



Aurelio de los Reyes

“El cine”

p. 131-144

## *Reflexiones sobre el oficio del historiador*

Gisela von Wobeser (coordinación)

Primera reimpresión

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

1999

252 p.

(Serie Divulgación, 2)

ISBN 968-36-44-84-8

Formato: PDF

Publicado en línea: 13 de abril de 2018

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador\\_reflexiones/301a.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador_reflexiones/301a.html)

DR © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

# FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA 1993



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS



## EL CINE

AURELIO DE LOS REYES \*

Actualmente no tenemos duda de que el cine es una fuente para el estudio de la historia. Existe ya una abundante bibliografía<sup>1</sup> que tranquilizaría a Bela Balazs y a Marc Ferro, quienes se quejaban con amargura, el primero en 1948 y el segundo todavía en 1971, de que el cine no tenía cabida en los círculos académicos,<sup>2</sup> o de que los historiadores lo desdeñaban como fuente de investigación.<sup>3</sup> Pero no voy a hablar de las posibilidades de las películas como fuente de investigación histórica ni de la relación películas-historia, sino de la relación cine e historia a través de la experiencia obtenida al histo-

\* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

<sup>1</sup> Véase Margarita de Orellana, *Imágenes del pasado*, México, CUEC, s.f., bibliografía a la que se deben agregar: Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, México, UNAM, 1972 (Cuadernos de Cine, 21). Reimpreso en SEP-80 y Lecturas Mexicanas, 63 primera serie, México, Fondo de Cultura Económica, 1984; *Ochenta años de cine en México*, México, UNAM, 1976; *Cine y sociedad en México. 1896-1930*. v. I: "Vivir de sueños. 1896-1920", México, UNAM, 1981, y v. II: "Bajo el cielo de México", México, UNAM, 1993; *Con Villa en México*, México, UNAM, 1985; *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas, 1986, y *Filmografía del cine mudo mexicano*, v. I, II y III, México, UNAM, varios años.

<sup>2</sup> "...hace cincuenta años, realmente hace treinta, nació un arte completamente nuevo. (¿Acaso las Academias han creado centros de investigación?) ¿Han llevado hora a hora partes sobre el desarrollo del recién nacido, que en sus movimientos revela las leyes de su forma de vivir?" Bela Balazs, *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 20.

<sup>3</sup> Véase "Los historiadores y el cine", en Marc Ferro, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (Colección Punto y Línea), p. 20 y ss.



riar al cine a partir de fuentes alternas, pues la mayor parte de las películas a que me refiero en los estudios han desaparecido, ya que, para desgracia del historiador del cine, la vida de una película es efímera.

Desde el principio de la investigación el problema ha sido no tanto usar las películas como fuente, sino conocer, reconstruir e interpretar películas que no existen y que, por tanto, no he conocido o conocí fragmentadas (sólo por excepción completas) después de publicados los estudios.

Y es que la fórmula química de las películas de por lo menos los primeros 50 años de la historia del cine incluía un elevado porcentaje de nitrato de plata, sustancia que con el tiempo se sulfataba convirtiéndose en un material explosivo sumamente peligroso que destruía no sólo las películas, sino también los cines, ocasionando tragedias, como el incendio en 1909 del cine Las Flores de Acapulco, donde hubo más de 300 muertos; además, los fabricantes, exhibidores o distribuidores fabricaban con ellas pinturas, pegamentos o las destruían para recuperar la plata cuando terminaba su explotación comercial. De esta manera, aunque el cine es de invención relativamente reciente en comparación con el uso de la cerámica por parte del hombre, las primeras películas o sus fragmentos son tan apreciados por los historiadores como lo es una vasija completa o los tepalcates para los arqueólogos. De ahí que Georges Sadoul dijera acertadamente:

Nació un arte ante nuestros ojos. Muchos de sus iniciadores viven aún (en 1948, cuando escribe esto, todavía vivía Louis Lumière), y sin embargo es difícil el estudio de sus orígenes. En una época en que los hombres conservan los menores testigos de sus menores actos, los archivos de este arte naciente casi se han volatilizado antes de que haya empezado a saberse que el cine había elaborado un lenguaje nuevo. El investigador tiene, pues, que obrar como un paleontólogo, reconstruir un animal basándose en algunos huesos.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Georges Sadoul, *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972, p. 1.

