

EL CINE EN MEXICO 1896 - 1920

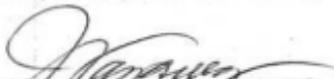
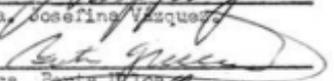
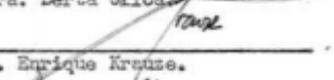
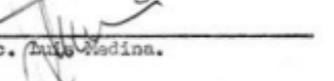
Tesis presentada por

Aurelio de los Reyes

en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
DOCTOR EN HISTORIA

El Colegio de México
Centro de Estudios Históricos
1978

Aprobada por el jurado examinador.

1. 
Dra. Josefina Vazquez
2. 
Mtra. Berta Uliana
3. 
Dr. Enrique Krause.
4. 
Lic. Luis Medina.

<u>Introducción.</u>	I
I. <u>La llegada del tren.</u>	1
Entra en juego un nuevo concepto.	3
Las películas.	4
El cine y la prensa.	5
La franceses explotan la vanidad.	8
El espectáculo.	9
La forma.	14
El primer sarampión cinematográfico.	16
El Ayuntamiento.	18
II. <u>Del rancho a la capital.</u>	26
Los trotamundos.	26
Los tregaleguas.	28
Las compañías.	30
Tipos de compañías.	33
Las agencias artísticas.	34
El equipo.	37
Las rutas.	37
El suministro de películas.	43
El recibimiento.	45
La forma.	47
El concepto.	52
Los "constructores" de películas.	55
Continúa la dependencia.	60
Tipos de compañías.	61
Los temas.	62
La forma.	64
La producción nacional y la situación política.	65
La capital.	68
La distribución.	73
Segundo sarampión cinematográfico.	74
El Ayuntamiento.	75
III. <u>Club verde.</u>	92
Distribuidores-exhibidores-productores.	92
Continúa el sarampión cinematográfico.	97
El Ayuntamiento.	98
Los incendios.	101
Otras consecuencias de la negligencia.	103
El cine, factor de cambios.	105
La competencia.	110
Los programas.	112
IV. <u>México de mis recuerdos.</u>	117
El cine y el sueño porfiriano.	117
El cine y la prensa ilustrada.	123
Las similitudes.	125
Las diferencias.	126
El cine como "verdad".	128
La "verdad del progreso".	129
La forma.	132
Fin del porfirismo.	134
Apoteosis.	138

V. <u>Vino el remolino y nos alzó.</u>	145
La "nueva era".	150
La política.	152
La mujer y la política.	153
La moralización.	156
El Ayuntamiento.	158
El interior de los cines.	165
El público y las películas.	166
El documental y la revolución.	168
La revolución y la prensa ilustrada.	175
VI. <u>Entre hermanos.</u>	181
Árbol que crece torcido.	182
El documental y la situación política.	185
La nostalgia.	187
El cine y la moda.	190
Otros cambios. El cine y el derecho de autor.	191
El cine y las paredes.	193
Continúa el reinado del cine.	193
El interior de los cines.	194
...sigue la torcedura.	194
El cine y los caudillos.	196
El documental norteamericano de la revolución.	197
Se asimila la lección.	207
VII. <u>Vivir de sueños.</u>	213
Las divas.	215
Se acepta otro concepto del cine.	218
<u>El automóvil gris.</u>	227
El argumento.	227
La película.	236
<u>El automóvil gris</u> y la censura.	244
La censura y el cine norteamericano.	246
El nuevo documental y los noticieros.	250
La prensa ilustrada.	252
VIII. <u>Cruel destino.</u>	260
Apéndice I.	267
Apéndice II.	271
Apéndice III.	273
Bibliografía.	305.

