

La mirada silenciosa. Entre la fábrica de sueños y el cine de lo real en el periodo mudo mexicano.

ÁLVARO ARTURO FERNÁNDEZ REYES (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MEXICO)

Resumen

*En este trabajo recupero un mosaico de obras del periodo mudo mexicano. Realizo además un análisis puntual de casos producidos y consumidos, pero poniendo acento en la película *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Nos preguntamos: ¿Cómo se cruzan y articulan lo que serán ciertas tradiciones estéticas con la idea de representación de la realidad social, en aquel periodo en que el cine se definía como concepto o paradigma estético? ¿Cómo se construye(n) la(s) mirada(s) inmersa(s) en ciertas prácticas de producción, consumo y recepción en un momento en que la noción de lo transnacional tensionaba a la vez que liberaba el rumbo que seguiría el cine como institución?*

Palabras claves: periodo mudo, cinematografía mexicana, *El automóvil*, paradigma estético.

El periodo mudo de la cinematografía esta caracterizado por una miscelánea de la mirada. Los “modos de ver” apenas conformaban sus dispositivos y la idea de “cine” como fenómeno relativamente reciente, regido por su condición transnacional, se desplazaba entre el invento y su acercamiento a lo real con la cámara que documenta, con lo espectacular que ofrece impulsos visuales para satisfacer ciertas emociones, y con la narración de la ficción que representa el mundo y construye las mitologías. Se trataba de conformar una forma de ver, pero también de pensar el cine y sus rituales.

Esta inquietud nos lleva a examinar fronteras ontológicas en varias producciones del periodo, pero con acento especial en la obra de culto *El automóvil gris*, que fue la película culmen del periodo que sintonizó con las más importantes propuestas estéticas de la cinematografía mundial y alcanzó los más altos estándares de producción y exhibición. De cualquier manera, tomamos como punto de partida obras de los orígenes para, desde una suerte de mosaico fílmico, poner en debate la concepción del cine en la época. Implícitamente tratamos la noción de realismo, de representación y de narración en la creación cinematográfica y en la posible mirada del público que consumía las imágenes antes, durante y sobre todo al final de la

Revolución mexicana.

Aunque la película no es precisamente de los orígenes, parto de una idea que ha dado vuelta entre historiadores y analistas que cuestionan, como André Gaudreault, si ese cine de los inicios puede ser considerado estrictamente cine, [1] o entonces, ¿a partir de qué momento puede pensarse al cine como cine? [2]

La propuesta es que, desde la producción nacional, *El automóvil gris* propone las bases del concepto de cine que construirá las grandes normas y el paradigma estético, de producción y exhibición a lo largo de la historia nacional; lo que será la institución cinematográfica con su distribución de trabajo en sistemas, con su tendencia argumental, montaje analítico, estética de la transparencia, continuidad, dominio del espacio y el tiempo cinematográfico; lo que serán las leyes narrativas, y de realismo, pero también el efecto espectacular paradójicamente enfocado a la búsqueda de lo verosímil y a reproducir una ideología hegemónica con sus propios códigos de censura y autocensura.

La película se nutre del documental revolucionario, del efervescente Hollywood, del melodrama italiano, y del serial criminal francés. Charles Ramírez Berg realizó un interesante análisis formal de estos elementos que han enunciado los historiadores sobre

las raíces estéticas del film, pero que hasta ahora no habían sido abordados puntualmente desde la influencia de la composición visual y temática del serial francés, de la naciente tradición norteamericana, y otros elementos de representación del color local.

Posturas todas o influencias articuladas en una especie de vanguardia fílmica que quedaba suspendida entre el “cine de atracciones” del que habla Tom Gunning, [3] preponderante en los orígenes, y el conocido por Noël Burch como Modo de Representación Institucional (MRI, que sentó algunas bases de lo que ahora conocemos como cine, y que se consolidó plenamente hasta finales de los años veinte, dejando atrás el Modo de Representación Primitivo (MRP). [4]

Por mi parte, aunque expondré el panorama de estos principios estéticos y morales, me centraré en la idea tendida entre la concepción del realismo, la asimilación del cine de atracciones, el cine de lo real y los componentes de la representación institucional.

Quiero resaltar el hecho de que hasta antes de los años veinte, el cine no definía su camino. Es por demás sabido que al principio se debatía entre el invento, el espectáculo, la atracción y el dispositivo contador de historias que ahora predomina. De cualquier manera, cada fidelidad a esta concepción requería de diferentes mecanismos de representación, de estilo y de generación de emociones creadas por impulsos visuales o por sus procesos de representación.

En el inicio el concepto de cinematógrafo partía de una ideología derivada del positivismo que veía en el invento un medio reproductor de la realidad, que derivó en una práctica que satisfacía a un espectador de la Post-Revolución industrial inmerso en otra cultura visual y del espectáculo, ávido de ver retratada su vida moderna y reproducida una ideología que hacía culto a la razón, al avance tecnológico y al proceso civilizatorio.

La suya era una mirada no entrenada para nuestro actual alfabeto audiovisual pero sí cultivada a lo largo de los siglos; lo que negaría la tesis de muchos historiadores, que dicta que el acontecimiento cinematográfico de *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1897) que filmaron y proyectaron los Lumière, hizo que el espectador, al ver que el tren se

acercaba, se precipitara hacia la entrada de la improvisada sala. Muchos otros como Vicente Benet, sugieren la imposibilidad de este acto – incluso han argumentado que nunca se exhibió (Loiperdinger, citado en Mirzoeff 122), pues el sujeto de finales de siglo ya tenía una larga tradición de la imagen en movimiento durante el pre-cine que venía con inventos desde la edad media, o antes con el teatro de sombras, o mucho antes con las pinturas rupestres en las cuevas de Altamira, según algunos historiadores llamados graciosamente “altamiranos”. [5]

Si bien hablamos del concepto de cine, también hablamos de los modos de ver que comenzaban a globalizarse y entraban en tensión con las particularidades de la cultura local, que inventaban lo visible y lo representable. John Berger nos dice que toda imagen encarna un modo de ver, como también la apreciación sobre esa imagen encarna otro modo de ver. [6]

Y la cámara revolucionó esa relación dialéctica con la realidad. Recuérdese *Duelo a pistolas en el bosque de Chapultepec* (Gabriel Veyre, 1896), en el que dos diputados se baten a duelo por el honor ofendido. Los camarógrafos de los Lumière, luego de filmar a Porfirio Díaz montado a caballo, paisajes y varias escenas de la vida cotidiana mientras “satisfacían además la moral puritana de los tiempos, a más de apearse al deseo naturalista de la escuela mexicana de pintura” (De los Reyes, *Orígenes* 198), conocieron el anuncio del duelo que ocurriría una madrugada de 1896. Por la imposibilidad que la escasa iluminación ofrecía para filmar el hecho, decidieron recrear la escena.