Y exactamente esa ha sido la experiencia: construir los estudios historiográficos a partir de unos cuantos indicios de las películas producidas y exhibidas en México.

En principio tenía el propósito de historiar la imagen de la Revolución Mexicana en las películas de 1910 a 1940,<sup>5</sup> periodo del que había abundante filmografía de los años sonoros, que se inician en 1931, pero no así del periodo mudo, del que sólo conocía *Memorias de un mexicano* (1947) de Carmen Toscano, y *Epopéyas de la Revolución* (1960), montaje del material de Jesús H. Abitia, ambas proyectadas en el cine Prado en 1960 con motivo del Sesquicentenario de la Revolución, cuando todavía no pensaba siquiera estudiar historia. Al iniciar la investigación tenía, al menos, la información de que durante la Revolución se hicieron películas de carácter documental.

Pero ambas películas eran inasequibles por estar celosamente guardadas por los propietarios. Debo recordar que, a principios de 1969, cuando inicié la investigación, aún no existía la Cineteca Nacional ni la Filmoteca de la UNAM, aunque conservaba, con el mismo celo, algún material filmico de los años que me interesaban. Así que, obligado por las circunstancias, inicié la exploración de la hemerografía, guiado por la intuición de que encontraría información acerca del tipo de películas que se producían y exhibían en México en aquellos años, de la misma manera que la prensa de 1969 informaba sobre el cine mexicano.

No me equivoqué, aunque, por supuesto, hubo diferencias: en primer lugar, en la prensa de 1910 no había página cinematográfica, ni chismes sobre actores o información de la industria del cine; los anuncios de las salas de cine se limitaban a consignar el título, y escasamente incluían la longitud o los nombres de actores o procedencia de las películas. Había, pues, diferencias sustanciales en la manera de informar sobre el cine en la prensa de 1969 y la de 1910 y años inmediatos. Por otra parte, no todos los diarios incluían anun-

<sup>5</sup> Para mayores detalles véase Introducción a *Vivir de sueños*, v. I de *Cine y sociedad en México. 1896-1930*, que cubre los años de 1896 a 1920, México, UNAM, 1981.

cios de las salas de cine. Tuve que revisar prácticamente todas las publicaciones de 1910 a 1915 y hacer un muestreo profundo de la prensa de 1916 a 1924 para tener una idea de las características de la producción cinematográfica.

Como la información hemerográfica se multiplicaba, reduje la cronología del estudio de 1940 a 1924, periodo que se me anunciaba todavía más difícil por la inexistencia o por falta de acceso a las películas.

Al procesar la información recopilada, listé las películas mexicanas que había podido identificar por retratar las noticias de que informaba la prensa, aunque, aclaro, no encontré películas de los acontecimientos del 18 de noviembre de 1910 en la ciudad de Puebla (asalto a la casa de Aquiles Serdán y asesinato de éste), puesto que inicié la exploración de la prensa a partir de noviembre de 1910.

Debo decir que me llamó la atención que de la producción mexicana sólo identificara la que retrataba acontecimientos. El hecho me llenó de inquietud, zozobra y dudas, pues los anuncios de cine, como dije, sólo consignaban los títulos, como el del Salón Rojo: “Las películas de arte *En época de los faraones*, *Los dos hermanos enemigos* y *La Conspiración del conde Fargas*, han gustado muchísimo y el público debe verlas, porque tienen mérito indiscutible.”<sup>6</sup> Con esa información tan escueta era difícil saber la nacionalidad de las películas, particularmente de la segunda, *Los dos hermanos enemigos*, pero, ¿quién me puede decir que no es mexicana? Pero esa misma página me estimuló al encontrar información de que había camarógrafos que filmaban corridas de toros, según el anuncio del Teatro Palatino.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “Teatro y variedades”, *El Diario*, 8 de noviembre de 1910, p. 7.

<sup>7</sup> “Magnífico éxito alcanzó ayer en las diferentes sesiones del teatro Palatino la proyección de la película tomada durante la última corrida en la plaza de El Toreo. La faena del ‘Cocherito de Bilbao’ en el quinto toro, que le fue tan aplaudida, está tan bien reproducida, que los numerosos espectadores que llenaban la sala... prorrumpieron en vivas creyéndose por un momento estar en la plaza”, “Teatro y variedades”, *El Diario*, 8 de noviembre de 1910, p. 7.