INTRODUCCION

Desde hace años me he venido ocupando de la investigación de la historia del cine en México. Producto de ese afán fue la tesis de licenciatura Los orígenes del cine en México, 1896-1900, la exposición y el catálogo 80 años de cine en México, la ponencia El sindicato de empleados de cinematógrafo presentada en la V reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos y el presente estudio. Mi primera intención era analizar la imagen de la revolución en el cine de 1910 a 1940. Deseaba ver cómo se había plasmado ese episodio de la historia de México en imágenes. Una inquietud secundaria era establecer una cronología corrida, 1910-1940, que abarcara dos periodos del cine mexicano, mudo y sonoro, considerados por la historiografía como historias distintas, separadas.

Por aquel entonces, 1967, me inquietaba (y continúa inquietando) saber por qué en el cine mexicano sonoro se mostraba la anécdota folklórica y bucólica de la revolución, claramente manifiesta en la serie de María Félix sobre el tema, desde La escondida de Roberto Gavaldón (1954), Café Colón de Benito Alazraki (1957), La Cucaracha de Ismael Rodríguez (1958), Juana Gallo de Miguel Zacarías (1961), La Bandida de Roberto Rodríguez (1962), La Valentina de Rogelio González, hasta La generala de Juan Ibáñez (1972). Me impresionaba que la revolución sirviera de escenario y fuera el pretexto para el lucimiento de María Félix. Tal vez La Cucaracha fue la motivación para iniciar la investigación; no lo recuerdo con claridad.

Inicié la investigación preguntándome ¿Qué se filmaba durante la revolución? ¿Cuándo surgió el tema? ¿Cuáles y cómo eran los primeros argumentos sobre la revolución? ¿Por qué surgiría el tema? ¿Serían anecdóticos los

argumentos o profundizarían en los problemas del país?

Con tales inquietudes asistí a cine clubes a la proyección de El automóvil gris de Enrique Rosas (1919), El prisionero 13 (1933), El compadre Mendoza (1933) y Vámonos con Pancho Villa (1935) las tres de Fernando de Fuentes. Asimismo en cines comerciales vi El Centauro del norte, Pancho Villa, Juana Gallo, La Bandida, La Valentina. Las primeras películas a diferencia de las segundas, tienen el prurito por reconstruir un ambiente, dar una imagen real de la revolución e incluso significaban una crítica. En el argumento de El prisionero 13 se juzgó al militarismo de una manera tan efectiva que el elemento aludido obligó al director a cambiar el final, a pesar de la aclaración de que eran "personas imaginarias, cualquier semejanza con la realidad es mera coincidencia".

Al profundizar, observé a los héroes de la revolución en el cine y encontré que el más socorrido en los títulos de las películas era Villa y el menos, Zapata. Al inquirir en la causa descubrí que Zapata es un tabú en el cine mexicano. La película más cercana al zapatismo, El compadre Mendoza, evitaba su figura aunque su presencia está latente en toda la película; aparece su fotografía y su nombre se grita en medio de un baile para espantar a la concurrencia, de la misma manera que su imagen parecía espantar a los hacedores de cine.

Vino el 68, el movimiento estudiantil y el regaño de Díaz Ordaz porque en las pancartas de las primeras manifestaciones se veía preferentemente la estigme del Che,

yo nunca he pensado realmente en Zapata como un símbolo estudiantil, un emblema. Zapata ya está integrado a la ideología burguesa; ya se lo apropió el PRI. Quizá por eso, en un principio, en nuestras manifestaciones escogimos al Che. ¡El Che nos unfa también a todos los movimientos estudiantiles del mundo!... Tampoco pensamos jamás en Pancho Villa. ¡Ese ni siquiera nos pasó por la cabeza!

Díaz Ordaz insistió en que México tenía sus caudillos: Zapata y Villa.

