



Foto: ©AFP / Eric Feferberg. París, setiembre de 2014

Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)

Patricia Torres San Martín

RESUMEN

El objetivo de este artículo es rescatar y evaluar la crónica del cine silente mexicano que publicó Elena Sánchez Valenzuela entre 1919 y 1929, desde una visión historiográfica y como un primer acercamiento a la historia de las mujeres y a la cultura filmica que derivó en los lectores de los diarios de la capital mexicana de estos años. A la historia de las mujeres, porque el caso particular de Sánchez Valenzuela se vincula a una trayectoria profesional adscrita a una sociedad en la que prevalecía una ideología patriarcal. A la historia del cine silente mexicano, porque apunta sobre la concepción que se tenía del cine como arte, espectáculo e industria cultural, y a la cultura filmica para indagar si el trabajo de Sánchez Valenzuela contribuyó a que el público tuviera una mejor apreciación del cine. Como método, se utilizan las técnicas de la investigación documental y el análisis de contenido.

Palabras clave: historiografía, cine silente mexicano, crónica de cine, cultura filmica, mujeres mexicanas

Introducción

Historiográficamente, el trabajo de las mujeres mexicanas como tema central estaba, hasta hace pocos años, prácticamente ausente de las publicaciones sobre historia del cine, a no ser que se tratara de las actrices, pero no como sujetos históricos y sociales de estudio. Gracias a las investigaciones sobre las pioneras del cine mexicano (Miquel, 2000; Torres, 1992, 1997), los estudios sobre género y los aportes sobre los modelos de feminidad promovidos por el Estado mexicano (Kay Vaughan, Cano y Olcott, J. H., 2006; Lamas, 2007), así como las nuevas visiones sociales y culturales, se puede problematizar y analizar los contenidos y discursos que construyeron a la mujer como un actor social e histórico, más allá de una mera visión victimizada y subordinada. Desde

ABSTRACT

This text aims to rescue and evaluate the Mexican Silent Film's chronicles published by Elena Sánchez Valenzuela between 1919 and 1929. It does so through an historiographic perspective and as a first approach to the women's history and the film culture that led to the readers of the newspapers in the Mexican capital of these years. To the women's history, because the particular case of Sánchez Valenzuela is linked to a career attached to a society in which a patriarchal ideology prevailed. To the silent Mexican's film history, because it points on the cinema conception as art, spectacle and cultural industry, and to the culture film for better knowing if Sánchez Valenzuela's work as a cinema chronicler contributed to the audience's better appreciation of cinema. As a method, this work uses documental research and content analysis.

Keywords: historiography, Mexican silent films, cinema chronicle, film culture, Mexican women

estas perspectivas se ha podido revalorar las obras de mujeres mexicanas que se destacaron en diferentes ámbitos de la cinematografía, como el periodismo, la producción, la dirección y otros oficios que en su mayoría eran ejercidos por varones.

Los aportes de la nueva historia cultural han sido también herramientas importantes para identificar las prácticas, las relaciones de poder y las negociaciones que estos actores sociales e históricos hicieron con las instituciones políticas, o bien cómo se resistieron o negociaron con un poder hegemónico. Tomé de Chartier (1995, p. 58) su propuesta de entrelazar la historia de las prácticas —social e históricamente diferenciadas— y la historia de las representaciones, inscritas en los textos o producidas por los

Patricia Torres San Martín
Universidad de Guadalajara
Guadalajara, México
patruzka07@gmail.com

Recepción: abril de 2016
Aceptación: mayo de 2016

individuos, para identificar cómo las crónicas de cine que escribió Sánchez Valenzuela pueden ser diversamente comprendidas en un determinado contexto sociocultural e histórico. Para el estudio de estas fuentes primarias me apoyé en los supuestos que ofrece Todorov (1978) a propósito del análisis de los textos y de la variedad de sus formas verbales, sobre todo en aquellos que no son necesariamente literarios ni de ficción. El autor advierte la importancia de cómo leer los textos a partir de sus lectores y su diversidad histórico-social, y señala aspectos centrales a reflexionar:

1::

Además de Sánchez Valenzuela, se destacaron María Herminia Peréz de León, mejor conocida como Mimi Derba, pionera del cine mudo como productora, directora, guionista y empresaria; Adela Sequeyro, pionera del cine sonoro como productora, guionista, directora y editora; y las hermanas Adriana y Dolores Elhers, quienes sobresalen como las primeras mexicanas que se formaron en el oficio de la cinematografía, pioneras del reportaje documental y empresarias y comerciantes de la fotografía.

2::

Luis G. Urbina, Juan José Tablada, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Rafael Pérez Taylor, José María Sánchez García, Carlos Noriega Hope, Rafael Bermúdez Zataráin y Marco Aurelio Gallardo, entre otros.

En el análisis narrativo parece haber un acuerdo para distinguir algunos parámetros; el tiempo, la visión y el modo, y en la interpretación, los caracteres, y el sistema de valores subyacentes en el texto (Todorov, 1978, p. 101).

Algunas mujeres¹ marcaron en los primeros decenios del siglo XX un nuevo relato histórico que ya estaba tomando forma desde entonces. Sin embargo, no fue sino hasta años muy recientes en que se dieron a conocer sus obras particulares desde una perspectiva de género y atendiendo a las representaciones y a una renovación semántica y cultural, y ya no solamente para poner la lupa en el trabajo de las mujeres frente a las cámaras.

La obra y trayectoria de Sánchez Valenzuela es un ejemplo para examinar la construcción de los cambiantes discursos y prácticas sociales en torno a la noción de lo femenino en la esfera pública, para analizar la promoción de la cultura filmica a principios del siglo XX y como un caso destacado durante la época de la transición del cine silente al sonoro.

En el marco de los estudios de la historia del cine mudo mexicano, los trabajos pioneros de los investigadores Luis Reyes de la Maza (1968) y Aurelio de los Reyes (1977 a 1994) trascendieron el tema mismo. De los Reyes construyó una excepcional historia sociocultural desde una perspectiva social, tomando como fuentes de estudio las notas periodísticas y los materiales de un sinfín de archivos. Con respecto a los estudios del periodismo cinematográfico, las investigaciones de Ángel Miquel (1995) son consultas obligadas sobre el desarrollo de la crónica de cine de varias generaciones que presenciaron el surgimiento y desarrollo de este arte, desde finales del siglo XIX hasta los primeros treinta años del siglo XX. En su conjunto, estas obras inauguraron una veta de estudio que marcaba nuevas dimensiones y retos para rescatar y revalorar la crónica y la crítica de cine. Gracias a las antologías y pesquisas de estas investigaciones, es posible dimensionar cómo se desarrolló un lenguaje propio, y quiénes y cómo ejercieron este oficio, identificar tendencias, estilos y temáticas que den cuenta de la importancia que tuvo esta práctica social en la formación de los públicos de este período.

En el ámbito del periodismo cinematográfico en formación predominaron las visiones masculinas, que derivaron sobre todo de la poesía y de las letras.²A este novedoso oficio se incorporaron, además de Elena Sánchez Valenzuela, tres mujeres: Cube Bonifant, conocida como Luz Alba; Celia del Villar y Adela Sequeyro, la pionera del cine mexicano sonoro, mejor conocida como Perlita.

Durante los años transitivos de un cine primitivo y artesanal (1906-1916) a un proyecto con visos industriales (1917-1929) se abrió un escenario nuevo para que las mujeres probaran suerte en estos nuevos roles y prácticas, e ingresaran así a

la esfera pública. Ello debido también a que, en el marco de este nuevo oficio, el cine significó un territorio fértil de experimentación, tanto para hombres como para mujeres. Hubo sin embargo algunas restricciones sociales, ya que las únicas mujeres que podían trabajar eran aquellas que, debido a su posición social, tenían un nivel de independencia económica o acceso a un espacio cultural público. No debe olvidarse el complejo contexto de las movilizaciones políticas mediadas por la Revolución Mexicana (1910–1917) así como el surgimiento de movimientos sociales importantes, como los del sector obrero y algunos logros feministas a partir de los primeros Congresos Feministas en 1916.