Entre las películas que se exhibían en México había series de aventuras de un personaje de apellido Sánchez y de otro llamado Timoteo, lo que me hizo sospechar que eran mexicanas, pero no tenía prueba ni otro indicio más que el apellido. Me movía en terrenos de inseguridad fangosa y resbaladiza. Carecía de bibliografía de apoyo, por no existir en México una biblioteca especializada. De las únicas películas que tenía la seguridad de ser mexicanas eran aquellas que retrataban los acontecimientos. Ante la falta de instrumentos para identificar plenamente la producción mexicana decidí estudiar por lo menos la película documental.

Para aumentar mi intranquilidad la hemerografía pronto me enteró de que de las casi 30 salas de cine de exhibición, apenas tres o cuatro se anunciaban. Como historiador me desalentó que la prensa consignara una mínima información sobre mi sujeto a investigar, porque ¿qué películas, de quiénes y de dónde eran las que exhibían los demás cinematógrafos?

Como las dudas eran mayores que las certezas y para explicar-me si efectivamente la producción mexicana se caracterizaba por retratar los acontecimientos, decidí explorar la prensa a partir del año en que el cine llegó a México, fecha que, por cierto, no era clara.

En más de un año de intensa investigación, conocí al señor Edmundo Gabilondo, antiguo exhibidor que, para mi fortuna, conservaba un inmenso archivo de películas de la Revolución, pero, para mi desgracia, lo custodiaba con el mismo o mayor celo que los otros depositarios del acervo fílmico mexicano ya mencionados. Me platicaba de los hermanos Alva, a su juicio autores absolutos de todas las películas de la Revolución, o me exhibía éstas a su antojo: uno, dos o tres rollos de películas diferentes en un mismo día cada semana, o cada tres o cada cinco, dependía de su humor, sin permitirme siquiera sistematizar la información ni conocer una película completa para saber cómo estaba estructurada, cómo eran el montaje, los movimientos de cámara, quiénes los personajes retratados, etcétera. Para colmo, el señor Gabilondo, en su afán de hacer una película de la Revolución, había tasajeado el material y le había suprimido los intertítulos; sólo él sabía de qué acontecimientos se

trataba y quiénes desfilaban frente a la cámara. Tuve que renunciar al estudio de las películas a partir de ellas mismas.

Pese a la incapacidad para identificar toda la producción mexicana a partir de la información hemerográfica, por lo menos identifiqué el documental, caracterizado por su afán de mostrar la realidad inmediata, los hechos eran el argumento. No me cupo la menor duda de que la intención de los realizadores al filmar éstos era mostrar la *verdad* de los hechos, según el positivismo, como señalé en su oportunidad.<sup>8</sup> Para llegar a esta conclusión estuve mejor instrumentado, puesto que había recopilado información sobre la exhibición de películas informativas procedentes de otros países, como *La guerra de Melilla*, *La coronación de Jorge V de Inglaterra* y otras más, que carecían del prurito de respetar, como el documental mexicano, la secuencia espacial y temporal de los acontecimientos.

Ya que había decidido historiar el cine desde su llegada a México, inicié la exploración de la prensa con *El Universal* a partir de enero de 1896, puesto que la primera función de cine había tenido lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café, situado en el Boulevard de las Capuchinas en París, según me enteré por los artículos de José María Sánchez García, publicados en *Novedades* en 1944, que me había mostrado el señor Gabilondo,<sup>9</sup> quien, por cierto, de paso me informó que Sánchez era Max Linder y Timoteo, un actor español seguidor de Linder.

Después localicé la información sobre la primera exhibición pública de cinematógrafo que ofrecieron en agosto de 1896 los enviados de los hermanos Lumière en México, en el entresuelo de la Droguería Plateros, de la segunda calle de Plateros núm. 9, local de la Bolsa de México.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Aurelio de los Reyes García Rojas, *Los orígenes del cine en México. 1896-1900*. Tesis para obtener la licenciatura en Historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, p. 2.

<sup>9</sup> "Datos para la historia del cine. Las primeras vistas de movimiento", México, D.F., *Novedades*, 5 de noviembre de 1944.

<sup>10</sup> "El cinematógrafo Lumière", *El Universal*, miércoles 19 de agosto de 1896, p. 3.

