aldo Moro y el extremismo. Estemos de acuerdo o no con la posición de Visconti acerca de la derrota de Custosa en *Senso*, pero hay un intento de reconstrucción histórica. En realidad, el argumento es un pretexto para criticar la oposición del Gobierno a promulgar la ley del divorcio al mostrar un matrimonio en crisis que vivía en pareja para guardar las apariencias, una pareja que mutuamente no se soportaba. Hubo una especie de disfraz crítico de una historia del siglo XIX para una del siglo XX. Se puede enseñar Historia con los films explicando los múltiples usos del pasado, para lo cual es necesario observar toda la producción de la película. Según yo a partir de una contextualización es posible generar conocimiento histórico.

SGA. También creo que imágenes y palabras se complementan cuando bajo teleología semejantes a la de la reconstrucción histórica. Tiene razón, sólo con la observación de la producción de un film, en su encrucijada espacio-temporal, se revela esa necesaria anacronía de la historia que pasa por la imagen. No bastaría una mera proyección o representación de los momentos sino una comparación de modelos de construcción del conocimiento histórico, de modelos historiográficos, que se reúna en tanto conocimiento histórico. ¿Cómo evalúa la Revolución Mexicana en las artes del país, sobre todo en el cine?

AR. Fue un fenómeno decisivo. Para la Historia del Arte el cambio fue radical. Para el cine, por ejemplo, no derivó en un cine revolucionario como en Rusia, sino

en un cine contrarrevolucionario, moralista, conservador a partir de *La luz, tríptico de la vida moderna* de Ezequiel Carrasco (1917), de *Defensa propia*, *La Soñadora* de Enrique Rosas. Las películas de 1917 a 1920 sentaron las bases del cine del futuro. Además, un cine totalmente evasivo, apolítico. Una anécdota es reveladora: En 1920 Miguel Contreras Torres, un villista director y productor, pidió permiso al Gobierno para realizar una película acerca de Pancho Villa. (desde aquel entonces el Estado ya controlaba toda la producción). No era posible realizar un cine comercial sin el consentimiento del Estado. Pretendía mostrar los avances sociales de la Revolución y el presidente Adolfo de la Huerta impidió la filmación con el argumento de aun estar en Revolución; debería esperar el fin de ésta para valorar sus logros. El Gobierno optó por el criterio de no mostrar un enfrentamiento entre hermanos, entre facciones de los mismos revolucionarios, política que seguiría a lo largo de los años 1920 sobre todo con el conflicto *cristero* (1927-1929). Unos cines exhibían las películas *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1921) y *Llamas de rebelión* (Gabriel García Moreno, 1922) esta última trataba de la Revolución. *La Parcela* está basada en una novela de José López Portillo sobre un conflicto agrario del siglo XIX publicada en 1904. El gobierno ordenó retirarlas de exhibición por mostrar un conflicto faccioso de dos grupos de campesinos, hermanos a juicio de aquél. Prohibió también exhibir una película sobre el asesinato de Francisco Villa en 1923. Con el mismo argumento evitó que Eisenstein filmara el episodio de la hacienda de lo que después se volvió *¡Qué viva México!* (1931) porque encerraba una tesis acerca de la permanencia de formas anteriores a la Revolución, a juicio de Eisenstein la revolución no cambió la explotación del campesino; para filmarlo tuvo que situar su argumento antes de la Revolución, en el período de Porfirio Díaz. Desde entonces de la Revolución el cine sólo ha mostrado lo que el Estado ha permitido.

SGA. En el cine sí hubo ese desencuentro, lo sabemos. ¿Pero en otros artes como el dibujo, la plástica en general, cómo es el saldo de la actuación de los gobiernos revolucionarios para usted?