En el primer período del cine silente en México se dieron alianzas de empresas de producción cinematográfica con los principales periódicos nacionales, lo cual contribuyó a la fluidez con la que las mujeres cruzaron las dos profesiones. Por ejemplo, en México varios productores trabajaron con el diario *El Demócrata* en 1920, en un intento de crear estrellas del cine mexicano mediante concursos de belleza. Actrices como Dolores del Río y Lupe Vélez surgieron como íconos del cine internacional e importantes figuras del cine de Hollywood durante este período.

El trabajo y la obra de Elena Sánchez Valenzuela como cronista de cine se inscribe en estos años pero, a diferencia de sus colegas de la época que incursionaron en el periodismo a la par que en la actuación, Sánchez Valenzuela asumió funciones públicas involucradas con el ámbito de lo filmico. De 1923 a 1925 fue nombrada supervisora de películas, documentalista para el gobierno de Lázaro Cárdenas y, en 1942, fundó la primera Fílmoteca Nacional, entonces ubicada en la Secretaría de Educación Pública.

Seguramente la labor de Sánchez Valenzuela como funcionaria pública contribuyó a demostrar los cambiantes discursos y prácticas en torno al papel de la mujer en la esfera pública, y con ello despejó nuevos cuestionamientos de los paradigmas tradicionales de la historiografía sobre la participación de la mujer mexicana.

Génesis y dominio del oficio de cronista de cine

Una vez que la invención del cinematógrafo pasó a ser una industria cultural —gracias a las primeras exhibiciones públicas de los hermanos Lumière en París en 1896— y los mexicanos tuvieron oportunidad de presenciar las primeras proyecciones, la producción de materiales de divulgación, vertidos en notas y artículos, empezaron a llamar la atención de los ciudadanos letrados.

No fue fácil para los precursores de este nuevo oficio encontrar el lenguaje idóneo. Lo buscaron en otros medios, como las notas de espectáculos del teatro, la ópera, e incluso de la fiesta taurina, hasta decantar un tono y un vocabulario más acorde con este nuevo medio de entretenimiento masivo. También sirvieron como referentes los materiales de publicidad que acompañaban a las producciones filmicas internacionales y los ejemplos de los reporteros que publicaban en las revistas de cine estadounidense que circulaban en México.³ A partir de 1906, las primeras salas de cine se convirtieron en el espectáculo más popular y, con ello, proliferó la competencia entre los empresarios y la necesidad de innovar la publicidad. Este optimismo desató en muy pocos años una *filmomanía* reflejada en la producción de primeros ensayos filmicos, vistas y cortos que, luego de agotar sus exhibiciones y alcances técnicos, pasaron a ser filmes de mayor duración (hasta 60 minutos).

3:: En esa época se publicaba en México la edición *Cine Mundial*, revista mensual ilustrada en español del *Moving Picture World*.

Para estos años el cine silente nacional también transitaba en búsqueda de su propia técnica y su expansión. Podemos señalar dos periodos clave de producción silente nacional: 1896-1915 y 1917-1930. Los trabajos pioneros experimentaron con los géneros de ficción, inspirados primero en la realidad y el ingenio artístico nacional para luego hacer imitaciones de las películas italianas y estadounidenses.

Con la irrupción de la Revolución Mexicana el cine narrativo llegó a un virtual estancamiento, y de ello derivó una etapa de producción de documentales que, entre otras cosas, logró que esta lucha armada se convirtiera en la primera revolución mediática del siglo XX. Los trabajos pioneros de Salvador Toscano (1872-1947) y Jesús H. Abitia (1881-1960), por mencionar a los más importantes, así lo atestiguan, y han sido motivo de acuciosos estudios y empresas de restauración únicas.

Si bien el período de 1917 a 1920 es considerado como el más fructífero del cine nacional, algunas influencias italianas y estadounidenses se vieron empañadas por un nacionalismo posrevolucionario.

Las primeras novedades filmicas muy probablemente animaron a los periodistas a ensayar crónicas más elaboradas y a dominar los saberes técnicos y destrezas de lenguaje para pulir un género en ciernes como lo era la crónica de cine. Así surgieron los primeros ensayos de la crónica por parte de los escritores y poetas Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo. En sus primeras notas, Urbina —que escribió desde 1906 a 1929— se detuvo a narrar las reacciones de los públicos y las marcadas diferencias sociales de quienes asistían a los salones de cine, de manera especial en las salas que pulularon en el centro de la ciudad de México. Así puede verse en la nota “La vuelta del Cinematógrafo”⁴:

Las calles de San Francisco y Plateros se llenan de un gentío pobre y popular de los “bajos fondos”, y en el que van confundidos elementos de la burguesía humilde. [...] El cinematógrafo reclama, atrae al pueblo, lo seduce, lo hipnotiza con sus cuadros de viviente fotografía, en los cuales se desarrollan escenas cómicas y grotescos episodios teatrales. [...] Sí, es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla (Urbina citado en Miquel, 1992, p. 39).

Se aprecia en varias notas, de estos años y posteriores, que Urbina reflexionó sobre el cine desde una mirada positivista; lo vinculó a un avance científico y técnico que reproducía la vida en imágenes en movimiento sin color ni sonido, y lo consideraba más como un medio de entretenimiento que como una expresión artística.

Por su parte, Tablada escribió durante 50 años más de diez mil artículos y crónicas para los diarios nacionales *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Excelsior*, *El Universal* y otras muchas publicaciones de México y Estados Unidos (Miquel, 1992, p. 43). En sus primeras crónicas, de 1906, Tablada conservaba un estilo literario y metafórico.

Ya más adelante, en los años veinte, su escritura fue tornando de lo literario a lo periodístico, e incurrió más en un periodismo que se centraba en los factores psicológicos de los personajes y no en los filmes, o bien en criticar la voracidad y desmesura de los hombres de letras transformados en cronistas y sus descomunales comparaciones del cine con las bellas artes, como se advierte en los siguientes párrafos de una nota⁵ rescatada por Miquel:

4::
Publicada en *El Mundo*
Ilustrado el 9 de
diciembre de 1906.

5::
“La abeja de la crítica y
la tiple-jazz”, publicada
en *El Universal* el 9 de
octubre de 1927.

El cine está dando lugar a situaciones cómicas aunque un tanto dolorosas. La primera es el lastimoso desperdicio que algunos de nuestros escritores especialistas están haciendo [...]. Suelo encontrar frecuentemente revistas de películas, tan solemnes en sus juicios, tan convencidos de que están haciendo algo trascendental. [...] Hay que recordarles a los implacables censores vernáculos algo de lo que el público se ha dado siempre cuenta con la boyante certeza de su instinto: que el cine no es un templo de estética, ni conservatorio clásico, ni emporio del arte ni cenáculo para exquisitos, sino lisa y llanamente un lugar de solaz y diversión para las masas, con ocasionales intentos de superficial cultura (Tablada citado en Miquel, 1992, p. 53).

Desde España, y en calidad de exiliados, otras dos figuras importantes de la literatura mexicana, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, publicaron la columna de cine *Frente a la pantalla*, en la que compartían el seudónimo de Fósforo. Ellos concibieron al cine como una expresión independiente del arte, pero siempre comparándolo con la danza y el teatro. También abordaron un tema que, años después, sería recurrente en los cronistas de la época del cine de ficción: las percepciones y reacciones del público frente a este nuevo medio artístico.

En la fase posrevolucionaria (1917-1931), que coincide además con la instauración de la Constitución de 1917, se sellaron dos coyunturas más de apertura y expansión del cine y el periodismo. Por un lado, una prensa más independiente y la incursión de sangre nueva, así como la proliferación de diarios y columnas de cine. Por otro, en la producción filmica se instalaron las bases de un sistema mexicano de estudio, la producción

de películas de largometraje con argumentos y las convenciones cinematográficas y narrativas que perdurarían por décadas.