La vista atiende a la composición que, como *Llegada del tren a la estación Ciotat*, genera perspectiva y muestra un punto de fuga. Ahí vemos que en plano general de conjunto aparecen los dos diputados a la izquierda del campo visual, uno en primer plano y el otro en tercero en profundidad de campo. Al final dos carruajes. Del lado derecho están seis testigos, tres de cada lado. El primer diputado es abatido. Todos se acercan a comprobar la muerte. El vencedor camina con sus padrinos hacia los carruajes mientras la comitiva del vencido intenta revivirlo. Termina la vista que dura 25 segundos.

El choque semántico entre lo que se ve y lo

que se sabe o debe saber, nos habla de otra cultura visual a partir de esta recreación, de una manera de concebir el crimen y el castigo, de la *semiotécnica* del poder de castigar a la cual refiere Foucault, y que es un juego de representaciones y de signos que circulan en el ánimo de todos, [7] lo que nos sugiere que antes del siglo XX, a una ofensa al honor le corresponde la posibilidad de muerte por mano propia, aceptada socialmente sin que exista un castigo jurídico. En otro nivel nos habla otra cultura visual, de esa “relación entre lo visible y los nombres que le damos a lo visto” del “modelo mental de visión” (Mirzoeff 19): de un modo de ver el cinematógrafo con posibilidad de poner en escena la realidad, no sólo de retratarla. Finalmente, toca el tema de la diferencia entre el ver y el conocer, es decir, que caía sobre el concepto del cine o cinematógrafo, que circulaba en la ideología y mentalidad de un amplio sector social sobre todo intelectual, que sólo reconocía en el invento una tecnología para reproducir la realidad y rechazaba las recreaciones aunque fueran basadas en realidades históricas, por lo que criticó severamente la puesta en escena de los diputados y reclamó a los camarógrafos por haber falseado la realidad. Para ellos la cámara debía registrar esa realidad perceptible en la vida cotidiana, y regirse bajo la ideología positivista y su noción de realismo que implicaba el retrato del movimiento real.

Podría decirse que en ese momento México daba el banderazo a la experimentación del MRP con una ficción criminal, aunque los acontecimientos históricos y la mentalidad se inclinara a explotar el cine de lo real que predominaría hasta antes de los años veinte. Este modo de representación se caracteriza, de acuerdo a Noël Burch, por la autarquía del cuadro, la posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto, rótulos que obstruyen la narrativa, a veces un “explicador de películas” (194), y la no clausura del relato, que irá desapareciendo poco a poco con la introducción del “plano-emblema” (198) como el de *Asalto y robo de un tren* de Edwin S. Porter en 1902.

Lo que para Burch será el plano-emblema del MRP, para Gunning será un rasgo distintivo del “cine de atracciones” (57; 59), postura que,

aunque coincide con la narrativización del cine, no estaba dominado por ella y se basaba en la impresión, en el impacto sensual o psicológico y en el poder de la ilusión tan explotada por Méliès en películas como *Viaje a la luna* (1902). La cuestión, más que narrar, era mostrar imágenes, satisfacer a un espectador moderno forjado en espectáculos de vodevil y de feria, con otro tipo de participación en los modos de producción y asimilación del ocio.

El plano-emblema de *Asalto y robo en un tren* es ejemplar. Aparece al final de la película de 10 minutos, luego de que, con gran virtuosismo técnico -para la época- se ha narrado el golpe de los ladrones al tren, seguido de la intensa persecución por parte de los buenos que termina en tremenda balacera. Al final un maleante, al parecer el jefe de la banda, mira al público y dispara su revolver apuntando hacia ellos. El plano -que a veces los “cácaros” colocaban indistintamente al principio o al final- no apoya en nada a la narración, se desvincula de ella, aparece aislado, pero otorga cierto grado de clausura al espectáculo que interpela a la mirada de un espectador aun gustoso de los impactos visuales, del poder de la ilusión y la emoción.

El cine de atracciones tenía recurrencia a que el personaje-actor mirara a la cámara para hablar de tú a tú con el espectador. Siempre se dirigía a enseñar algo, en ese sentido es un cine exhibicionista. Precisamente en el exhibicionismo radica la fuerza de atracción, lo que gustó a las primeras vanguardias por su libertad de creación, independencia de la diégesis y su acento en la estimulación directa (Gunning 64-66).

Pero el cine de atracciones de carácter mostrativo cedió terreno a la narrativización, que ganó fuerza entre 1907 y 1913 y que coincidió con la implementación de los primeros cines que no compartían sus proyecciones con otro tipo de espectáculos. Así pasó de los trucos visuales a elementos dramáticos, a profundizar en la psicología del personaje, y al mundo de la ficción, a la integración narrativa.