AR. Cada arte tiene su propio tiempo de expresión. Además, había que producir una imagen de México sin violencia. En pintura y en música se logró rápidamente la madurez de los nuevos tiempos. Todos los pintores habían sido muy bien

formados durante el porfiriato (1877-1911) debido a la renovación del plan de estudios en 1903, por Antonio Fabrés, pintor español maestro de Orozco, Rivera y de otros futuros muralistas. Además, algunos de ellos vivieron en el extranjero, en Francia más precisamente, estaban actualizados del avance de las técnicas pictóricas. Diego Rivera mantuvo relaciones con los cubistas, conocía Cézanne. Cuando el muralismo irrumpió ya estaban bien formados. En música Carlos Chávez y su *Sinfonía India* (había sido organista del cine Olympia), igualmente Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo, Manuel M. Ponce. Ellos formaron lo que se conoce como la música de la Revolución. Ponce, mentor de todos ellos, advirtió años antes la necesidad de considerar a la música popular. La arquitectura también tardó un poco más, aunque el cambio inicia con el cambio en el plan de estudios de los hermanos (Federico y Nicolás) Mariscal de 1903 o 1904 en el que propusieron desarrollar una arquitectura nacional, mexicana, a juicio de ellos hasta entonces subsidiaria de la arquitectura europea. Ellos van a influir en la facultad de arquitectura, dictando clases hasta los años 1920, entre sus numerosos alumnos se encuentra Luis Ramiro-Barragán, Jossé Villagrán, Manuel Oeriz Monasterio, Agustín Hernández, autores considerados ya de la Revolución. Como establezco en uno de mis libros más recientes la literatura de la Revolución no es la de Martín Luís Guzmán o José Vasconcelos, puesto que mantienen una forma aún conservadora. Guzmán estaba muy vinculado a la novela del siglo XIX: extensa narrativa con descripciones fotográficas típicas de Émile Zola. Fue a partir de Mariano Azuela que todo cambió. En 1915, en una introducción a *Carne de cañón*, de Marcelino Dávalos, Félix Palavicini propuso que la literatura de la Revolución debería reflejar la problemática social. Azuela une en su novela *Los de abajo* renovación formal (relato breve, ausencia de descripciones) y contenido. Renovación y contenido que tienen continuidad hasta *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo; *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Hubo avances y retrocesos con el intermedio de, entre otros, Rafael F. Muñoz y Nelly Campobello. Para mí sólo a partir de la mitad del siglo XX la narrativa mexicana es la narrativa de la Revolución. En cine, por la complejidad de su producción al ser también una industria, la madurez llega en 1946 con *María Candelaria* de Emilio Fernández, galardonada en el festival de Cannes en 1947 junto con *Roma, Città aperta* (*Roma, ciudad abierta*), Roberto Rossellini.

SGA. ¿Quiénes son sus principales referencias en el campo de la Historia del Arte? Usted habló de Marc Ferro...

AR. No tengo una referencia clara. Pienso en Europa por ejemplo como un museo, muy distinto a América Latina, me oriento por esos datos. Me gusta ir a los países de aquí y compararlos. En Ecuador por ejemplo fui al museo de Arte Moderno y percibí pintores que sólo en 1930 se expresaban con el lenguaje de las vanguardias. Vi gran diferencia de tiempos de asimilación o síntesis en las expresiones artísticas de un país a otro. En México, en la plástica, esos avances fueron muy coordinados con Europa y con nuestra emancipación revolucionaria. En Ecuador el peso de la tradición es muy presente, en Brasil la ausencia de instancias de preservación y conservación se nota en la arquitectura, por ejemplo. En Ouro Preto quizá sí haya más restauraciones y dedicación al patrimonio, pero en Recife los conventos y monumentos estaban abandonados cuando fui (2010). En São Paulo la tradición es otra, más moderna, y en Río el centro histórico es utilitario y poco preservado. Vi espléndidos conventos abandonados. En Ecuador los conventos siguen en manos de órdenes religiosos y bien preservados, casi como eran en el siglo XVIII. Son comparaciones un poco superficiales, pero creo que las reformas que la Revolución impuso al campo del arte incidió para la consolidación de instituciones avanzadas en esos campos.