De las plumas emergentes de una segunda generación de cronistas de cine sobresale Rafael Pérez Taylor, quien escribió en el diario *El Universal* en la columna *Por las pantallas*, bajo el seudónimo de Hipólito Seijas. Este diario, fundado el 10 de octubre de 1916, era conocido como “el gran diario de México”. Taylor procuró una crónica que exaltara a los actores, la fotografía, el argumento y, esporádicamente, la dirección. Entre los años 1917 y 1919, escribió unas 125 colaboraciones sobre el arte silente, y fue uno de los principales responsables del fomento de la cultura cinematográfica de los lectores del sector medio (Miquel, 1995, p. 52)

Con un dejo de humor, Seijas —al tenor de la crítica de Tablada— también se ensañó contra la desmesura del tono y el discurso que había logrado la crónica de cine⁶:

Desgraciadamente, la crónica de cine se ha prostituido. Los adjetivos encomiásticos para juzgar la labor de los artistas han llegado a la altura de los epitafios en los programas de los circos, donde todo es “grande”, “maravilloso”, “sublime”, “único”, “despampanante”, “monumental”, “magistral”, causando con este desbordamiento, nada desinteresado, la muerte de la verdadera justicia de la crónica (Seijas citado en Miquel, 1992, p. 97)

En 1919, Seijas cedió su columna a Carlos Noriega Hope, escritor de novelas, cuentos y obras de teatro, conocido en el medio con el seudónimo de Silvestre Bonnard. Años más tarde, Noriega Hope dirigió el semanario *El Universal Ilustrado*, medio que se distinguió por una línea más crítica que descriptiva.

6::
“La honradez relativa de la crónica”, publicado en *El Universal* el 8 de mayo de 1918.

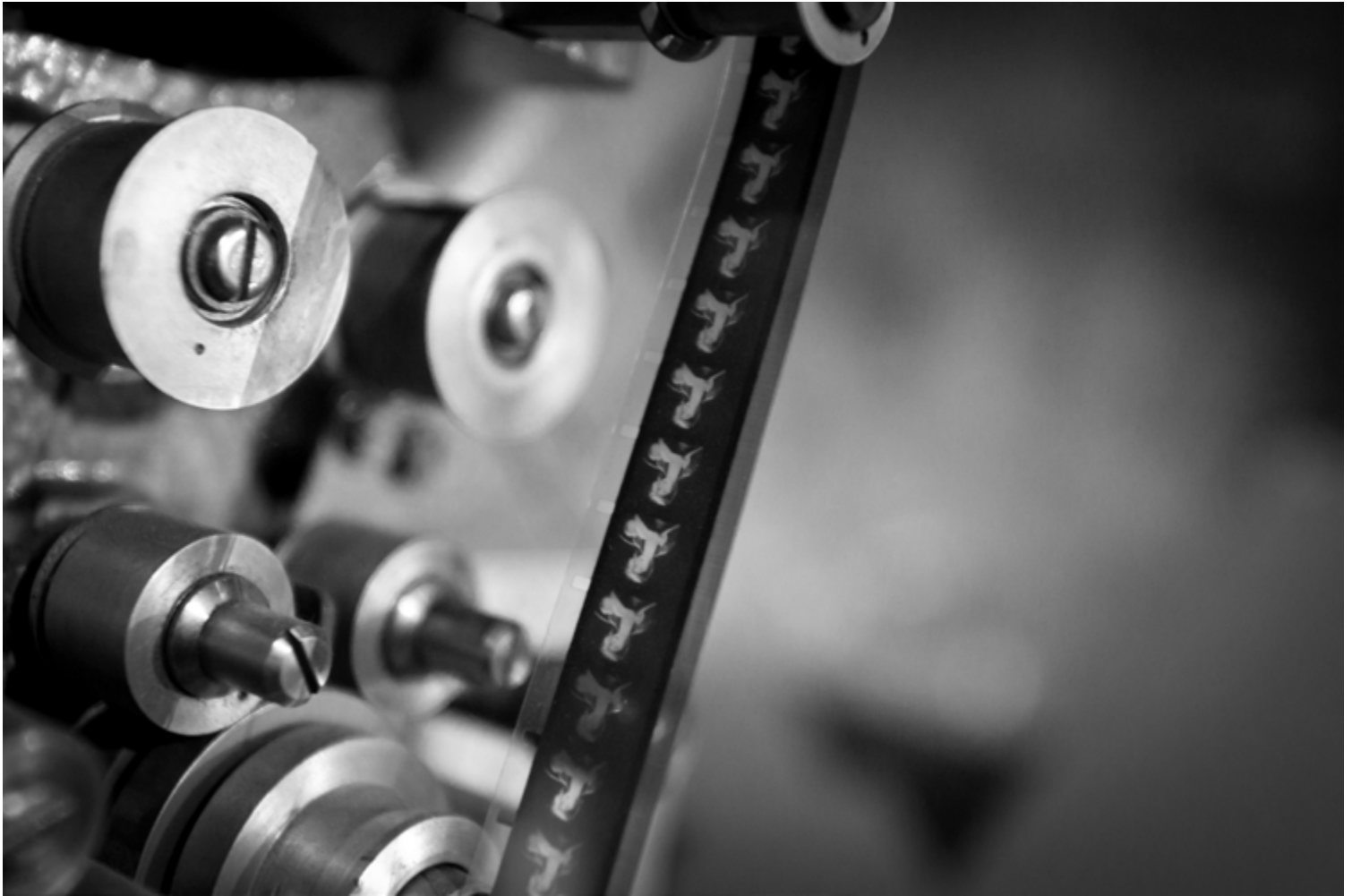


Foto: ©AFP / Loic Venance.
París, enero de 2011

A decir de Miquel (1995): “Bonnard inauguró una crítica mucho más subjetiva, que la alejaba tanto de la vieja crónica de espectáculos que no centraba la atención en las películas”. Esto se advierte en esta nota, publicada el 7 de marzo de 1919:

Somos espectadores de buena fe que transmitimos los pensamientos que ha engendrado el foto drama y, a Dios gracias, no se encuentra en nosotros el agrio comentario ni el magistral concepto que falla irrevocablemente sobre una obra de arte. No, la verdad cinematográfica al revés de lo que pasa en otros órdenes artísticos, no ha sido todavía aprisionada entre una malla de ideas y teorías, sino que es algo cambiante y efímero, una opinión personal que refleja un estado del espíritu, dejando siempre un margen de elegante y discreta indulgencia para que otro opine exactamente lo contrario (Bonnard citado en Miquel, 1995, p. 76).

En los años siguientes se incorporaron a este oficio Rafael Bermúdez Zatarain y Marco Aurelio Galindo, quienes sumaron a la crónica de cine la terminología fílmica: daban calificación a las películas, centraban sus comentarios en la labor de los directores y priorizaban sus apuntes en las producciones italianas, estadounidenses y alemanas. Estas tendencias se sumaron al estilo que caracterizó la glosa tanto de Perlita como de Elena Sánchez Valenzuela.

Como un caso sui géneris y de manera esporádica, otro personaje de la vida pública y política, Jaime Torres Bodet, participó también como cronista y crítico de cine durante una corta temporada (del 23 de agosto al 9 de setiembre de 1926). Lo hizo en la publicación *Revista de Revistas*, bajo el seudónimo de Celuloide y estuvo a cargo de la columna *La cinta de Plata*, en la que escribió 47 artículos. La mayoría de sus textos eran diversos en su escritura y extensión, pero unánimes en sus personajes centrales: los actores y actrices.

Torres Bodet abonó a este nuevo género periodístico calidad literaria y visión cultural. A propósito de un filme del famoso Charles Chaplin,⁷ refiere lo siguiente:

Podría construirse una división del público con solo observarlo frente a una película de Charles Chaplin. Probemos. Primera clase: espectadores que ríen y solamente ríen con la presencia, con el arreo pintoresco y con las actuaciones contemporáneas en que Chaplin resbala siempre. (Esta primera categoría es en México la más numerosa y la más inteligente). Segunda clase: espectadores que ríen y se conmueven frente a las dimensiones mímicas o simplemente anecdóticas de Chaplin. (Esta categoría de espectadores es una categoría romántica y no está en México socorrida como sería de esperarse). [...] Tercera clase: espectadores que asisten únicamente a las estilizaciones dramáticas o de humor de Charles Chaplin (Torres Bodet citado en Schneider, 1986, p. 10).