De aquí en adelante todo marchó sobre ruedas, aunque en cuanto a ver las películas tenía menos esperanzas. Renuncié a ellas, pues tampoco había la posibilidad de obtener una beca o de hacer un viaje para visitar la mítica y legendaria Cinemateca Francesa de Henri Langlois.

Me moví con mayor seguridad que en el periodo de la Revolución, porque, para mi tranquilidad, la prensa consignó los títulos de las películas traídas por los enviados de los Lumiere y porque los empresarios que los sucedieron avisaban cuándo y qué novedades recibían. Dicha información permitió identificar las películas tomadas en México por los enviados de los Lumiere y por quienes los sucedieron.<sup>11</sup> Asimismo recogí los títulos de las películas exhibidas por los agentes de Edison para mostrar el vitascopio, contraparte del invento de Edison, y por su agencia en la calle de La Profesa, entre las que había escenas mexicanas que en aquel entonces supuse filmadas en México, pero que después supe se habían tomado en el estudio de La Negra María en Orange, Nueva Jersey.

Exploré la hemerografía hasta 1910 para unir la cronología de los años ya investigados, con lo que tuve cronología corrida de 1896 a 1924. Con satisfacción observé que la producción hecha en México, fuese de camarógrafos mexicanos o extranjeros, captaba los acontecimientos. En particular la prensa de 1906 a 1910 me confirmó dicha característica por los anuncios, por la información de acontecimientos, por la actitud del medio intelectual mexicano hacia el cine, por las imágenes fotográficas de camarógrafos en plena acción publicadas en la prensa ilustrada, etcétera.

Al terminar la consulta de la hemerografía inicié la exploración del Archivo Histórico de la Ciudad de México, donde localicé los permisos para abrir salones cinematográficos y la ubicación de los teatros, lo que me llevó a establecer la geografía de los cines, que ante todo reveló que en cuatro años el cine se convirtió de un

<sup>11</sup> Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México*, México, UNAM, 1972 (Cuadernos de cine 21), p. 178-180, y *Filmografía del cine mudo mexicano*, v. I, 1896-1920, México, UNAM, 1986.

espectáculo de lujo —el primer salón estaba en la avenida San Francisco— a un espectáculo popular —en 1900 había jacalones que exhibían películas en barrios populares—; y que de un peso los precios bajaron a cinco y tres centavos. Es decir, la exploración del archivo mencionado me reveló con mayor precisión la penetración del cine en la sociedad.

La abundante información recopilada me obligó a cortar el estudio en 1900, esto es, lo constreñí a cuatro años del porfiriismo, de 1896 a 1900. El “estudio cambió de tema, de sentido, de título y se convirtió en *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*”.<sup>12</sup>

Los títulos de las películas, es decir, a partir de la producción, son los huesos con los cuales, como un paleontólogo, según dijera Sadoul, comencé a construir los estudios historiográficos, pues me interesó conocer el tipo de sociedad que las produjo y consumió; en saber cómo y en qué gastaba esa sociedad sus horas de ocio, por qué esa sociedad convirtió un aparato de investigación científico en espectáculo de masas. Ortega y Gasset vino en mi ayuda a través de *Ideas y creencias* y *La Historia como sistema*.

Al procesar la información surgieron no pocos problemas historiográficos y conceptuales; uno de ellos fue el manejo del tiempo.<sup>13</sup> El primer estudio, como queda dicho, comprendió cuatro años porque el fenómeno cinematográfico pidió el corte: se inicia con la llegada del cine y termina cuando las autoridades clausuran la mayor parte de los 22 saloncillos donde se exhibían películas alternadas con variedades. La clausura se debió a los escándalos del público que protestaba por la mala calidad de actores y cantantes improvisados, contratados por los empresarios porque todos recibían las mismas películas nuevas. Era, se puede decir, la primera etapa de la experiencia cinematográfica de la ciudad de México.

Los escándalos del público me plantearon otro problema: la vida efímera de una película determinaba la dinámica del espectácu-

<sup>12</sup> Véase nota 7.

<sup>13</sup> Para detalles véase Aurelio de los Reyes, “Tiempo, cine, historiografía”, en *Memorias del XII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1993.

lo cinematográfico, inserto, a su vez, en la dinámica de una sociedad con características específicas. También me llevó a averiguar cómo eran la producción, distribución y exhibición de películas, asunto netamente cinematográfico, así como su consumo por la sociedad. Esto último me permitió detectar la penetración de los tentáculos del cine en la sociedad.

