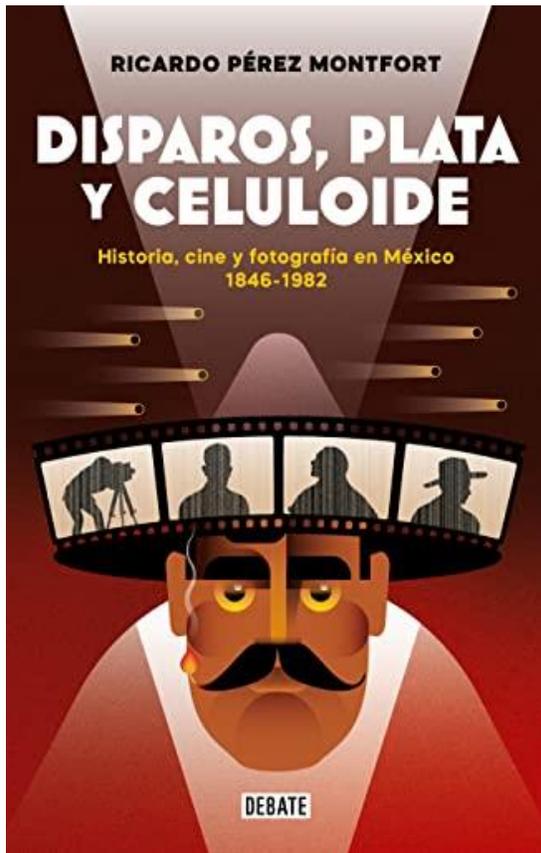


BOOK REVIEWS



PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2023):
Disparos, plata y celuloide. Historia, fotografía y cine en México 1846-1982.
México: Random House Mondadori,
290 páginas. ISBN: 978-607-382-626-6.

Juan Alberto Salazar Rebolledo
Freie Universität Berlin (FUB)
j.s.rebolledo33@gmail.com

Disparos, plata y celuloide, editado por Random House Mondadori en 2023, es el

despliegue de una lectura de visualidades como punto focal para el desarrollo de una mirada consciente y propia sobre la historia. Al centro del libro se colocan una convicción y una pregunta transversal, de la que se desprenden otras muchas: ¿qué y cómo ha sido narrado “lo mexicano” en la fotografía y en el cine?, un campo de estudio en el que el propio autor, el historiador mexicano Ricardo Pérez Montfort ha sido pionero. Las aproximaciones a la respuesta se dan desde la conciliación entre una heterodoxa y amplia historia de la cultura a la par de una práctica crítica de la historia cultural. Ambas avanzan de la mano por las 290 páginas que componen imágenes-texto y escritura. En las que se entrelazan 8 artículos que recorren un vasto panorama de diversas aristas de la cultura mexicana, desde las primeras prácticas fotográficas en el México decimonónico hasta los últimos estertores del cine filmado en rollos de celuloide a principios de los años ochenta del siglo XX.

Cada uno de los artículos que integran esta compilación –algunos publicados previamente pero revisados para esta publicación–, pone en diálogo

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2024.34.1-2.676-681>

Copyright © 2024 Juan Alberto Salazar Rebolledo

Copyright de la edición © FilmHistoria Online, 2024. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

los temas en los que Pérez Montfort se ha especializado a lo largo de más de cuatro décadas de trabajo historiográfico: la construcción e imposición de estereotipos de la “mexicanidad”; la visión de “lo mexicano” desde la perspectiva extranjera; los elementos en común entre la intolerancia conservadora nacionalista y el reaccionario hispanismo; la desfazada visión moralina sobre las drogas y la complicidad para expoliar a sus consumidores; así como los procesos de decadencia del conjunto de los anteriores. El autor realiza una revisión rigurosa y creativa de producciones visuales y audiovisuales de ficción, no-ficción o documentales que, en cambio, en la mayoría de los casos, no son ni tan rigurosas, ni tan creativas. Aun así, logra extraerles una sustancia, a veces destilada y en otras en estado puro, obtenida gracias a la mirada crítica sin concesiones a los excesos petulantes y oportunistas de algunos realizadores.