Acto seguido las manifestaciones lucieron los retratos de ambos personajes,

ya no más porras injuriosas, olvidense de los insultos y de la violencia. No lleven banderas rojas. No carguen pancartas del Che. ¡Ni de Mao! ¡Ahora vamos a llevar las figuras de Hidalgo, la de Morelos, la de Zapata, pa' que no digan! ¡Son nuestros héroes! ¡Viva Zapata! ¡Viva!²

Y en el ambiente cinematográfico surgieron tres proyectos para filmar la biografía de Zapata y uno para la continuación de Vámonos con Pancho Villa. En la Cámara de Diputados se inscribió con letras de oro el nombre de Villa y su estatua ecuestre se colocó en Narvarte. De hecho era la primera vez que se hablaba de filmar la biografía de Zapata (después descubrí un proyecto de los 40 no llevado a cabo) y me dí cuenta que desde El compadre Mendoza (1933) poco se había hablado del zapatismo en el cine; en 1967 Alberto Mariscal apenas le dedicó una alusión en El Caudillo y La Chamuscada. De los tres proyectos sobre la vida de Zapata se filmó el financiado y actuado por Antonio Aguilar y dirigido por Felipe Cazals. Interesado en lo que ocurría y conociendo la hipersensibilidad del gobierno al tratamiento cinematográfico de los personajes de la historia por la proyección masiva del cine, seguí con atención el desarrollo del proyecto porque sabía de la suspicacia del gobierno con las figuras de Zapata y Villa.

Por la prensa me enteré que el argumento tuvo tropiezos. Si mal no recuerdo, hubo necesidad de hacer tres guiones para satisfacer las exigencias de la censura. Se habló de una inversión millonaria, del adelgazamiento de Antonio Aguilar para dar el físico. Se hizo la película, asistí a la proyección y me sorprendió que Zapata peleara únicamente contra Díaz y Huerta, que Madero fuera "el mártir", que la facción carrancista saliera libre de toda culpa en el asesinato y de que el nombre de Carranza no se pronunciara. Pablo González, el su-

terior de Guajardo y asesino de Zapata, resultaba exonerado de culpa. La película insinúa que la muerte de Zapata complacería al general quien ofrece una recompensa informal al que lo mate. Guajardo resultó traidor a zapatistas y carrancistas y actuando por voluntad propia; de esa manera se libraban los escollos y las posibles controversias y demandas de los residuos vivientes de la revolución (por supuesto, el único que protestó fue el hermano de Guajardo). La censura deseaba salvaguardar la imagen de Madero y Carranza y lo logró.

Por su parte, al analizar la figura de Villa en el cine sonoro mexicano concluí que es válida hasta la toma de Zacatecas, después no cuenta. En la película de Cazals al llegar a la conferencia en Xochimilco se intenta borrar su imagen tradicional en las películas de hombre mujeriego y bebedor, al mostrarlo como idealista que lucha por la reforma agraria. El cine sonoro no aborda la historia de Villa después de su ruptura con Carranza. Vámonos con Pancho Villa termina con los preparativos para la toma de Zacatecas. La Cucaracha termina después de la batalla. Villa no figura en la película, pero el general Z es una referencia clara al villismo. En el cine sonoro se convierte en tabú hablar de su etapa de guerrillero derrotado, fugitivo, acosado, de su penetración a Columbus, de la persecución de Pershing. En la segunda parte de Vámonos con Pancho Villa necesariamente debía incluirse ese aspecto, y sin embargo el proyecto de 1968 hasta el momento, no se ha llevado a cabo. Recordamos una sola película sobre los últimos días del guerrillero, La muerte de Pancho Villa, la cual omite hablar del tema al presentarlo retirado en su hacienda, poco antes de su muerte.