A esta segunda generación de cronistas de cine se suman las tres mujeres que lograron sobresalir en el oficio. Cube Bonifant (1904-1993) quien se desempeñó como cronista y crítica. Debutó en 1921 y continuó su labor por 22 años en *El Universal Ilustrado*, con la publicación de columnas que criticaron los estilos de vida de la mujer burguesa de su tiempo y, más adelante, fue la titular de una columna de consejos para los hombres. Para 1927, Bonifant tomó más en serio su carrera de crítica de cine bajo el seudónimo de Luz Alba. Sus artículos se difundían semanalmente en las secciones *El cine visto por una mujer* y *Opiniones de una cineasta de buena fe*. El tono y la crítica cáustica la distinguió de

sus colegas, tanto mujeres como hombres. Un ejemplo de su estilo y narración puede advertirse en el siguiente segmento de una de sus crónicas⁸:

El argumento de “El Cuarto Mandamiento” no tiene seguramente ni madre ni suegra. [...]. De semejante lío de madres y suegras, resaltan algunas cosas: primero la carencia absoluta de amor de dos sujetos hacia sus madres que permiten que sus mujeres las insulten (posiblemente es criterio yanqui): la excelente actuación de todos los actores, principalmente de Belle Bennet, y la inteligente dirección ¡la cinta tiene detalles tan humanos de Elmore Johnson! (Alba, 1928, enero 2).

Adela Sequeyro (1901-1992), en tanto, ejerció la crónica y crítica de cine luego de sus incursiones como actriz de cine mudo. A finales de los años 20 y principios de 1930 colaboró en *El Demócrata*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, y se dedicó sobre todo a resaltar las novedades del cine europeo y criticar las producciones *hollywoodenses*. Entre 1929 y 1933 publicó más de un centenar de crónicas. Posteriormente, de 1942 a 1946, publicó en la revista *La pantalla*, y en 1950 se hizo cargo de la columna *Chinampinas* en *El Universal Gráfico*. De 1952 a 1953, en este mismo diario, fungió como titular de la columna *Cine y sus estrellas*. Un ejemplo de su prosa de los años 20 se advierte en un fragmento de la crónica⁹ sobre el filme *Canción de Lobo* (1929) dirigida por Victor Fleming:

En la flamante producción sincronizada, a cargo de nuestra compatriota Lupe Vélez, se pueden observar “cosas grades y maravillosas”, que ponen de manifiesto el poquísimo cuidado que tienen los productores para elaborar sus películas.

7:: “Paréntesis dogmático a propósito de Charles Chaplin”, publicado en *Revista de Revistas* (s/f).

8:: “Luz Alba, Opiniones de una cineasta de buena fe”, publicado en *El Universal Ilustrado* el 2 de enero de 1928.

9:: “Los motivos de sus errores”, publicado en *El Universal Gráfico* el 2 de julio de 1929.

Pero aunque sea de una manera fugaz, para no dejar pasar la figurita delicada de la niña Lupe sin los piropos que merece, haré justicia a las cosas bellas que en *Canción de lobo* pudimos observar quienes la vimos proyectar. [...] La trama se desarrolla en un lugar que, aunque encubierto, bien a las claras se ve que se trata de nuestro país, tanto porque aparecen gentes del pueblo bajo con el calzón clásico blanco y el sombrero de petate –única forma en la que nos concibe la ignorancia de los norteamericanos (Sequeyro citado en Torres, 1997, p. 60).

10::

Onofroff es el nombre artístico de un ilusionista e hipnotizador de origen ruso, muy popular en México y Sudamérica a fines del siglo XIX y principios del XX.

11::

Los testimonios orales a los que refiero son los que compartió el medio hermano de Elena, David Rodríguez Valenzuela, en una entrevista que le hice en 1994.

12::

Con el apoyo del Gobernador de Yucatán, general Salvador Alvarado, se organizaron estos Congresos feministas en Mérida, en los que participaban las maestras para preparar a las mujeres en la vida moderna y para los puestos públicos que debían tener las mujeres.

En sus comentarios sobre las películas, Sequeyro daba prioridad a los juicios solemnes y exaltaba mayormente los atributos psicológicos de los personajes más que el desarrollo artístico de los filmes. Pero sí se puede subrayar que en su trabajo intentó encontrar un estilo propio de hacer crítica con objetivas comparaciones entre las películas y el seguimiento de la trayectoria de sus actores y directores, tendencias que ya para estos años eran comunes en la crónica de cine.

Elena, cronista de cine

Elena Sánchez Valenzuela nació el 3 de marzo de 1900 y murió el 30 de setiembre de 1950 en la ciudad de México. Fue hija de Juana Valenzuela Sánchez, aristócrata de Chihuahua, y de Abraham Sánchez Arce, periodista anarquista, director del semanario humorístico *Onofroff*,¹⁰ fundado en 1899, y de *El Monitor*, diario de oposición publicado en la ciudad de México en 1903. Mantuvo contacto con el Partido Liberal Mexicano hasta 1906 y, según testimonios orales, el entonces presidente Porfirio Díaz lo mandó asesinar.¹¹

Desde muy temprana edad, Elena Sánchez Valenzuela recibió distinciones de los Jefes de Gobierno por su desempeño en la escuela. A los 15 años ya trabajaba como auxiliar de la Primaria Anexa a la Normal de Profesoras y, un año más tarde, se desempeñó como maestra en la Normal de Yucatán. Su carrera artística comenzó con su debut como actriz para el filme *Barranca Trágica* (1917) de Santiago J. Sierra, a la que seguiría el melodrama prostibulario que le diera fama y popularidad, *Santa* (1918), de Luis G. Peredo, y otras tres películas más del período silente: *La llaga* (1920), de Luis G. Peredo, *El Escándalo* (1920), de Alfredo B. Cuellar, y *En la hacienda* (1921), de Ernesto Vollrath. Los filmes *Santa* y *En la hacienda* marcaron el nacimiento de dos géneros cinematográficos que proliferaron por varias décadas en el cine nacional: el melodrama prostibulario y el melodrama ranchero.

Sánchez Valenzuela debutó en la crónica de cine en 1919, en el recién fundado diario *El Heraldo de México*. Luego colaboró en 1920 en el diario *El Demócrata* y en 1922 en *El Universal Gráfico* en las secciones *El cine y sus estrellas* y *El cine y sus artistas*, hasta 1935. En el diario *El Demócrata* fue corresponsal en Los Ángeles y a su regreso a México, en 1922, estableció la reseña de cine diaria.

En 1920 fue subvencionada por la Secretaría de Educación Pública, durante el gobierno de Adolfo de la Huerta, para una estancia en los estudios de cine de Los Ángeles y en 1923 fue nombrada Supervisora de Películas. Sánchez Valenzuela viajó también a Yucatán al Primer Congreso de Mujeres,¹² actividades que seguramente apoyaron su formación y visión sobre este nuevo arte, que sembró escándalo y popularidad. En una nota sin fecha que se registra en Muñoz (2011), se recoge su propio testimonio sobre su estancia en Hollywood:

De Hollywood volví cronista cinematográfica y me dediqué a ello durante diez años. También inicié la censura en México y ello me acostumbró a ver las películas. Cuando estaba en París nació el cine hablado y en México se filmaba como primera producción sonora “Santa” (Sánchez Valenzuela citado en Muñoz, 2011).

Como cronista en *El Heraldo de México*, fue la titular de la sección diaria *Por la Pantalla* solamente del 15 al 22 de julio de 1919. Sus comentarios en las primeras notas aluden a las actrices estadounidenses más famosas, como Mary Pickford o Francesca Bertini; se detiene a contextualizar el momento de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, e imprime a su glosa los escenarios de violencia y drama humano, o bien destaca las virtudes del cine mudo por encima de las otras bellas artes como la literatura, el teatro y la pintura. Tendencias propias del ejercicio del “cronista de cine” de estos primeros años, como se menciona en párrafos anteriores sobre la prosa de Urbina y Tablada.

Llama la atención que, desde su primera nota en este diario, la cronista puntualiza la importancia que tiene para el público y lector nacional estar al tanto de los avances de la cinematografía internacional. Ello nos advierte de la visión de Sánchez Valenzuela de asumir la crónica de cine como un componente en la formación de públicos, el peso educativo y cultural que tenía este oficio en la sociedad, y no solamente como una práctica más de la maquinaria del sistema de estrellas del cine. Asimismo, podemos advertir que no centra su atención en la producción mexicana, a excepción de una de sus últimas crónicas en la que critica los intentos de hacer cine nacional de Mimi Derba,

quien —junto al fotógrafo y productor Enrique Rosas— fundó Azteca Films en 1916 y quien trabajó también como actriz, directora de escena, productora y promotora del cine mexicano en el extranjero (Miquel, 1995).