SGA. ¿Cuáles fueron las actividades en el cine que más le dieron placer: enseñanza, investigación, restauración, cineclubismo?

AR. Son diversas y todas satisfactorias, realmente. Soy más libre en la investigación de Historia del Cine y su escritura. Mis libros son productos hasta cierto punto de un “capricho”, un gusto, son mi autobiografía, en especial cuando las fuentes accionan mis recuerdos de familia y vida cotidiana. Uno de mis libros más recientes (*Crónica literaria de la Revolución*) por ejemplo retrata cómo las novelas mexicanas captaron la manera en que los individuos vivieron la Revolución, cómo los afectó, y cómo esto se proyectó en escalas sociales diferentes, en la familia. Y yo pensaba en mi propia familia. Hay distancias y aproximaciones. En otro de mis libros (*Bajo el cielo de México*) expongo cómo cuatro mujeres llegaron al crimen, cómo vivieron la Revolución de acuerdo a información de periodistas que asistieron al proceso y consignaron los relatos de

sus vidas. La nota roja ha sido una de mis fuentes desde mi primer libro (*Los orígenes del cine en México. 1896-1900*) a partir de la lectura en el diario *El Imparcial*, diario iniciador de un nuevo periodismo influido por el naturalismo de Emilio Zolá, por lo que los reporteros se informaron minuciosamente sobre la vida de los procesados, dejando un valioso retrato de la sociedad. En el decenio de 1920 seleccioné cuatro entre una multitud de mujeres asesinas por narrar de qué manera la Revolución afectó sus vidas, punto de partida, por otra parte, del libro *Crónica literaria de la Revolución*. Fue curioso ver cómo los relatos de mi familia condicionaron el tratamiento de esos casos particularmente por la desintegración familiar del lado materno a consecuencia de una bala que mató al abuelo. De la misma manera, la Revolución desarticuló las familias de las mujeres asesinas que estudio. En mis libros hablo de individuos con núcleos familiares disfuncionales. En *Los orígenes del cine* de Herlinda Martínez, “*La Popocha*”; en *Vivir de sueños* de Carmen Aréchiga integrante de la banda del automóvil gris, en *Bajo el cielo de México* de las cuatro mujeres asesinas; en *Sucedió en Jalisco* de León Toral, asesino del presidente Álvaro Obregón. Por ello y otros detalles más digo que mis libros son mi autobiografía. La experiencia de organizar un cine club en la Universidad Veracruzana en Xalapa hacia 1972 me produjo una gran satisfacción porque ví como formaba al público mediante la selección de las películas de los ciclos. Poco a poco aprendía a tener un criterio propio para apreciar el cine y a distinguir calidades.

SGA. ¿Tiene alguna historia personal de la Revolución que valga la pena contarnos, algo familiar, alguna desapropiación o migración forzada?

AR. Mi madre es originaria de Pinos, un pueblo de Zacatecas, una familia de latifundarios con linaje en el siglo XVI, grandes hacendados del norte de México, tierras de más de 80 mil hectáreas. Los villistas (partidarios de Francisco Villa) llegaron para tomar el pueblo de Pinos, donde mi abuelo vivía con su familia de 15 hijos. La milicia de Villa tocó la puerta y cuando el abuelo preguntó “¿quién es?” la respuesta fue un balazo en el hoyo de la cerradura y mi abuelo murió allí mismo. Cuando los revolucionarios vieron que la abuela salía rodeada de 13 criaturas (estaba embarazada de mi madre), los mayores estaban en la