Para esas fechas (hasta 1913) en nuestro país apenas se habían realizado 30 ficciones aproximadamente (De la Vega 20) y la tendencia se dirigió al documental sobre todo revolucionario. Mientras, las influencias iban

llegando de países como Estados Unidos, encabezadas por Griffith y otras cinematografías europeas que comenzaban su industria del largometraje. Se dejaba clara la tendencia hacia el cine argumental con géneros como el *western*, las épicas, los melodramas, o las aventuras criminales y policíacas que explotó el cine francés abanderado por Louis Feuillade, autor de seriales que darían vuelta al mundo como *Fantomas* (1913-14), *Les Vampires* (1915) o *Judex* (1916-1917) –que en México se estrenó en 1918 y siguió exhibiéndose mientras se decía que era “La mejor película francesa de episodios” (*Excelsior*, “Publicidad”). Por su parte, en Estados Unidos el cine de episodios también fue cultivado prematuramente por la compañía de Edison (Gubern 29-32) [8] y posteriormente por influyentes sagas de otras productoras llenas de detectives y criminales como la serie de *Tom Mix* –que la prensa de la Ciudad de México en 1919 anunciaba “Hoy fin de la sensacional película *Tom Mix*,” (*Excelsior*, “Cinematógrafo”), *Los peligros de Paulina* (1914) que fue una de las más populares, junto con *The million dollar mystery* (1914), *Nick Carter* desde 1908, *The adventures of Kathryn* (1913) y *What Happened to Mary?* (Dávalos Orozco 34-35). Ángel Miquel menciona otras como *Los crímenes de la mano Negra*, *Sherlock Holmes*, *Nat Pinkerton*, *Rocambole* y *Zigomar*, “que podían ser acusados de hacer un elogio de la criminalidad” (180). Estas tendencias tuvieron fuerte eco en el público mexicano, pero sobre todo los melodramas italianos como *El fuego* (1915), interpretado por la diva Pina Menichelli, que impactaron a una sociedad del espectáculo regida por la ideología judeocristiana –donde predomina una moral del sacrificio, el pecado o la culpa–, ávida de *star system* y de sus historias de amor y desamor.

Justamente en estas tensiones es cuando se adapta y adopta el concepto de “cine” y se funda como institución el MRI. Aunque predominaba una visión moral sobre los contenidos de las ficciones y la función del cinematógrafo, el ámbito intelectual ya no se refería a él “en términos morales, para juzgarlo en términos de su pertinencia estética ...” [Miquel 181]. Si bien al inicio de siglo ocurrieron casos de films de ficción que fueron rechazados por el público

mexicano, tales como *El proceso de Dreyfus* de 1899 o *Juana de Arco* de 1900 (ambas de George Méliés), una década más tarde –como mencionamos– los mexicanos recibían con gusto los melodramas italianos. Y poco después, según Aurelio de los Reyes, “el documental de la Revolución se dejó exhibir paulatinamente y para 1916 desapareció casi por completo de la cartelera. Ya desde abril de 1915, época de crisis, se hablaba de producir ‘vistas’ de arte de gran interés y actualidad, que rivalizaron con las extranjeras” (*Orígenes* 197). La vieja guardia de camarógrafos como Salvador Toscano o los Hermanos Alba se iban retirando. Ahí terminaba el primer legado o aportación de México al mundo: el “cine de carácter documental, apegado fielmente a la realidad, sin juicio crítico” (*ibidem* 198).

Entonces se construyeron pequeños talleres y laboratorios para producir productos basados en subjetividades ficcionadas. Ahora el oficio del cine argumental exigía otra preparación. Se dejaba atrás la figura de “empresario-camarógrafo-exhibidor” (De los Reyes, *Cine y Sociedad* 201-202) y comenzaban las disciplinas como camarógrafo, maquillista, actor, director, guionista, sobre todo basadas en el sistema del productor. [9]

Para el momento, Enrique Rosas viajó a Europa para adiestrarse mejor en el oficio. A su regreso, en 1917 se asoció con la productora, actriz y argumentista Mimí Derba para fundar Azteca Films. En las crónicas de la época, rescatadas por José María Sánchez García, se lee que:

(s)e proponía resaltar al cine los hechos más sobresalientes de nuestra historia patria y las leyendas y tradiciones de que tan rico es *nuestro* ‘folklore’. Pero el temor a que el público, acostumbrado a los cinedramas trágicos que nos llegaban de Europa, no fuera a recibir con beneplácito la obra educativa que se le pesaba ofrecer, fue el motivo de que, en la práctica, la ‘Azteca Films’ diera preferencia a tramas sociales de tipo internacional, calcados de las tragedias pasionales que nos venían de Francia e Italia [*sic*]. (45)

La productora desapareció luego de un

año, y sólo realizó cinco obras, la mayoría argumentadas y actuadas por Mimí Derba y fotografiadas por Enrique Rosas: la comedia *En defensa propia*, el “drama social” *Alma de sacrificio*, junto con *En la sombra*, *La soñadora*, y *La tigresa*, que tuvo solo una presentación y se sospecha que fue dirigida por Mimí Derba. Cabe decir que la crítica siempre alababa estos films; por ejemplo, se escribió: “La parte fotográfica es muy superior a todo lo que hasta ahora ha hecho Enrique Rosas ... ha dejado a un lado sus antiquísimas ideas, y aceptado buenos y desinteresados consejos, hace más que apegándose a las estrictas reglas de la fotografía antigua” (Sánchez García 55-56). Más allá, estas obras inaugurarían la llamada Época de oro del cine mudo mexicano, que coincidió con la Primera guerra mundial y con las importaciones del cine de género europeo y norteamericano, que interpelaba al espectáculo y se alejaba de la propaganda oficial del documental revolucionario. Aproximadamente 75 películas se produjeron entre 1917 y 1921 (Cineteca Nacional 9). Aunque no se consolidó, surgió la noción de industria y la idea de competir con el naciente Hollywood que creaba un imaginario negativo del mexicano (Ramírez Berg 36), así como la necesidad de un *Star System*, y la producción del largometraje de ficción con un sistema de realización inaugurada oficialmente por el melodrama *La luz, tríptico de la vida moderna* (J. Jamet, 1917). [10]

En fin, lo anterior sugiere que era necesario crear un cine nacional. Pese a no prosperar la productora, Enrique Rosas continuó con la práctica en calidad de camarógrafo oficial y de propaganda del general carrancista Pablo González, jefe provisional encargado de controlar el caos revolucionario en la Ciudad de México desde 1915. De hecho, el director realizó y proyectó una película documental en 1916 titulada *El señor Pablo González en los sitios de campaña*. Meses después presentó un largometraje titulado *Documentación histórica nacional*, que incluía el fusilamiento de los miembros de La banda del automóvil gris y episodios de la revolución constitucionalista (Miquel 226).