En su crónica del 21 de julio de 1919, Sánchez Valenzuela alude a dicha empresa:

Ojalá que los miembros de la sociedad de “Aguila Film” [sic], con la experiencia adquirida en otras películas que han fracasado, hayan dado a las suyas todo el atractivo que deseamos. Ojalá también que el público sepa contribuir al florecimiento del arte patrio (Sánchez Valenzuela, 1919, julio 21).

Sánchez Valenzuela incurre en la descripción de escenarios complejos para resaltar los valores estéticos del arte de la fotografía. Domina una escritura poética y una prosa sencilla en el recuento de la historia y la trama, sin mencionar mucho a los actores sino sus roles protagónicos o el peso argumental, y se abstiene de nombrar a los directores. Sirve como excepción una nota en la que, además de hacer saber sobre su cultura universal, muestra sus oficios de investigadora y asidua lectora de las notas de cine de la prensa estadounidense, centra su mirada en los antecedentes de las casas productoras e incluso documenta datos económicos importantes, como los salarios de los empresarios. A la vez, subraya la importancia y poder que tenían las casas distribuidoras, no solamente para exhibir buenos materiales filmicos, sino para cultivar la afición del público por este nuevo arte. A la novel cronista no le eran ajenos los valores y el poderoso impacto de esta naciente industria del entretenimiento, así como sus alcances de puente de comunicación entre los diferentes mundos y sus culturas.



Elena Sánchez Valenzuela en 1935. Foto cortesía de la familia Rodríguez Valenzuela

Sánchez Valenzuela expone también sus propias inquietudes al considerar al cine un medio de educación y de gran valor pedagógico.¹³ También enfatiza “las noblezas” del cine silente para dejar al público su libre interpretación, cuando en algunos casos no se proyectaban los intertítulos de los filmes.

La cronista cuenta la historia de los filmes con una lúcida economía narrativa, que da pie a la curiosidad del lector ajeno a los títulos en cartelera, sin omitir en algunos casos su propia opinión de valores morales o dar prioridad a los contextos de la cinematografía europea por encima de la estadounidense, que en estos primeros años se debatían el poder de la exhibición. Sánchez Valenzuela aprovecha cada nota para aludir a su educación e interés por este nuevo arte, y le recuerda al lector su experiencia como actriz antes que cronista.

Las características mencionadas pueden apreciarse en este fragmento de una de sus columnas, publicada en *El Heraldo de México* el 15 de julio de 1919:

Torna a la pantalla en “El corazón de la humanidad” como magistral intérprete de la mujer canadiense Dorothy Phillips, símbolo de arte, que triunfa porque se impone con su talento, con ese constante vivir de lo que interpreta, con ese arte que la consagra. En “El corazón de la humanidad” vemos el perfecto desarrollo de un argumento que tiene origen en el sentimiento de confraternidad [sic] del pueblo americano que dejará hondas e imborrables huellas en la historia.

[...] La fotografía es sorprendente; parecíame ver en la hermosura de sus paisajes, una fantástica leyenda en que el cielo puramente azul es incendiado por una hoguera que se desprende de nuestro planeta en señal de guerra.

[...] Los espectadores recordarán el incomparable trabajo de Dorothy en aquella escena fulminante, en la que la boca entreabierta, la pupila dilatada, relampagueando alternativamente en su mirada el odio y la angustia. En un momento de terror, se hunde el puñal desgarrando su cuerpo.... [...] Esta colosal film [sic], sin más declaraciones que las dadas por la propia naturaleza, sin más lujos que el arte llevado a la escena por los intérpretes, sin otro argumento que el sublime amor a la humanidad, ha triunfado para la gloria de la Phillips y del arte americano; dándonos una prueba palpable del progreso de la cinematografía. Mi voto de admiración a la excelsa creadora de “El corazón de la humanidad” (Sánchez Valenzuela, 1919, julio 15).

Otro ejemplo es su columna publicada el 17 de julio de 1919:

Mary Pickford, la célebre estrella de la escena muda, reputada como la artista mejor pagada del mundo, hoy en sociedad con algunos de sus colegas, forma una compañía que lleva el nombre de “Asociación de Artistas Unidos”, en la que pondrá cada uno de su talento, su voluntad, su prestigio y su trabajo, con semejantes elementos es indudable que formarán una colección de hermosas películas. Esta empresa tiene como abogado representante a Mr McAdoo, ex tesorero del gobierno americano que percibe un sueldo de 200 000 dólares anuales. A propósito de Mary Pickford, no resistimos a la tentación de poner aquí algunos conceptos suyos referentes a cine: “[...] Y cuando me imagino que tú lector

que pasa la vista por estas líneas presenciarás en algún cine a millares de leguas de distancia de aquí, esas escenas que ya interpreté y analizarás mi trabajo, regreso a la obra con la resolución de hacerlo mejor que pueda, a fin de que todos los que me ayuden en esta labor estética tengan la certidumbre de que no he desdiseñado esfuerzo ninguno por ayudarles a lograr la preeminencia del cinematógrafo”.

[...] Ellos son el eslabón entre los artistas y el público, y de la responsabilidad que les incumbe con ese carácter tiene tanto interés como la nuestra, y el esfuerzo común de productores, actores y exhibidores en pro del público completa la magna obra artística en la que todos estamos empeñados (Sánchez Valenzuela, 1919, julio 17).

El 18 de julio de 1919, publica una columna sobre “La Bertini”:

Francesca Bertini, bella cual suprema encarnación de la romana, artista incomparable, quizá la mejor, la más perfecta de las grandes actrices del mundo, ha venido a deleitarnos con una serie de películas en cuyos argumentos se encierra, en cada uno, un drama que ha sido engendrado por un pecado. Desde que el arte la acogió en su seno, va dando vida a diferentes heroínas: ya como reina de la frivolidad, mujeres sin corazón, cortesanas, ya representando grandes dolores, hondas pasiones, diversas almas y diferentes situaciones; de cada papel hace una creación y obtiene un triunfo. Su trabajo va íntimamente ligado con los suntuosos decorados, la esplendidez de la fotografía y el insuperable lujo del vestir.

13::

Años después, en 1942, como directora de la Filmoteca, instituyó un programa de filmes educativos para divulgación en escuelas.

[...] Otro detalle de estas películas, que realza mucho su valor, es el cuidado que se dio a los subtítulos, los que predisponen favorablemente. Cada película es una verdadera joya de arte que inmortaliza a los colaboradores que hoy obtienen aplausos, impresionando al mundo. Pero no cabe duda que es foco de estos éxitos, la Bertini, la favorita de la escena muda, y es la verdadera aceptación de las palabras, la actriz bella por excelencia, que sentimental, trágica, bravía o infantil, nos refleja su talento y define al alma latina (Sánchez Valenzuela, 1919, julio 18).

Con motivo del debut de Sánchez Valenzuela como corresponsal en el diario *El Demócrata* –fundado en 1914 y dirigido entonces por el periodista Rafael Martínez– se publicó el 30 de agosto de 1920 una nota en la que se explica por qué y cómo fue que la cronista llegó a Los Ángeles:

A nuestra mesa de redacción llegó en los últimos días, el número de “Los Ángeles Examiner”, correspondiente al quince de agosto próximo pasado, que publica a gran tamaño el retrato de la señorita Elena Sánchez Valenzuela, que fue nombrada antes de su salida de México corresponsal cinematográfica de *El Demócrata*.

El periódico americano se expresa de nuestra discreta artista de ese espiritual y novísimo arte de la pantalla, en la siguiente forma: “La señorita Elena Sánchez Valenzuela es una verdadera artista, aunque extraordinariamente joven, ha sido pensionada por el Gobierno de México para que venga a la Ciudad de Los Ángeles, California, a estudiar la técnica cinematográfica y a fin de

que los conocimientos que adquiriera sean utilizados en la impresión de películas.

Esta elección se debe a que la señorita Valenzuela es una verdadera artista, pues aún a su temperamento delicado y sensitivo, un amor muy grande por el novísimo arte del silencio.

[...] La joven artista ha escrito numerosos artículos literarios sobre costumbres mexicanas, y sobre las pocas películas que se han impresionado en la vecina República del Sur, artículos que han aparecido en varios diarios, pero especialmente en *El Demócrata*, importante diario de la ciudad de México.