Pérez Montfort retoma a los clásicos de la historia de la fotografía y el cine mexicano para continuar conversando y discutiendo con quienes son o fueron sus colegas: Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Aurelio De los Reyes, Eduardo de la Vega, Olivier Debrouse, Margarita de Orellana, John Mraz, entre otros. Pero también abreva

de aproximaciones interdisciplinarias como la de Frida E. Jacobo, donde la antropología visual dinamiza el estudio de la historia del cine, como se ve en el tercer capítulo sobre las derivaciones cinematográficas del libro *México Bárbaro* (1911) de John Kenneth Turner. La conversación promovida por el libro entre fuentes primarias, documentales, análisis previos y la crítica fundamentada sobre ellos permite al autor tender puentes entre historia, fotografía, cine, literatura, arte, conocimiento, técnica, narración, recreación y representación. La introducción del libro aclara la ausencia de metodologías o principios teóricos definidos. Esta convicción heterodoxa, además de provechosa para la aproximación interdisciplinaria es también en cierta medida un recordatorio de los fundamentos de la disciplina: poner al centro los objetos históricos. El autor enfatiza así la necesidad de tener a la teoría como herramienta, no como constreñimiento que nuble la mirada.

La violencia fue fundacional en la representación visual de México, como demuestra el primer capítulo al referirse a uno de los daguerrotipos más antiguos almacenado en el Sistema Nacional de Fototecas, producido durante la invasión estadounidense de 1847. Los ojos de un grupo de soldados que rodeaban al

muñón de pierna de un hombre inconsciente se dirigían no al palpable estrago de la guerra, sino inquisitivamente al espectador. En un planteamiento que podría dialogar con el reciente texto de Vicente Sánchez-Biosca, *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador* (Alianza Editorial, 2021) se observa cómo la dureza de las miradas de estos combatientes revelaba que habían puesto menos atención en los monumentos históricos, los idílicos paisajes o la clasificación costumbrista de los “tipos” mexicanos que algunos fotógrafos como Claude Dèsiré Charnay, Romualdo García, Carl Lumholtz, Guillermo Kahlo o Hugo Brehme.

Los contrastes entre la situación de abandono y rezago de los campesinos mexicanos frente al idilio bucólico del mundo del campo en su versión audiovisual son objeto de escrutinio en los capítulos 2 y 3. Desde el Porfiriato hasta las primeras décadas del México revolucionario y posrevolucionario, la mayoría de las imágenes omitieron las terribles condiciones de trabajo prácticamente esclavizado de los “enganchados” en el Valle de la Muerte que Turner mostró en 1911. El detallado estudio de Pérez Montfort muestra los diversos intentos poco rigurosos del cine para abordar estas historias y el trágico

desenlace en el que la denuncia de Turner no logró permear el imaginario local del espacio al que se refirió. En cambio, fue sustituida por el “momento de oportunismo económico, de exhibición de violencia gratuita y de desnudos femeninos” (p. 118) de la película de René Cardona Jr., *El Valle de los Miserables* de 1975. El capítulo retoma el estudio de Frida E. Jacobo para mostrar cómo la efectividad morbosa y simplona se impuso a la complejidad de la búsqueda de despertar la conciencia entre las clases explotadas de Oaxaca, Veracruz y Yucatán, un fenómeno que se repite hasta el día de hoy.

La otra cara de la moneda fue el consenso entre las viejas élites y los nuevos gobiernos priistas hacia la creación de los estereotipos culturales mexicanos, que hicieron patente la visión conservadora en común como fundamento comercial y para la llamada “unidad nacional”. Un proceso replicado en América Latina, como ha mostrado también el reciente estudio de Clara Krieger, *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo* (Prometeo Libros, 2021). En el caso estudiado por Pérez Montfort la función política de la cultura oficial se mostró con claridad en películas como *Allá en el Rancho Grande* de 1936 de Fernando de Fuentes. Una vez más, el triunfo de la visión estereotípica,

anodina y enajenante sobre el campo mexicano aniquiló la posible documentación racional de sus problemas o la ficción consciente con potencialidades críticas. En esta versión comercializable y utilitaria para los “administradores del entusiasmo popular” (p. 90) el lucro de la llamada “época de oro” del cine industrial mexicano se impuso a la apertura artística, acallada por los *ajúas* de los charros, los zapateados de las chinas poblanas y las idealizadas haciendas donde la explotación y los conflictos se ocultaban debajo del escenario musical.