Fue el año en que esta banda también llamada “La leyenda negra de la Revolución mexicana”

cometió sus fechorías y los automóviles poco a poco formaban parte de la vida cotidiana. La banda estaba formada por un grupo de ladrones, quienes a bordo de un Fiat gris asaltaban casas de la burguesía porfiriana. Mientras las fracciones revolucionarias tomaban el poder de la Ciudad de México, zapatistas o constitucionalistas, los malhechores se hacían de uniformes según el bando en turno –al parecer se adquirían sin problema, y la publicidad anunciaba: “Los precios más económicos en uniformes y equipos militares solamente los tiene La Nacional”, (*El demócrata*, “Aviso publicitario”) y obtenían además documentos oficiales, órdenes de cateo para asaltar las casas. Pablo González fue señalado como el principal líder de la banda. Finalmente fueron aprehendidos por la policía y fusilados por órdenes del mismo general, por lo que fue alabado por la prensa: “Un buen golpe de la policía del Sr. General Pablo González. Se ha librado a la sociedad de otra banda de rateros” (*El demócrata* p. 1) o “La cuadrilla vandálica de ‘El automóvil gris’ cayó ayer en poder de la justicia. Un magnífico golpe policiaco ...” (*El demócrata*, “Nuevos detalles sobre cuadrilla vandálica” p. 3). Entonces Enrique Rosas registra el fusilamiento de seis miembros, pues cuatro fueron perdonados segundos antes de la ejecución, se dice que gracias a la petición que hizo Mimí Derba, la futura socia de Enrique Rosas, al General González con quien tenía una íntima relación.

El general Pablo González, que comandaba el grupo constitucionalista implicado en el asesinato de Zapata en 1919 –que fue documentado por Enrique Rosas en *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919)–, decide contender para la presidencia del país en 1920 contra Álvaro Obregón e Ignacio Bonillas, con una enorme mancha en su imagen política, gracias a su relación con “Leyenda negra de la Revolución Mexicana.” Por ello produce –sin aparecer en los créditos, pero haciendo pública su participación– el nuevo proyecto de Enrique Rosas: *El automóvil gris*. Francisco Gómez Tarín, al hablar sobre aquellos paradigmas del cine mudo, nos recuerda que “la concentración de capitales desarrolló la industria ... impuso unos condicionamientos ideológicos a las nuevas producciones, que debieron adaptar

sus miras a los intereses de la burguesía que las financiaba” (3). A raíz de esta idea, quedaba claro que la producción, como los anteriores documentales de Rosas, ayudaría a limpiar la imagen del general, que se postulaba como candidato un día antes del estreno el 11 de diciembre de 1919. Esto demuestra que el cine ya se asumía también como un poderoso medio de comunicación social. Sin embargo, nada pudo ocultar la supuesta relación entre la esfera política, cinematográfica y social, y argumenta Charles Ramírez Berg que la película expuso por lo menos el tema de la corrupción de los ideales revolucionarios, la pérdida de oportunidades que legó, y la relación simbólica entre los líderes políticos y los productores de cine (34).

Pero la ambición del director era mucho mayor. Pretendía realizar un *blockbuster*, la película más importante en términos estéticos y de producción basada en un hecho criminal reciente que no dejaba de circular en el imaginario social y en terrenos del sensacionalismo: “La película nacional más costosa, más interesante, donde toman parte más de tres mil personas. ... Se verán las más impactantes escenas que conmovieron a la sociedad y tomadas en los lugares precisos de los acontecimientos. El recuerdo de esta película será imperecedero” (*Excelsior*, “Teatros y Cinematógrafos”), pronosticaban los encabezados de periódicos.

La estrategia publicitaria creó grandes expectativas, anunciaba incluso los cines donde se exhibiría “la propaganda” [11]. Además, se apoyó incluso en acontecimientos tangenciales, como la supuesta manifestación de otros miembros de la banda que cumplían condenas que estaban en contra de que se produjera la película (Bonnard p. 5). Fue tanto el revuelo mediático que causó durante su producción, que Germán Camus, otro cineasta canónico del periodo mudo, produjo a toda prisa *La banda del automóvil gris o La dama enlutada* con 8 episodios, bajo la dirección de Ernesto Vollrath. Fue exhibida 3 meses antes que la película de Enrique Rosas (Dávalos Orozco 34-35). Éste último reclamó legalmente los derechos de autor y emprendió una batalla mediática en contra de Germán Camus. De cualquier manera, la fiebre que las hazañas de la banda dejaron en el imaginario motivó a que otras películas

estadounidenses se exhibieran con títulos como *El automóvil rojo*, aunque pronto tuvieron que cambiar a sus títulos originales por el precedente legal. Incluso días antes del estreno, la prensa defendía su originalidad: “El gran día se acerca. Estreno de la colosal película nacional titulada *El automóvil gris*. Lo más grandioso e interesante que ha producido la cinematografía nacional. No confundirla con otras que se han exhibido con nombres similares. Esta es la única y verdadera ...” (*Excelsior*, “Teatros y Cinematógrafos”).

La competencia y las demandas jurídicas sólo ayudaron a la publicidad, a que la película alcanzara un éxito insólito para el cine nacional, pues fue distribuida simultáneamente en 19 salas (Bonnard p. 5), con una asistencia de 40, 233 espectadores y con la mayor recaudación en el día de la apertura fuera de la Ciudad de México (Ramírez Berg 34).

Las crónicas del momento escriben:

[...] Había romerías en los barrios y caravanas en las calles céntricas que se dirigían anhelantes, a contemplar el sangriento “Automóvil gris”; en los pórticos de los portales había colas esperando la apertura, pues que muchos bien informados (¿no serían, acaso, agentes de publicidad?) deslizaron el rumor de que la mano enérgica de la policía había de poner un interminable paréntesis en plena exhibición... Con todo esto, el resultado no se hizo esperar: diecinueve cines metropolitanos ofrecieron en sus pantallas el truculento automóvil, batiendo un récord, naturalmente. (Bonnard p. 5)

Enrique Rosas acudió al formato del serial de 12 episodios –aunque pensaba realizar 45–, los cuales, luego de 8 meses de producción, serían exhibidos en tres jornadas durante el 11, 12 y 13 de diciembre de 1919. Con la ayuda de Miguel Nocochea, periodista de nota roja que dio la base documental, y de un tratamiento literario cercano al folletín para mantener el enigma, [12] solicitó al poeta José Manuel Ramos que realizara el argumento, que estructuró en tres actos: los asaltos, la persecución y captura, y finalmente el fusilamiento y la captura de otros miembros.