adolescencia; los villistas se espantaron y exclamaron “¡Dios Santo! ¡Qué hemos hecho!” y se fueron. La bala cambió el curso de la familia. Poco después del nacimiento de mi madre murió la abuela de tifo y la familia se dispersó; cada uno vio por sí mismo. Mientras el núcleo de la familia estaba en Pinos, en el casco de la hacienda estaba un tío de doce años. Me contó que llegó otro grupo de villistas e hicieron una gran hoguera con el rastrojo (caña de maíz seca acumulada en un montón muy grande llamado barcina) porque el acuerdo era que donde hubiera una gran fogata se concentrarían los villistas para de ahí marchar a la toma de Zacatecas en 1914; como pudo se escondió y corrió a Pinos, donde encontró el drama del asesinato de su padre. Al paso de los años dos de ellos presenciaban un juego de baseball; comenzaron a platicar sobre sus vidas y sus padres, de esa manera reconocieron que eran hermanos. No se habían visto desde la infancia. De parte de mi padre, que era de Jerez, también en Zacatecas, sucedió lo mismo, los revolucionarios quemaron propiedades, comercios etc. Las dos vertientes de mi familia se encontraron en Aguascalientes, lugar más tranquilo entonces, donde nací.

SGA. Usted dictó clases en Brasil (en Brasilia, en la Universidade de Brasilia, UNB, y en Rio Grande do Norte, en la Universidade Federal do Rio Grande do Norte) y discurrió acerca del surrealismo, de Buñuel y de Visconti etc. ¿Son sus temas dilectos?

AR. Me gusta mucho Visconti y sobre todo el neorrealismo. Me apasionaba la dicotomía entre el cine de arte y el otro cine. Aquí en México entrevisté a personalidades del cine mexicano como Sara García, por ejemplo. Yo le decía mi opinión sobre la calidad tan dispareja de los films en que actuaba. Ella contestó que aceptaba los papeles de acuerdo a las posibilidades expresivas del personaje. Percibí que cada uno de los involucrados en una película tienen su propio concepto de arte. El fotógrafo, el actor, el escenógrafo, incluso el maquillista, participan con su arte; el cine es la conjunción de las siete artes de tal manera que llegué a la convicción de que toda película es arte, de buena o mala calidad; me olvidé de la dicotomía del cine de arte y el otro cine. Luis Buñuel alguna vez expresó que en el peor de los filmes era posible encontrar momentos del gran cine. El surrealismo es tangencial, sólo relacionado para explicar a Buñuel, cuyo

cine me desagradaba hasta que lo estudié en un seminario en la carrera de Historia.

SGA. Usted ha ganado premios, becas y homenajes internacionales, en especial en la *Giornate de Cinema Muto* (Festival de cine mudo) de Pordenone. ¿Cómo fue su experiencia?

AR. Hay episodios interesantes que luego llevan a Pordenone. En la biblioteca del Congreso en Estados Unidos, donde hice una investigación, pregunté si tenían información sobre el cine mudo de México y Paul Spehr, jefe de la sección de cine y promotor del festival de Pordenone, me contestó que no, aunque me orientó a revisar el *Moving Picture World*, un periódico que apareció en 1907 y finalizó en 1932. Lo chequé a partir de 1910 y encontré varios cinegrafistas que retrataron el movimiento revolucionario, especialmente en Ciudad Juárez. De esta investigación nació el libro *Con Villa en México. Testimonios de los camarógrafos norteamericanos* (1985). Percebi durante la investigación en dicha fuente datos de interés para el departamento de cine, por ejemplo, las últimas disposiciones de Mary Pickford sobre sus películas; pregunté al señor Spehr si era de su interés, a lo que contestó afirmativamente, lo mismo que para la noticia de que la universidad de Harvard propuso crear una cineteca en 1928, mucho antes que Henri Langlois (1914-1977) en Francia, entre otras informaciones relevantes para ellos. El señor Spehr me comentó que abrí nuevos caminos porque tenían los filmes, pero poco trabajaban la hemerografía; me ofreció quedarme allí. No acepté porque el *American Way of Life* no me apetece y tampoco la vida en Washington, ni la rutina de la biblioteca. Durante años acudí a investigar a dicho departamento. En el *Metropolitan Magazine* revisé los artículos de John Reed ilustrados con sus propias fotografías. A ellos les gustó mucho el hallazgo y me ofrecieron publicar artículos en su boletín. El señor Sephr fue un entusiasta promotor de la asociación de historiadores del cine mudo DOMITOR, a la que me insistió afiliarme; pertenezco algunos años; la dejé por el exceso de pedantería de la mayor parte de los afiliados; asimismo me insistió en acudir al festival de Pordenone, al que he ido durante más de veinte años. Aprendí mucho sobre el cine mudo y ha retroalimentado mis clases en la UNAM y para la investigación, restauración y montaje de los fragmentos de celuloide de la

Revolución, aunque no acepto algunos principios de la ortodoxia de la restauración.