Pero a imágenes también se tradujo la inspiración poética. La mirada que el escritor estadounidense Hart Crane dirigió a los “esplendores místicos y terrores míticos” (p. 125) del México de entreguerras permitió a Pérez Montfort la afectuosa lectura que entrelaza literatura, fotografía, artes plásticas y cine en el capítulo 4. La dinámica entre interior y exterior expone aquí los cimientos de la exotización que el cine mexicano (y sobre México) promovió –y en buena medida, continúa promoviendo– durante décadas, desde los veinte. La búsqueda de “otredades” de los cinefotógrafos Paul Strand y Jack Draper inauguraron una línea de trabajo de claroscuros, picadas, contrapicadas, panorámicas y atávicas composiciones

inspiradas en Sergei Eisenstein, que más tarde fueron imitadas ni más ni menos que por Gabriel Figueroa y repetidas *ad nauseam* también en películas más recientes como *Roma* de Alfonso Cuarón (2018), por mencionar alguna. Se inauguró así un modelo de construcción de estereotipos cinematográficos también desde la técnica, la estética y las poéticas implicadas en la fabricación de estos productos audiovisuales para el consumo masivo nacional e internacional.

En los capítulos quinto, sexto y séptimo, el conservadurismo se coloca al centro del análisis. Primero como un hilo que conecta a los más reaccionarios hispanismo y mexicanismo; después con el “crimen cultural” (p. 179) cometido por los excesos de Ismael Rodríguez con su película *Ánimas Trujano* de 1961, producto de una mezcla de incompreensión y desconexión, aparejadas con las ambiciones comerciales y ansias de extender la vida artificial de un *star system* decadente, ahora a través del artificioso disfraz de indígena zapoteca al actor japonés Toshiro Mifune. Y finalmente, con la contribución conservadora a la estigmatización de los consumidores de drogas desde el discurso cinematográfico, a través del sensacionalismo amarillista, morboso e

ignorante sobre los efectos de las drogas desde producciones tan tempranas como *El puño de hierro* de Gabriel García Moreno de 1927. Una descripción podría ser común a las tres manifestaciones: “dramas llevados a extremos clásicos del cine mexicano que perfectamente podían suceder sin el uso de drogas” (p. 225): válvulas de escape, durante décadas, para eludir responsabilidades gubernamentales, sociales, familiares e individuales.

Al final del libro, el historiador se convirtió en personaje de su propia historia. La prosa evocativa hasta lo cinematográfico de Pérez Montfort conduce por sus propios pasos dentro y alrededor del cine mexicano, enfatizando en primera persona la circularidad de su estudio. La desgarradora crónica sobre el incendio de la Cineteca en 1982, que arrasó con una parte importante de la documentación y el acervo filmográfico nacional se hizo eco del “rencor vivo” que implicó la destrucción del pasado, presente y –en buena medida– el futuro del cine mexicano. Representado, simbólicamente, por una fotografía de Emilio “el Indio” Fernández, como trágico ícono en cenizas de glorias pasadas. De artífice a víctima. El cine independiente, por su parte, seguiría condenado a reptar en sus suburbios. Una época concluía,

para dar lugar a la profundización de la vulgaridad anodina del cine industrial y estatal de ficheras, auspiciada por Margarita López Portillo, improvisadamente convertida en funcionaria del cine por su hermano presidente. Un episodio que una vez más trasladó las triquiñuelas de los realizadores fuera de la pantalla del cine y el crimen hasta la materialidad misma de las películas consumidas por el fuego. La impunidad borró las huellas de los verdaderos responsables.

Como en los procedimientos fotográficos, el autor expone y revela en este libro las capilaridades – frecuentemente contradictorias– de las dinámicas y tensiones entre: imaginarios sociales y producción de estereotipos; representaciones e ideologías; nacionalismos, conservadurismos y ficcionalizaciones; poder político, poder económico y poder cultural, entre muchas otras. Todas ellas se entrelazan en un texto atractivo tanto para el público general con interés en repasar episodios relevantes de la historia de las imágenes en el México contemporáneo, como para académicos especializados en el tema, quienes podrán reencontrarse con temas revitalizados por una crítica erudita a la vez que accesible, a través de un análisis heterodoxo y abierto. *Disparos, plata y*

celuloide es un mapa para asomarse a las grietas y sumergirse en los intersticios de las labores, vergüenzas, empeños y desventuras de los puentes que han conectado historia, fotografía y cine en México.