La primera contiene: 1. ‘El rapto’; 2. ‘Cara

a cara'; 3. 'El expoliador'; 4. 'La esquila de defunción'. Segunda jornada, 'La garra de la policía': 5. 1er episodio: 'La estratagema'; 6. 2º episodio: '¡Sálvese quien pueda!'; 7. 3er episodio: 'un papel insignificante'; 8. 4º episodio: 'El hombre de la cicatriz'; 9. 5º episodio: 'En la chapa del alma'. Tercera jornada, 'Un patíbulo y un misterio': 10. 1er episodio: 'Josés, Francisco y Bernardos'; 11 2º. Episodio: 'Un patíbulo'; 12. 3er episodio: 'Un misterio'" [sic]. (Serrano y Noyola 10).

Al parecer la película se exhibió con algunos episodios censurados. De hecho, un corresponsal español escribió:

[...] La dirección también estuvo atinadísima, y es lástima que tan bello trabajo se enlodara en los últimos rollos de la tercer jornada; atroz desbarajuste en que algunos personajes mueren dos veces, otros que estaban libres aparecen escapando de la cárcel y se ven escenas inexplicables, que hacen pensar en unas tijeras, manejadas quizá por el juez que hizo pasar entre esta cinta, en vista de que los reos Quintero y Lara, pertenecientes al verdadero "Automóvil gris" no consentían que se les desacreditara en el lienzo. (Soto 252)

La mutilación de la obra original llegó a extremos. Si bien la práctica del consumo del serial en algunos países europeos tenía el formato de exhibición de episodios durante varias jornadas que, como el folletín, su pariente cercano, concluían con un *Cliffhanger* o con el héroe ante un inminente peligro, cuyo desenlace se revelaba en la siguiente entrega (Urrero), [13] también en ocasiones se concentraban en montajes de más de una hora para una sola exhibición. Una vez acabada su exhibición, *El automóvil gris* tuvo una siguiente versión de 1933, en la cual se ajustaron en una suerte de resumen al paradigma de duración del largometraje convencional de 111 minutos y, como puede suponerse, poseía un argumento desestructurando y dejaba algunos pasajes incomprensibles. Es la misma versión a la que se montó en 1937 otra banda sonora con diálogos y que ha circulado desde entonces hasta hace unos años. Carece de partes del

segundo episodio ("Un patíbulo"), todo el tercero de la jornada final ("Un misterio"), y escenas como las de "Los pelones", la aprehensión de Luis León, el accidental enfrentamiento entre dos contingentes policiacos, la muerte del chofer Daniel, la agonía de don Vicente González, entre otras. [14] Entre 2012 y 2015, cuando ya circulaba una versión de más de 1 hora 40 minutos, la Cineteca Nacional restauró cerca de 180 mil fotogramas de rollos custodiados por herederos del director para conformar una versión digital de 3 horas 43 minutos con escenas no vistas desde 1919 (González Delgado 14; Redacción La Jornada 9), con mayor respeto a la copia original entintada en color sepia y no en el blanco y negro de la penúltima versión. Al parecer el resto de los rollos, que suponemos conformarían aproximadamente la mitad de la película, están perdidos.

Con todo, volviendo al momento de su creación, la idea original advierte que sería realizada desde su concepción de cine-verdad y de *film d'art*. Como mencionaba, por una parte, tendría una intención realista cercana al documental de la tradición mexicana, [15] por otra, tomaría estrategias del cine argumental, sobre todo del melodrama social italiano, del serial francés y norteamericano lleno de acción influenciada por las estrategias narrativas que Griffith ejecutó en sus obras más recientes. Recordemos que un año antes se había exhibido en México *El nacimiento de una nación* (1915), el 28 de marzo de 1918 [16], e *Intolerancia* (1916), su obra de más alto grado de espectacularidad e innovación técnico-narrativa. Ambos ejemplos guiarían el rumbo de la cinematografía con la llamada "integración narrativa" (Marzal 30). [17]

La integración narrativa –que será el futuro del cine- fue asimilada por Enrique Rosas en al menos cinco niveles: el *flash back*; un montaje con acciones paralelas y una transparencia enunciativa con el montaje analítico que contextualiza al espectador en el espacio y el tiempo cinematográfico; así como una fuerte carga moral –de la ideología burguesa del siglo XIX- que termina con el recurso de moraleja (Marzal 30-31) y finalmente una manera de identificarse con las motivaciones del suspenso –donde es clave el salvamento en el último minuto, o en este caso la captura al final-,

pero también en el misterio, en la curiosidad y en la futura y supuesta sorpresa que clausura el relato. En este sentido el espectador era consciente de las emociones a las que sería sometido; antes de su estreno la prensa rezaba: “La película nacional más emotiva y de más interés que se ha producido hasta la fecha, escenas verdaderamente espeluznantes que hacen que el público esté en constante tensión nerviosa” (*Excelsior*, “Cinematógrafo” 2 Dic.), y días después: “Lo más sensacional. Lo más emocionante. La mejor película nacional” (*ibidem* 4 Dic.).

En la creación de la obra y la producción de sentido, surgió una tensión entre los dispositivos fílmicos: el narrativo, el de espectáculo y el del cine de lo real. Por una parte, llama la atención cómo la fuerza de la tradición obliga a Enrique Rosas a resaltar el apego a los espacios representados, más que los hechos criminales. Entonces acuden los signos de otro discurso disciplinario: el de la censura y autocensura y, falseando los hechos, deja en manos del personaje de Higinio Granda el liderazgo de la banda, a cuyos miembros les hace creer que el hombre sentado en otra habitación del centro de operaciones –inaccesible para el resto, que sólo ve una silueta inmóvil–, es el autor intelectual de los golpes, pero en la realidad de la ficción es un maniquí; pero que en la realidad social debería ser el general Pablo González.