**SGA. ¿En América Latina hay encuentros o festivales semejantes?
¿Conoce bien al cine de la región?**

AR. No sé muy bien. Ahora hay redes de investigadores del cine mudo latinoamericano. Aquí en la UNAM con un colega, David Wood, realizamos dos congresos sobre el tema, pero las discusiones no me satisficieron. La tendencia en Pordenone es sobrevaluar la nacionalidad de los films, prefiero no frecuentar más ahora que he dejado la docencia. Creo que en Argentina hay eventos importantes, pero estoy al margen. Está Ana Quarterolo, su equipo, su red de historiadores del cine mudo y su revista *Vivomatógrafo*. Del cine brasileño me acuerdo de la historiadora Rita Galvão y de un señor que vino a uno de los encuentros al que prefiero no comentar. De Bolivia a Alfonso Gumucio Dagrón, pionero como yo de la historia del cine mudo en su país; de América Central, de Lourdes Cortés; de los participantes en los coloquios arriba mencionados: de María Chiara D'Argento de Perú; de Jean Claude Seguin de l'Université de Lyon, Francia, de Wilma Granda Novoa, de Ecuador, de Eliana Jara Donoso, de Chile, entre otros. No he escrito nada sobre el cine mudo latinoamericano más allá de México. Percibo avances muy importantes en la historiografía del cine mudo de los países latinoamericanos. Me he aislado para escribir mis libros; no asisto a congresos ni a encuentros académicos; los más recientes en prensa en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM son *Maximiliano de Habsburgo y su diario de 1863*, de autoría propia, y dos como coordinador: *La enseñanza de la Historia del Arte en México. 1912-1921*, producto de mi seminario posdoctoral, y *La poesía de la Revolución. 1910-1918*, con mis alumnos de licenciatura. El más satisfactorio es el de la familia, escrito con archivos, recuerdos, fotografías de la rama materna. Quizá el más difícil ha sido el de *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, no tanto por su escritura sino por la consulta de archivos en varios países visitados gracias a una beca Guggenheim; la escritura de la primera versión la hice en el centro Bellagio de la Fundación Rockefeller. Escribo un segundo volumen sobre Maximiliano, luego el cuarto volumen de la historia del cine mudo

en México que cubrirá los años de 1928 a 1932. El quinto contendrá documentos y la filmografía del cine mudo mexicano.

Referencias bibliográficas:

- Buarque de Holanda, S. (2013). *Raízes do Brasil*. Companhia das Letras.
- Ferro, M. (1976). *Film et Histoire*. Gallimard.
- García Riera, E. (1960). *El cine mexicano*. Universidad de Guadalajara, Ediciones ERA.
- García Riera, E. (1971). *Historia documental del cine mexicano*. 18 vols., Universidad de Guadalajara, Ediciones ERA.
- Reyes, A. de los (1972). *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. UNAM.
- Reyes, A. de los (2021). Crónica literaria de la Revolución mexicana (algo de poesía, algo de novela). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Reyes, A. de los (1983). *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños/Bajo el cielo de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, A. de los (1985). *Con Villa en México. Testimonios de los camarógrafos norteamericanos*. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Reyes, A. de los (2006). *El nacimiento de ¡Que viva México!* Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ross, S. R. (1966). *Is The Mexican Revolution Dead?*, 2nd ed. Philadelphia Temple University Press, 1975.
- Solanas, F. y Getino, O. (1969). Hacia un tercer cine, *Revista Tricontinental*, n° 13, OSPAL, octubre.