Por otra parte, el manejo de una cronología corrida —1896-1924— me permitiría ver en qué medida la historia de México determinaba al cine y, al mismo tiempo, en qué medida el cine permeaba e influía en la sociedad. De esa manera establecí con mayor claridad la relación entre el cine y la historia, sin conocer las películas exhibidas o producidas en México.

En el primer estudio, *Los orígenes del cine...*, es evidente que la carencia de películas, no conocí ninguna, me empujó a buscar maneras alternas de conocer sus imágenes y su argumento, si lo tenían, pero sobre todo a tratar de explicar los temas a través del conocimiento de la sociedad.

En el segundo estudio, *Vivir de sueños*, la historia del cine en México de 1896 a 1920, conocí sólo dos películas completas, *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (1913), de los hermanos Alva, y *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas. Para mí equivalían a lo que para los arqueólogos son dos vasijas o dos figuras completas, y conocí una gran cantidad de fragmentos de película de la Revolución, a los que llamo mis tepalcates, algunos más largos que otros, pero ninguna película completa.

El ordenamiento de las imágenes de las películas de la Revolución, así como su longitud, lo establecí a partir de los anuncios publicados en la prensa, lo cual me permitió diferenciar un reportaje fílmico sobre un acontecimiento de un noticiario cinematográfico. Tal es el caso de *Revolución orozquista* (1912) de los hermanos Alva, entre otros.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Para mayores detalles entre la diferencia de un reportaje y los noticieros véase Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de los camarógrafos norteamericanos con Villa*, México, UNAM, 1985 (reimpreso en 1992).

Debo decir que, afortunadamente para mí, como el público no entendía un argumento narrado con imágenes, a partir de 1898 o 1899 los empresarios incluían un resumen del argumento de las películas más importantes que exhibían en los anuncios publicados en los diarios, o en los programas de mano que se repartían a los espectadores al entrar al cinematógrafo, algunos de los cuales localicé en colecciones particulares.

Hacia 1913 fue frecuente que los distribuidores enviaran boletines a la prensa ponderando las virtudes o cualidades del argumento o de los actores de una película, redactados en términos excesivamente laudatorios, puesto que era publicidad, que filtraban, pese a todo, información útil sobre las películas.

En la búsqueda para saber cómo eran las películas di con el archivo de la Dirección General de Derechos de Autor que, aunque desorganizado, conservaba la mayor parte de los argumentos de la producción mexicana hecha a partir de 1916. Lo trabajé durante cinco años.<sup>15</sup>

Ahora bien, la crítica de las dos únicas películas que conocí, ya mencionadas, la enfrenté desde la perspectiva histórica porque el trabajo mismo me condicionó a ello, y le imprimí un enfoque histórico-político. Es obvio que los realizadores de *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* no la hicieron con dicha intención, pero enfoqué el comentario desde tal perspectiva para explicar por qué a mi juicio se salía de los patrones habituales de la producción cinematográfica. En cambio, *El automóvil gris* tenía una clara intención política al hacer propaganda a la candidatura del general Pablo González a la presidencia de la República, de quien se rumoraba estaba involucrado en los acontecimientos, empañando su candidatura. Para enfrentar la compleja película, concebida como un serial de 12 episodios, entenderla y explicarla, traté de reconstruir los hechos, luego comenté el argumento y finalmente traté de averiguar

<sup>15</sup> Véase Aurelio de los Reyes, "El fondo documental de la propiedad intelectual", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 18 y 19, México, 1982.

su historia. De esa manera, tenía tres parámetros para la lectura de las imágenes que habían llegado hasta nosotros. Además pude establecer el número de episodios que la integraban, la longitud y el contenido originales, los cortes efectuados por la censura y por razones comerciales, etcétera.