La señorita Valenzuela es hija de la señora Juana Valenzuela y descende de una antigua y distinguida familia. Al enviarla a esta ciudad, el Gobierno de México sigue el plan que se ha trazado de posicionar a todos los alumnos que se han distinguido en sus estudios, para que desarrollen su intuición, adquiriendo mayores conocimientos en el extranjero”.

[...] En breve empezaremos a publicar en nuestras columnas, la correspondencia que nos envíe nuestra corresponsal cinematográfica, señorita Elena Sánchez Valenzuela, quien remitirá, entre otros artículos, biografías y entrevistas con las principales estrellas que se encuentran en Los Ángeles, California; así como la organización de las grandes industrias que hay en este emporio, y el fruto de sus estudios y observaciones (“Nuestra corresponsal cinematográfica”, 1920, agosto 30).

Dos años después, Sánchez Valenzuela ingresó al diario *El Universal Gráfico*, primero en la sección *A través de la pantalla* y, a partir de 1928, en la columna *El cine y sus artistas*, que conservó hasta finales de 1929. A su regreso de París en 1934,¹⁴ se incorporó nuevamente al periodismo filmico en el diario *El Día*, donde por pocos meses estuvo a cargo de la columna *Cine*. De manera esporádica, en 1942, trabajó en el diario *Excelsior* como comentarista de cine.

Su colaboración en *El Universal Gráfico* era de dos y hasta tres veces por semana. Sin embargo, no ha sido posible recuperar todas sus notas, sino solamente las de los meses de abril, junio, agosto, octubre y noviembre de 1922, algunas de 1925, las de cuatro meses de 1928 y las de enero a agosto del año 1929. En total suman 110 crónicas que dan cuenta de su participación continua como cronista de cine en este diario.

A un mes de haberse inaugurado *El Universal Gráfico*, Sánchez Valenzuela comenzó a escribir en la que sería su casa de trabajo por más de una década. El diario anunció así la llegada de la cronista a sus páginas:

Desde hoy, la señorita Elena Sánchez Valenzuela, inteligente escritora y una de nuestras más aplaudidas artistas de cine, se encarga de esta sección, para dar mayor realce a las crónicas de los filmes que se estrenen en México, la señorita Sánchez Valenzuela no solamente se ocupará en la técnica, que conoce bien, y de la parte artística, que sabe apreciar, sino de todos los aspectos del cinema, ya se trate de obras nacionales o de americanas, hoy a la cabeza de la producción, o de las europeas ahora de nuevo en competencia (“A través de la pantalla”, 1922, febrero 1).

Algunas notas de 1922 son muy redundantes en sus apreciaciones y juicios, por lo que solamente conservo los fragmentos que contribuyen a apreciar el estilo y las preocupaciones centrales de la cronista.

Varias reseñas registran sus impresiones y la incomodidad de las precarias salas de cine y jacalones, como el Salón Súper Variedades, o bien ponderan las comodidades de las salas de mayor categoría como el Cine Olimpia y las nuevas salas de cine como el Salón de Cinematógrafo Majestic. Llama la atención que, a sabiendas de que desde esos años la edificación y la ubicación de las salas de cine conservaba ya un estigma de segregación social, Sánchez Valenzuela lo compartía con sus lectores sin mayor empacho, y además subrayaba el ambiente populachero que se vivía dentro de estos precarios salones de cine.

Se aprecia una paradoja: por un lado, el poco interés por escribir sobre el cine nacional, que se justifica con sus argumentos de lo artesanal de la industria en estos años, pero también el dolor con el que se refiere al público nacional, al señalar sus preferencias para con las producciones extranjeras, mayormente las *hollywoodenses* y las alemanas. Su poca experiencia como cronista la traiciona y abusa de comentarios que no tienen peso para el lector ni abonan a hacerse un juicio del filme en cuestión. Logra salirse de estos apuros aludiendo a anécdotas personales, sus olvidos y desvelos, o sus malos ratos en los cines, en un tono personal y amistoso.

En estos primeros años de la crónica de cine era común abusar de las descripciones y del desarrollo de las historias de los filmes, y Sánchez Valenzuela lo hacía también. Ella agregaba además juicios de valor personales sobre el comportamiento de los personajes, más que aludir a su peso dramático. A pesar de la periodicidad de sus crónicas (dos ve-

14::

Por segunda ocasión el gobierno mexicano la envía al extranjero, en esta ocasión a estudiar cine a París, de 1930 a 1934.

ces por semana) Sánchez Valenzuela aprovechaba para reseñar hasta tres películas de estreno en una entrega, y con ello agotaba toda posibilidad de encaminar a sus lectores a una selección, por el abuso de generalidades de las actuaciones sin entrar en mayores detalles. O bien por dar opiniones personales, tomadas de terceras personas, sobre los antecedentes de las actrices más famosas de Hollywood, pero siempre agregando un comentario sobre el encasillamiento de la imagen de la mujer que, ya desde entonces, el cine estadounidense fabricaba para su público: “el sistema *hollywoodense*, con sus argumentos comerciales para vender a cualquiera la imagen de la dama rubia, joven y bella” (Sánchez Valenzuela, 1922, agosto 10).

En alusión a las “estrellas de cine”, Sánchez Valenzuela se tomó la libertad de compartir, en su crónica *Bancarrota de estrellas*, los consejos que su colega Carlos Noriega Hope le había sugerido para aniquilar a estas “bellas mujeres rubias”, hecho que no abonó crédito a su ética profesional, sino todo lo contrario. Solía también descalificar a otros cronistas públicamente, con frases como:

Luego hace una crítica que él cree muy acertada sobre el público de cine, le llama “masa anónima”, completamente “infantil”, pero al fin y al cabo “espontánea”. Esto de la espontaneidad de los concurrentes al cine lo repite varias veces, preparando el terreno para llegar a la conclusión de que sus manifestaciones de aprobación o desaprobación no son sinceras (Sánchez Valenzuela, 1922, agosto 17).

En relación a los públicos y sus reacciones o comportamientos en las salas de cine, Sánchez Valenzuela tuvo especial cuidado en compartir con sus lectores otro tipo de apreciaciones durante y después de las exhibiciones. A la luz de estos comentarios puede

imaginarse el peso y dominio que ya desde entonces tenía el cine en la formación de sus públicos, y su impacto moral y social. Se aprecia que Sánchez Valenzuela leía a sus colegas nacionales y estaba actualizada con algunas revistas de espectáculos estadounidenses. También estaba al tanto de los estrenos internacionales de obras canónicas, como *El doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene,¹⁵ de lo cual se nutría para destacar los avances del cine como arte y su técnica.

El cine es un arte y como tal tiene que seguir su curso ascendente hasta que llegue a la perfección y entonces, pero no hasta entonces, se podría decir que decaiga (Sánchez Valenzuela, 1922, agosto 5).

En 1925, Sánchez Valenzuela regresa de manera esporádica a *El Universal Gráfico*. Publica su columna *El cine y sus artistas* durante algunos meses en 1926 y 1928, y ya para 1929 retoma sus colaboraciones tres veces a la semana. Sobre este último año recuperé solamente los meses de enero a agosto, pero me referiré a este año por su continuidad y las novedades en su estilo y discurso.

El Universal Gráfico publica el 14 de abril de 1925 una nota de bienvenida, y llama la atención cómo Sánchez Valenzuela saluda a sus lectores:

El Universal Gráfico, después de largo intervalo, nuevamente da cabida a mis líneas cinematográficas; la laxitud que me produjo mi actuación de censora en la supervisión municipal, tendré que sacudirla ahora y dejaré de ver las producciones mudas en el escondido cuartito del Palacio Municipal, donde todo perfilaba sombras y donde el aparato proyector, con la monotonía de

15::
El título original de este clásico del cine silente alemán era *El Gabinete del Doctor Caligari*.

su ruido, me recordaba a cada instante el severo carácter de mi investidura oficial.