Incluso el director refuerza los signos del imaginario de la institución policiaca, que como lección moral logra la ejecución del castigo, pero también lo hace utilizando un cartel que apoya la idea de que los uniformes eran robados, o con la aparición de un militar constitucionalista –no zapatista, pues apoyados por la prensa oficial eran considerados bandoleros– [18] que ordena a los policías la captura inmediata de la banda, uno de ellos encarnado por el verdadero Manuel Cabrera, quien estuvo a cargo de la investigación y la mayoría de los arrestos reales (Serrano y Noyola 1) y que encarnó la más firme ética de un cuerpo policiaco siempre al acecho del criminal.

A la luz de la distancia vemos el contraste. La prensa del momento reforzó el discurso disciplinario y la concepción del cine de lo real, anunciando para la proyección de la última

jornada: “Esta película no es una ficción. Calcada sobre los hechos reales es transcripción exacta de la verdad ... de los incongruentes detalles de un misterio” (*El Universal* p. 10). Esto insiste en que el misterio se devela en un discurso institucional. Por lo que la censura fue más política que moral (De los Reyes, *80 años de cine* 67). Y cobra relevancia en la contradicción, la idea de que los hechos narrados pueden modificarse, no así los espacios que sirven a la tiranía del realismo de la época, poniendo en jaque esa transición al MRI que prematuramente extraña el referente de lo real y a su antecesor el cine de atracciones, donde la *espectacularidad del realismo* predomina ya que “puso especial énfasis en la creación de situaciones que –según la publicidad– ‘pudieran impresionar más al público’” (Serrano y Noyola 14).

No por nada, además de emocionantes balaceras, introduce la escena del fusilamiento, pero inicia con el cartel explicativo:

La historia aquí presentada se desarrolla en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas que forman su argumento. Las escenas de los robos, las casas en que viven y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron los crímenes los miembros de la funesta banda de El automóvil gris son rigurosamente auténticos.

La acción se desarrolla en el año de 1915.

El acento en el realismo muestra que, con ello, el director gana la posibilidad de “modificar o alterar los hechos” y poner en práctica sus habilidades dramáticas y narrativas, pero nunca cambiar los escenarios: el concepto de “cine-verdad” tan socorrido por las tendencias del momento. Para él, ese espacio urbano se convierte en un personaje, “una prostituta que había corrompido las costumbres campiranas, opinión acorde con la visión carrancista de la ciudad” (De los Reyes, *Orígenes* 259).

Fiel a su entrenamiento en el seno del documental, buscó los escenarios de una ciudad corrupta. Pero el “as” bajo la manga que hace respetar el cine de lo real, fue esa escena del fusilamiento filmada previamente en 1915 (el 24 de diciembre). [19] Rectifica Aurelio

de los Reyes que en realidad fue en 1916, para desligarlo del contexto político y evitar problemas con las autoridades que durante el rodaje habían reforzado el código de censura sobre “las cintas o vistas ... que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de supremacía criminal ...” (80 años de cine 67). [20] Entonces, el director castiga a los criminales y activa la lógica de la mencionada *semiotécnica* del poder de castigar, y hace circular como espectáculo en el imaginario los signos de la economía del delito y del castigo: a tal falta le corresponde tal castigo. [21] Una práctica común en la época, como podemos ver en grabados de Guadalupe Posadas, en encabezados como “Hoy fueron pasados por las armas ...” (*El demócrata* 10 Dic.), para hablar de la sentencia de falsificadores de 1915; o Fueron fusilados en Guadalajara 4 criminales” (*El demócrata* 11 Dic.).

Tras el rótulo que dicta: “La escena del fusilamiento. A su natural horror. Reúne su autenticidad. Con su absoluto realismo, hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente”; comienza la escena formada por ocho cortes de quizá cinco planos que fueron reeditados, pues el guion técnico registra otros recursos visuales, como formas de transición – que no aparecen en el DVD restaurado en 2010 de 111 minutos (Nava 4):

1. En formación aparecen en plano medio de conjunto cadetes que miran hacia la cámara, con breve paneo de ida y vuelta. En medio de todos está un civil cuya mirada hacia el espectador resalta –así veremos a otros que también miran a la cámara, demostrando aun la poca familiaridad que tenían y la fascinación por el aparato: rompen la cuarta pared.

2. Plano general lejano con los sentenciados sobre una pared. En medio del cuadro, autoridades que parecen organizar el fusilamiento.

3. Corte al mismo plano, pero los personajes están más cercanos.

4. Paneo derecho y plano general más cercano que recorre a los sentenciados colocados en perspectiva.

5. En plano medio, al parecer una autoridad militar habla con un sentenciado. 6. Corte a la misma toma, ahora en plano americano, un

militar habla con el resto de los sentenciados. El guion técnico indica cortes de transición en cortilla en iris –gesto del MRP.

7. En plano general, en picada, el público que atento mira de izquierda a derecha llena el cuadro.

8. En plano general, con cámara poco estable, igual al plano uno, ocurre el fusilamiento. El humo tiñe la escena. Los criminales caen. Uno queda parado de espaldas a la pared. Entran a cuadro militares a rematarlos. El que permanecía parado, se dobla y cae. Otros militares de mayor rango pasan cerca de la cámara en primer plano. Vuelve un rótulo con una aleccionadora leyenda moral sobresaltando el castigo, por un lado, y por otro, el trabajo como sentido de vida.

Pese a mostrar que ha asimilado bien la línea predominante de la “integración narrativa,” como en *Asalto y robo en un tren*, tras los tres actos en 12 episodios, o lo que quedan de ellos, es guiado por una paradoja estética y de representación donde lo primitivo, lo institucional, lo narrativo, lo espectacular y lo real –vía el realismo– confluyen en una nueva idea del cine.

Pero decíamos que su realismo tiende a la naturalización del espacio representado. Y la acción real a la espectacularización. Su recurso fue acudir al impacto visual –quizá inaugurando en México la primera película *Snuff*–, no obstante, dentro de un MRI con escasos recursos del MRP, como las formas de transición de las mirillas circulares que desaparecerán a lo largo del tiempo –y reaparecerán eventualmente desde una postura posmoderna–, y de igual manera, con un rótulo que apoya la narración y al terminar alecciona.