En ocasiones explicar una película me llevó a escribir un capítulo entero, como en *Bajo el cielo de México* —el cine durante el régimen del general Obregón—. Al revisar el catálogo de películas llamó mi atención *Aniversario de la muerte del señor Madero* (1921). Salvo Villa, ante la tumba de Madero en diciembre de 1914, no conocía ni sabía de otra película que retratara la conmemoración de tal acontecimiento fúnebre. Explicar el título me llevó a reconstruir la importancia de Madero durante el periodo comentado, así como a fijarme en la justificación histórica del régimen. De paso intenté ofrecer una explicación a *Aniversario de la muerte de Zapata*, también filmada en 1921. El cine, pues, estaba estrechamente imbricado en la sociedad y en la historia.

Desconocer las películas también me obligó a observar la prensa ilustrada, pues por lo general los camarógrafos y fotógrafos retrataban los mismos acontecimientos. De esa manera tendría una aproximación mínima a la imagen fílmica, lo que se tradujo en conocimiento de la iconografía de la Revolución, cuyo fruto principal sería *Con Villa en México*<sup>16</sup> y la identificación de no pocas películas guardadas en archivos mexicanos y estadounidenses, baste mencionar el material fílmico de Charles Pryor, camarógrafo que filmara la toma de Ojinaga por Villa, y *Chalma*, película antropológica de 1922, o *Construcción de caminos* e infinidad de retacería del material fílmico de la Revolución. En otras palabras, ha habido un proceso inverso: de la investigación a las películas y no de las películas a la investigación.

Al analizar los títulos, había observado que todos son importantes y los que se referían a sucesos eran de los acontecimientos que conmovían más profundamente a la sociedad, razón por la que

<sup>16</sup> Véase nota 14.



los camarógrafos los filmaban; lo hacían más para guardar memoria visual que por interés comercial. El hecho de que las películas se exhibieran tiene también infinidad de significados, es decir, que sólo filmaran o que filmaran y exhibieran ya era para mí un indicador; de ahí que para explicar los títulos y las razones que hubo para exhibir o no las películas, observase a la sociedad y me explayase ofreciendo explicaciones. Por este motivo mis investigaciones parecen más historia de México que historia del cine, aunque siempre he tratado de hacer historia del cine. Las palabras de Marrou me resultaron claras: “Muchos de los problemas que podría plantear el historiador entre las preguntas que efectivamente le hace al pasado habrán de quedar sin solución ni respuesta por falta de una documentación adecuada.”<sup>17</sup>

Como la mayor parte de los estudios que he realizado han sido a partir del desconocimiento de las películas, no sé dar recetas o categorías de análisis ni decir cómo los historiadores deben enfrentar la lectura de una película. Al leer la mayor parte de la bibliografía sobre la relación del cine con la historia la encuentro llena de lugares comunes, además de que, como sus propuestas se basan en el análisis de las películas, al eliminar éstas, las propuestas se derrumban. De ahí que prefiriera contar la manera en que las limitaciones me obligaron a hacer una historia del cine desde la perspectiva de la historia, pues, para mi fortuna, los tentáculos del cine se extendieron por casi toda la sociedad, como también los tentáculos de la sociedad aprisionaron fuertemente al cine.

Las películas, no por ser películas, son mejores documentos que otros, sean documentales, de argumento o de tema histórico. Con la categoría de documento se borra, como principio, el género o tipo de película, para convertirla en un documento a secas. Por ello coincido nuevamente con Marrou:

Documento lo es toda fuente informativa de la que el ingenio del historiador sabe sacar algo para el mejor conocimiento del pasado humano considerado en el aspecto de la pregunta que se

<sup>17</sup> Henri Irene Marrou, *El conocimiento histórico*, México, Labor, 1968, p. 54.

le ha hecho. Es evidente que no puede decirse dónde empieza o acaba el documento: poco a poco, su noción se va ampliando hasta llegar a abarcar textos, monumentos y observaciones de toda clase.<sup>18</sup>

Estoy convencido de que, de haber contado con las películas, hubiese hecho una historia del cine desde una perspectiva más tradicional.

Sin percibirlo cabalmente, el propósito del estudio cambió, ahora ya no es la Revolución la que me interesa, sino historiar el cine mudo mexicano, prácticamente desconocido, y su relación con la sociedad, lo que, sin querer, me llevó a hacer una historia social vista a través de la historia del cine. Cambió el objetivo, sí, pero no lo esencial: ofrecer una respuesta histórica a mis interrogantes que, intuí, eran las mismas inquietudes de no pocas personas: el conocimiento de nuestro pasado cinematográfico para conocer mejor nuestra cultura.