[...] Hasta aquí el Ayuntamiento y su sala de censura, sacudo la murria de la supervisión oficial para que hablemos de asuntos de cine, de todo y nada; de que ya nos cansan tantas películas malas y tantas películas buenas; que no sabemos a qué estrella elogiar y a cuál criticar, porque todas son elogiadas y criticables, y si no, díganoslo la boca fruncida y los ojos redondos de Mae Murray, las tajaditas que a guisa de ojos posee Milton Sills, los anacronismos de Douglas Fairbanks en su indumentaria; deleitémonos creyendo en el frívolo cuento de Monsieur Beaucair, de Rodolfo Valentino, que vestido de brocadas, se aprovecha de Bebe Daniels, que ataviada con crinolina y salpicada de lunares con terciopelo, no se despojó de su moderna personalidad de “flapper”, y nos hizo una coqueta adelantada siglo y medio que revive la época; aprendamos la historia que nos enseñan los productores alemanes, que reconstruyen para “Madame Pompadour”[...] en el catarro del perro blanco de Priscila Dean... en las pestañas postizas de Mary Pickford... en las calabazas de Chaplin a Pola Negri, en todo y en nada (Sánchez Valenzuela, 1925, abril 14).

Se aprecia que, a partir de 1925, Sánchez Valenzuela va dominando el oficio de cronista y decanta una prosa menos farragosa y poética. Se detiene a señalar las virtudes de los actores en sus roles protagónicos, el peso argumental, y da cuenta no solamente de los nombres de los directores, sino de sus obras:

Pero, en cuanto el gran David Wark Griffith lanza al mundo una película de carácter histórico, americana, como ahora en “Amor y sacrificio” el genio cinematográfico de Griffith logra una película de propaganda, emocionante, instructiva y convincente (Sánchez Valenzuela, 1925, agosto 1).

En sus publicaciones de 1929 sus notas remiten al lenguaje que se estilaba para identificar la duración de los filmes y, como ya era una constante desde sus primeras notas en 1922, Sánchez Valenzuela conserva su interés por tomar en cuenta al público para involucrarlo en sus opiniones, y hace un llamado a apreciar las diferencias entre las producciones europeas y las estadounidenses, como se puede ver en las siguientes notas:

“Molino Rojo” enciende sus millones de foquillos para recordar su forma sobre la sombra de las encantadoras noches parisinas. Nuestro público vacila para reeducar su gusto. Está acostumbrado al milagro mentiroso de las ciudades de papel: el matiz de luces de reflector de mercurio de Hollywood le ha convencido plenamente, y las constelaciones cinematográficas [sic] que practican tanto el beso, son favoritas suyas. Sin embargo, Europa se ha propuesto fomentar la industria del cine, imprimiendo un alma distinta a todas las cosas, un arte que le pertenece porque lo crea. De California, sabemos siempre cómo va a vivir exactamente cada estrella; nos anticipamos a su papel. Cada Narciso, cada “vamp”, cada villano, todo lo adivinamos, sin equivocarnos (como siempre lo repetimos), en los finales alegóricos (Sánchez Valenzuela, 1929, enero 14).

La “Fox” no podrá jactarse de haber ofrecido a su público una superproducción, como dan en llamar a sus trabajos casi todas las casas filmadoras, pero sí puede sentirse orgullosa de haber salido en parte del cartabón de las películas “standard”, esas películas que pueden conocerse con sólo conocerse una (Sánchez Valenzuela, 1929, enero 16).

Una obra de cinematografía rusa, con ese sabor realista que es todo el interés de esas producciones carentes de los elementos de la actual cinematografía ampulosa americana, que posee el camuflaje de sus escenarios artificiales y la matemática de sus “close up”, con trucos y más trucos.

[...] Las aguas del Sena son fotografiadas nuevamente para estos intentos trágicos. El cinematógrafo y primero las novelas, se han encargado de que ellas inspiren horror. Ahí están insondables, oscuras, espesas, como si estuvieran en descomposición (Sánchez Valenzuela, 1929, mayo 30).

Se advierte también en sus comentarios una crítica para con los cánones retóricos del cine estadounidense, se subrayan las anomalías técnicas o bien las virtudes en materia de fotografía. Un detalle que llama la atención es que destaca la labor del director, práctica poco común de los cronistas de cine en estos años. También está pendiente de hacer comparaciones con actores de la época, lo cual habla de que la cronista tenía cultura cinematográfica como espectadora y lectora de las publicaciones nacionales y extranjeras sobre cine. Sánchez Valenzuela subraya las ausencias de un buen trabajo actoral, incluso con actores afamados y reconocidos:

Ya sabemos que Buster nos va a obligar a reír con su cara insensible y sus tragedias de amor. Sus películas, logradas con series de peripecias que van hilvanando una con otra todas las situaciones cómicas, se han ido aristocratizando de ambiente, hasta que sus producciones montan a gastos respetables. La silueta desgarbada del actor va con su mala suerte haciendo reír a todo el mundo. Luego el actor tiene sus escenas cansadas, porque son largas y quieren tener efecto con solo esa su actitud bobalicona, sin casi ayuda de arte de otro elemento artístico (Sánchez Valenzuela, 1929, junio 11).

En ocasiones, la cronista abusa de los elogios a los escenarios, al vestir de los personajes, pero también es crítica y rigurosa, y aflora en su discurso una postura a favor del sentir femenino, como se lee en los fragmentos de las siguientes notas:

A la mujercita casada, que sabe ya la mejor manera de asustar al marido a cada contradicción, le da por gritar desaforadamente provocando escándalo, en cualquier parte donde se encuentre, y al agorgomado esposo no le queda más remedio que ahogar sus gritos, convirtiéndose al fin en pelele. [...] Las chicas americanas, aunque no sean hermosas cuando son elegidas para la pantalla, deben tener como requisito primordial un buen cuerpo, de allí que las escenas resulten interesantes y bellas por las elegantes y ricas toaletas [sic]. El asunto de que esta película trata pone un poco en ridículo al hombre, y por esto en las butacas hay enorme alegría femenina (Sánchez Valenzuela, 1929, enero 5).



Fragmento de un artículo publicado el 3 de octubre de 1920 en *El Demócrata*

Una vez más, resignados a que los nombres tan atrayentes no tengan relación en nada con el asunto de las películas, nos concretamos a la figura de [Viola] Dana en “*Casa de Muñecas*” [...] Es esta, seguramente, una de las estrellas que vamos a ver desaparecer del cielo filmico, si no hay un director que rehaga su prestigio. En el argumento de esta cinta se toman muchos recursos de la vida, para hacer así menos perceptible el atraso técnico de la cinta. La chica, mujer sentimental y enamorada del ideal, de un hogar apacible, honrado y moderado en sus gastos, sufre al amoldarse a los caprichos del esposo (Sánchez Valenzuela, 1929, enero 11).

Greta Garbo, que no es hermosa, atrae por rara e interesa por morbosa. En “*El Carnaval de la Vida*” hace un papelazo en donde tiene que dejar todo su valor de actriz dramática al lado de John Gilbert, formando una de las parejas que han logrado las simpatías del público (Sánchez Valenzuela, 1929, abril 10).

Otro aspecto que llama su atención es el metraje de las películas:

Quando estas cintas a colores llegan a estar bien hechas, el público se encanta. Mas esos colores, hasta ahora sólo de los Estados Unidos, únicamente nos vienen en pasajes de poco metraje. Recordamos aquella feria de tonos en “*Rey de Reyes*”, que da tanta magnificencia a la mansión de María Magdalena. Ahora, es una pequeñita película de media hora de proyección para recrearnos una *Madame Dubarry* (Sánchez Valenzuela, 1929, abril 20).

La cronista conserva una tendencia que ya perfilaba desde sus primeras crónicas en 1922, y que también fue probada por sus contemporáneos en el oficio: verter juicios de valor sobre los comportamientos de mujeres y hombres, sobre todo en las producciones de Hollywood:

Las películas están hechas haciendo variar las costumbres en el país americano y nos van dando con lujo de detalles

una serie de escenas interesantísimas. Ella. Fumando su cigarrillo y en elegante displicencia, está al lado de su antiguo novio, a quien efectivamente quiso algo. El novio se muestra aún sentimental, por el plantón de haberse ella casado con otro, pero no tiene empacho en proponerle, como una demostración del amor que todavía le siente, primero el divorcio, y luego un viaje largo a países extraños. La señora casada y ex novia, juzga semejante cosa fuera de moda, pues cree poder amar de todos modos a su pasado cariño, porque además “no es tan tonta para dejar a su marido con tan respetable capital como posee”. El caballero, sorprendido, casi se ruboriza y hasta entonces comprende que se ha equivocado (Sánchez Valenzuela, 1929, abril 16).