Por tanto, para formalizar la moraleja echa mano de la noción de “plano-emblema” de los orígenes, ahora convertido en la “secuencia-emblema” que logra un importante grado de clausura que requiere la integración narrativa. Entonces, el fusilamiento remite paradójicamente al cine de atracciones, a la imagen espectacular exhibicionista que se escapa a la ficción, pero a la vez la integra, así como a la imagen que documenta.

Ahí está el espectáculo de lo real, en la ejecución en directo que ataca la estimulación y satisface la mirada del nuevo espectador que, a diferencia de *Un duelo a pistolas en el bosque*

de *Chapultepec*, ya aceptaba por tradición y con gusto la realidad histórica recreada y, no obstante, por más integrado que estuviera al cine narrativo, nunca más dejaría el gusto por el cine de atracciones.

Posdata

Si bien la versión resumida y mutilada de 1933 –que ha circulado durante 85 años y que se ajusta a un guion técnico hecho *a posteriori*– coloca la secuencia-emblema al final del relato (según en la secuencia 343), en la versión del 2015 (aun custodiada en la Cineteca Nacional) se puede apreciar otra estructura: el fusilamiento, por ejemplo, no clausura el relato, sino que aparece a las 3 horas 30 minutos, mientras los 13 minutos restantes contienen fugas de la cárcel y persecuciones y capturas de otros miembros que, paradójicamente, formaban parte del público que presenció el castigo de sus compañeros.

El rótulo que pone fin a la película es el mismo que aleccionaba al espectador en las versiones anteriores: “Inútil afán... El destino al cumplirse en todos los culpables es una lección moral... Sólo el trabajo es el medio más noble de vida ...” Sin embargo, el reacomodo de la secuencia-emblema –ahora sabemos que más apegado a la versión original– nos recuerda al caos conceptual que vivió el cine y a la práctica libre donde el proyccionista se convertía en una especie de “autoridad reproductora,” que colocaba según su criterio el plano-emblema de *Asalto y robo de un tren* al final, en medio o al principio de la película.

Es así que “los restauradores” o quizá ya espectadores clásicos que sonorizaron la versión de 1933, no tan lejanos a las tensiones entre lo primitivo, lo documental y la idea de atracciones (un espectáculo de lo real y la ficción), vieron ahora como mejor opción de clausura y efecto ideológico –acorde al modo de representación imperante y bajo la concepción de integración narrativa o narrativización del cine– colocar el fusilamiento al final de la película.

Estas prácticas e ideas nos llevan a dejar estas notas, que invitan a re-pensar el cine desde una postura epistemológica y ontológica. Es una invitación a replantear las lecturas de las

imágenes desde los modos de ver y conocer a través del mundo de las representaciones; desde los modos de narrar y de mostrar que encuentran en *El automóvil gris* un punto de engarce estético y moral, en el que se ha forjado y forjará buena parte de la tradición cinematográfica y las múltiples posibilidades de lo que ahora concebimos como cine.

Notas

[1] Véase Gaudreault 1994.

[2] Por ejemplo, como ahora se trastoca el concepto en la era digital, en la cultura de las pantallas y en la promiscuidad de los medios audiovisuales.

[3] Véase Gunning 1990.

[4] Véase Brunch 2008.

[5] Véase Tosi 1993, y Benet 2004.

[6] Véase Berger 2000.

[7] Véase Foucault 2012.

[8] Para una lista de títulos puede verse el blog de Guzmán Urrero, “Cine serial: Historia de los seriales” en *TheCult.es*.

[9] Véase Bordwell, Thompson, y Staiger 1997.

[10] Según el sitio web “Inicios del Cine de Ficción en México”, algunas fuentes indican que fue dirigida por los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, y según el texto introductorio del DVD de *El automóvil gris*, oficialmente fue dirigido por J. Jamet. “El adjetivo ‘oficial’ se debe a que pocos autores reconocen el trabajo de los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, quienes un año antes filmaron *1810 ó ¡los libertadores de México!* (1916),” ambas influidas por las tendencias del nacionalismo y el melodrama italiano.

[11] “Entre las salas se cuentan: Casino, Teatro Colón, Parisina, San Juan de Letrán, San Hipólito, Venecia, Trianon, Royal, Salón Rojo, Teatro Granat, Olimpia, Alarcón, Santa María La Ribera, Las flores, Garibaldi, Progreso, Vicente Guerrero y Alcázar,” en “Teatros y cinematógrafos”, *Excelsior*, México, jueves 11 de diciembre de 1919.

[12] Para ahondar en el tema del folletín, véase el diálogo entre Vargas Llosa, Manuel Puig, *et.al.*, en el *dossier* “El folletín por entregas y el serial,” de 1984. Ahí Vargas Llosa resalta las posibilidades de adaptación al cine que tiene el folletín: “El lenguaje del folletín es tradicionalmente un lenguaje puramente instrumental; es, básicamente, un medio. Quizá por eso el folletín pasa con muchísima más facilidad que la literatura artística o la literatura de creación, al cine. Porque en la literatura artística y en la literatura de creación la palabra no es nunca un mero instrumento, un

medio, sino también un fin, una realidad en sí misma. Y es la trasposición de esa realidad de la palabra a la imagen la que produce tantas veces los fracasos en las adaptaciones cinematográficas de novelas. En el folletín esto no ocurre, porque la palabra no existe, porque la palabra es blanca, esencialmente transitiva” (144). Avanzado el diálogo, Enrique Monterde indica: “Es muy probable que sea en el terreno del serial y del folletín precisamente donde haya que hablar de un cine de productor, más que de un cine de autor. Y en ese sentido, habría toda una serie de conexiones con lo que tiene no ya de literatura o de cine popular, sino de relato industrial. Es decir, la cantidad de gente que quiere abarcar como espectadores o lectores” (164-165).

[13] El serial sería cultivado en el periodo sonoro incluso por *majors* como Columbia o Universal en los años treinta y mediados de los cuarenta –aunque algunos continuaron hasta principios de los cincuenta– hasta que fueron suplidos por películas de largometraje de serie B. Fueron sumamente exitosos títulos como *Flash Gordon* o *Buck Rogers*, ya no basados en el folletín sino en cómics, radionovelas o *Pulps*.

[14] Del texto introductorio del DVD de *El automóvil gris*. Según la ficha técnica del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, expediente A-02034, la duración es de 117 minutos.

[15] Charles Ramírez (34) suma a esta postura de historiadores y analistas la influencia de la narrativa visual de Guadalupe Posadas.

[16] Véase Ayala Blanco 2009.

[17] José Javier Marzal, *David Wark Griffith* (Madrid: Cátedra, 1998). Durante su estreno en 1915 en Estados Unidos había alcanzado las más alta cifras de recaudación y la síntesis de todos los recursos fílmicos que aprendió.

[18] Un encabezado rezaba: “Partida de bandoleros zapatistas,” en *El demócrata. Diario constitucionalista*, México, lunes 13 de diciembre de 1915.

[19] Federico Dávalos Orozco, “Admirable la nueva versión totalmente hablada. Una auténtica joya histórica” (34).

[20] El artículo 9º del decreto indicaba que “El Consejo (de censura) sólo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas debiendo negar su aprobación a todas las demás [...] y queda comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de supremacía criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o los hábitos inmorales de los protagonistas” (De los Reyes, *80 años de cine*. 67).

[21] Véase Foucault 2012.

Obras consultadas

Ayala Blanco, Jorge. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. UNAM, 2009.

Benet, Vicente. *La cultura del cine*. Paidós, 2004.

Berger, John. *Modos de ver*. Traducido por Justo Beramendi, Editorial GG, 2000.

Bonnard, Silvestre. “Por la pantalla.” *El Universal. Diario político de la mañana*. [México], 13 Dic. 1919, p. 5.

Bordwell, David, Kristin Thompson, y Janet Staiger. *El cine clásico de Hollywood. El estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, 1997.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra, 2008.

Cineteca Nacional de México. Texto Introductorio a Texto introductorio del DVD de la edición restaurada de *El automóvil gris*, 2016.

Dávalos Orozco, Federico, *Los albores del cine mexicano*. Clío, 1996.

De la Vega Alfaro, Eduardo, “La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social.” *Volumen 37 de Cuadernos de divulgación: Segunda época*, UDG, 1991.

De los Reyes, Aurelio. *80 años de cine en México*. UNAM, 1997.

---. *Cine y sociedad en México*. UNAM, 1996.

---. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. FCE, 1983.

El Demócrata. Diario constitucionalista. Sin título. 15 Dic. 1915, p. 1.

---. “Partida de bandoleros zapatistas.” 13 Dic. 1919.

---. “Nuevos detalles sobre la cuadrilla vandálica ‘El automóvil gris’.” 12 Dic. 1915, p. 3.

---. 11 Dic. 1915.

---. 10 Dic. 1915.

---. “Aviso Publicitario.” 2 Dic. 1915.

El Universal. Diario político de la mañana. [México]. “El automóvil gris. Sinopsis. Primera Jornada.” 11 Dic. 1919, p. 10.

Excelsior. El periódico de la vida nacional. [México]. “Teatros y cinematógrafos.” 11 Dic. 1919.

---. “Publicidad,” 8 Dic. 1919.

---. “Cinematógrafo.” 4 Dic. 1919.

---. “Teatros y cinematógrafos.” 3 Dic. 1919.

---. “Cinematógrafo.” 2 Dic. 1919.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Biblioteca Nueva, 2012.

Gaudreault, Andre. “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía de atracción’.” *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, no. 26, 2007, pp. 10-28.

Gómez Tarín, Francisco Javier. “Tensiones en la constitución del Modelo de Representación Institucional (M.R.I): David Wark Griffith como paradigma.” *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior*. Web. Consultado 8 Nov. 2017.

González Delgadillo, Daniel. “La restauración de *El*

- automóvil gris*, fiel a la cinta original, estrenada en 1919." *La Jornada* [México], 11 Abr. 2016, p. 14.
- Gubern, Roman. *Historia del cine*. Lumen, 1991.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Early cinema: space, frame, narrative*, editado por Thomas Elsaesser y Adam Barker, BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.
- "Inicios del Cine de Ficción en México." *Más de cien años de cine mexicano*. Tecnológico de Monterrey. Web. Consultado 8 Nov. 2017.
- Marzal, José Javier. *David Wark Griffith*. Cátedra, 1998.
- Miquel, Ángel. *El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. Filmoteca, UNAM, 2012.
- Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo. Una nueva Introducción a la cultura visual*. Paidós, 2016.
- Návar, José Xavier, "El automóvil gris quedó como nuevo." *El Universal*, 22 Nov. 2010, p. 4.
- Ramírez Berg, Charles. *The classical Mexican cinema. The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. U of Texas P, 2015.
- Redacción La Jornada. "El automóvil gris, fin del cine mudo testimonial: Aurelio de los Reyes." *Periódico La Jornada*, Espectáculos, 6 Abr. 2016, p. 9.
- Sánchez García, José María. *Historia del cine mexicano (1986-1929)*. UNAM, 2014.
- Serrano, Federico, y Antonio Noyola. "Nota a El automóvil gris." *El automóvil gris. Guiones del Cine Mexicano*. Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1981, pp.10-17.
- Siller Olivera, Francisco, "El automóvil gris. Primer récord en el cine mexicano." *El Universal*, México, 2 de enero de 1979.
- Soto, Epifanio. "El automóvil gris." *Cine-Mundial*, Febrero 1920, pp. 252.
- Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumière*. UNAM, 1993.
- Urrero, Guzmán. "Cine serial: Historia de los seriales." *TheCult.es*, 5 Oct. 2010, Web. Consultado 6 Dic. 2017.
- Vargas Llosa, Mario, et. al. "El folletín por entregas y el serial." *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura Anilisi*, no. 9, 1984, pp. 143-166.
- de cine en la Licenciatura en Historia, en la Maestría en Historia de México y en el Doctorado en Historia. Forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Ha escrito varios artículos relacionados con la cinematografía, así como el libro *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*; y la primera y segunda edición de *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Dirigió en 2014 el documental *Troker y El automóvil gris*.

Nota biográfica del autor

Doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Es Coordinador General de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), y Profesor Investigador titular B del Departamento de Historia de la U de G, donde imparte cursos