A manera de cierre

Se puede concluir que la labor de Elena Sánchez Valenzuela como cronista de cine, actriz y funcionaria pública en los primeros dos decenios del siglo XX selló una identidad de mujer independiente, activa y visionaria del poder de las imágenes filmicas en la entonces incipiente industria cinematográfica. Pero, sobre todo, esos oficios fomentaron el valor y peso que la “cultura cinematográfica” tenía en una sociedad mexicana posrevolucionaria y, por tanto, en un nuevo imaginario social y político.

La llegada del cinematógrafo a México a finales del siglo XIX irrumpió y trastocó a toda la sociedad. Para algunos fue un escándalo, para otros era “el espectáculo de moda”, lo excepcional, lo vertiginoso, lo inmoral. También irrumpió en los estilos de vida y los patrones morales que se estaban filtrando en los filmes. El cine, un recién llegado a las bellas artes, se convirtió en un modelo de modernidad en muy pocos años.

La labor periodística en la que incursionaron tanto hombres como mujeres, algunos más letrados e intelectuales que otros, abre cuestionamientos sobre las subjetividades que se dieron en esta praxis, y cómo el entonces incipiente género de la “crónica” fue profesionalizando una narrativa, un estilo y una visión cultural. A partir de estas primeras crónicas, el cine se convirtió en historia, influyó en las preferencias de los públicos. En ellas se puede identificar la concepción que se tenía del cine como arte, espectáculo e industria cultural.

Estas fuentes primarias también sugieren lineamientos para establecer el tipo de relaciones laborales y sociales que se impulsaron en el contexto transitivo de la producción filmica nacional y en la expansión de las salas de cine. No se puede olvidar que, ya desde entonces, por muy precarias que fueran algunas salas, eran lugares y espacios de nuevas formas de socialización, que a la larga fueron institucionalizado diversos rituales y que son referentes para registrar parte de una historia cultural y sus marcas identitarias.

En las crónicas reproducidas en este artículo aparecen indicios que caracterizaron la visión que los periodistas tenían sobre el público mexicano, sobre la cultura popular y sobre las cinematografías de Estados Unidos y de Europa. Estos textos y discursos algunas veces expresaron las tensiones entre un discurso refinado pero tradicional, como el de los cronistas letrados que poco tenían que ver con la cultura de los sectores populares —entiéndase el público que asistía a las funciones de los cines de “los bajos fondos”, como solían calificarlos. Una cosa era ir al cine del barrio y otra era asistir a un teatro de buena categoría, lo que suscribió nuevas formas de estar juntos, pero también de excluirse, de reconocerse y desconocerse.

El público nacional, aficionado o no, popular o de otros sectores sociales, estaba en proceso de formación, y en esto eran claves no solamente los carteles a las afueras de los cines, las notas publicitarias, sino mayormente las crónicas o la crítica más especializada, como algunos ejemplos referidos en este artículo.

El trabajo de Elena Sánchez Valenzuela y algunos de sus colegas formó a estas generaciones en una emergente cultura transnacional, ya que aportaban datos, biografías de actores y actrices, señalaban diferencias entre las cinematografías, no solamente de México y la “meca del cine”, sino de otras latitudes. Debido a la tendencia que marcó a una buena parte de estos primeros cronistas de cine, como la de expresar sus juicios sobre la moral y el comportamiento de los personajes en cuestión, seguramente también participaron en la educación sentimental del público. Por tanto, estas crónicas de cine como fuentes primarias de estudio permiten reflexionar y problematizar sobre las prácticas y las representaciones de una sociedad y de un público en proceso de formación.

Referencias

“A través de la Pantalla”. La Señorita Valenzuela hará nuestra sección de cines (1922, febrero 1). *El Universal Gráfico*.

Alba, L. (1928, enero 2). Opiniones de una cineasta de buena fe. *El Universal Ilustrado*, p. 8.

Chartier, R. (1995). *El mundo como representación. Historia Cultural. Entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Reyes De la Maza, L. (1968). *Salón Rojo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De los Reyes, A. (1977). El cine en México 1896-1930. De los Reyes, A. et al (1977). *80 años del Cine Mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De los Reyes, A. (1983). *Vivir de sueños. Cine y sociedad en México 1896-1920*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De los Reyes, A. (1986). *Filmografía del cine mudo mexicano 1896 - 1920*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De los Reyes, A. (1994). *Bajo el cielo de México. Cine y sociedad en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Kay Vaughan, M., Cano, G., y Olcott, J. H. (Eds.). (2006). *Sex in Revolution: Gender, Politics and Power in Modern Mexico*. Durham: Duke University Press.

Lamas, M. (2007). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Miquel, Á. (1995). *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodismo del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas.

Miquel, Á. (2002). *Mimi Derba. Colección Cine de Mujeres en México*. Guadalajara: Archivos Agrasánchez/Universidad de Guadalajara.

Muñoz, F. (2011). *Me llamé Santa*. [Documento inédito]. Cineteca Nacional. Ciudad de México.

Nuestra corresponsal cinematográfica en Los Ángeles, California (1920, agosto 30). *El Demócrata*, p. 14.

Rashkin, E. (2001). *Women Filmmakers in Mexico. The Country in which we dream*. Austin: University of Texas Press.

Rashkin, E. (2015). *Mujeres cineastas en México. El otro cine*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Sánchez García, J. M. (1955). Bosquejo histórico y gráfico. Rangel, R., Portas, R. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897 - 1955*. Ciudad de México: Publicaciones Cinematográficas.

Sanchez Valenzuela, E. (1919, julio 21). Por la pantalla. *El Heraldo de México*.

Sánchez Valenzuela, E. (1919, julio 15). Por la pantalla. *El Heraldo de México*, p. 4.

Sánchez Valenzuela, E. (1919, julio 17). Por la pantalla. *El Heraldo de México*, p. 4 y 10.

Sánchez Valenzuela, E. (1919, julio 18). Por la pantalla. *El Heraldo de México*, p. 4.

- Sánchez Valenzuela, E. (1922, agosto 5). Crónicas de Cine. La pretendida decadencia de la cinematografía. *El Universal Gráfico*, p.14.
- Sánchez Valenzuela, E. (1922, agosto 10). A través de la pantalla. *El Universal Gráfico*, p. 10.
- Sánchez Valenzuela, E. (1922, agosto 17). A través de la pantalla. *El Universal Gráfico*, p. 14.
- Sánchez Valenzuela, E. (1925, abril 14). El cine y sus artistas. *El Universal Gráfico*, p. 11.
- Sánchez Valenzuela, E. (1925, agosto 1). El cine y sus artistas. *El Universal Gráfico*.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, enero 5). Película en que los hombres salen mal parados. *El Universal Gráfico*, p. 4.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, enero 11). "Casa de muñecas" y "Labios rojos". *El Universal Gráfico*, p. 4.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, enero 14). El alma de París. *El Universal Gráfico*, p. 5.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, enero 16). El pasado no muere. *El Universal Gráfico*, p. 6.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, abril 10). El carnaval de la vida. *El Universal Gráfico*, p. 4.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, abril 20). Madame Dubarry. *El Universal Gráfico*, p. 4.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, abril 16). Sin derecho a la vida. *El Universal Gráfico*, p. 4.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, mayo 30). El Infierno de una madre. *El Universal Gráfico*.
- Sánchez Valenzuela, E. (1929, junio 11). Casamiento forzado. *El Universal Gráfico*, p. 5.
- Schneider, L. M. (1986). *Jaime Torres Bodet. La cinta de plata*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Todorov, T. (1978). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Torres P. (1992). Elena Sánchez Valenzuela. *Dicine*, 47, 14–16.
- Torres P. (1993). *Crónicas tapáticas del Cine Mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas.
- Torres P. (2011). Las mujeres y el reportaje documental (1920 – 1936). Raab, J., Thies, S., Noll – Optiz, D. (Eds.). *Screening the Americas. Narration of Nation in Documentary Films / Proyectando las Américas. Narración de la nación en el cine documental* (pp. 357 – 369). Arizona: Wissenschaftlicher/ Bilingual Press.
- Torres, P., Vega de la, E. (1997). *Adela Sequeyro. Colección Cine de Mujeres en México*. Guadalajara: Archivos Agrasánchez / Universidad de Guadalajara.