Intrigado por esas deducciones continué la investigación. ¿Qué se había filmado durante Madero, Huerta y sucesores? ¿Qué tipo de cine se exhibía durante la revolución? ¿Había producción mexicana? ¿Cuándo se inició la in-

intervención estatal en el cine? ¿Cómo era esa producción? Habían llamado mi atención el carácter documental de Epopéyas de la Revolución Mexicana (1960), El automóvil gris (1919) y Memorias de un mexicano (1947) únicas películas del cine mudo que conocía hasta ese momento. Me dí a investigar de 1910 a 1914 de una manera exhaustiva y observé que la producción nacional se caracterizaba por ser documental y no en base a un argumento preconcebido. El argumento eran los acontecimientos. Intrigado todavía más, me remití a los orígenes en busca de una explicación. Creo que la encontré, pero la información recopilada de 1896 a 1900 fue tan abundante (además de ser un período definido en la historia del cine mudo) que escribí la tesis de licenciatura. El material me desvió y hablé del impacto del cine en la sociedad de aquellos años, la producción nacional fue un telón de fondo; como dijera en aquél entonces

más que una historia del cine, creemos que resultó una historia social vista a través del cine; éste a la postre fue un pretexto para fijarnos en el comportamiento de la sociedad mexicana durante cuatro años del porfiriato.

Abandonada la investigación durante dos años ocupado en otras actividades, la retomé al incorporarme al programa de doctorado de El Colegio de México en 1973. En esta segunda etapa me interesaba sobre todo el estudio del nacionalismo en el cine. Deseaba ahondar la caracterización del documental mexicano descubierto en la primera etapa de la investigación y compararlo con el de otras cinematografías. Me planteé la interrogante de cómo se manifestaba lo norteamericano, lo francés, lo alemán, lo soviético, lo italiano en el cine de 1896 a 1930. Si en todos los países la producción de cine se había iniciado más o menos en la misma época, con una "vista" (nombre dado a las películas) de un objeto en movimiento, me preguntaba ¿Por qué y cuándo se habla de narrativa norteamericana, escuela soviética de montaje, expresionismo alemán, cine

histórico italiano?

Al nacer el cine no había un lenguaje fílmico, su universalidad residía en mostrar escenas solas, aisladas, vistas de objetos en movimiento. Era lógico suponer que en todos los países medianamente productores de películas, como México, se debió originar una expresión local antes de adoptar el lenguaje propuesto por Griffith en sus películas hacia 1916. Me entregué a la lectura de historias del cine.

El cine había nacido en 1895 con el objeto de captar escenas de movimiento, pero la demanda obligó a los fabricantes a hacer películas y a buscar nuevos caminos de expresión, marcando cada país su sello en la producción.

Es difícil saber exactamente cómo era lo norteamericano, lo francés o lo inglés en la producción de esta primera etapa porque los historiadores del cine de esos países adjudican a su propio país la invención. Concluyen que los demás países les deben dar las gracias por haberles dado a conocer el cine.

Iris Barry en el prólogo de La azarosa historia del cine americano de Lewis Jacobs, afirma tajante:

no cabe negar que otros países, han contribuido también al caudal de producción fílmica desde 1895, aun cuando lo cierto es que la cinematografía se ha convertido en una expresión esencialmente norteamericana y su historia es parte de la historia nacional de los Estados Unidos.³

Georges Sadoul, francés, en su Historia del cine mundial reconoce inventos precedentes al cinematógrafo, sin embargo éste fue

un invento muy superior a todos sus competidores... [Los operadores Lumiere] esparcieron su aparato por todo el mundo, e impusieron a la mayoría del globo la palabra cinematógrafo... El zar, el rey de Inglaterra, la familia austríaca, todas las cabezas coronadas quisieron ver al nuevo aparato y se convirtieron en sus agentes de publicidad.⁴

Rachael Low, inglesa, afirma que el ingeniero G.A. Smith de Brighton, Inglaterra, es responsable de aspectos importantes del desarrollo del cine; es el primero en hacer trik films, aún antes que Méliès. Según la autora,

tomó la delantera en este tipo de cine; es claro que Smith, trabajando tranquilamente en su pueblo de la costa inglesa, fue la cabeza para el resto del mundo en la técnica del film, aún en la utilización del close-up, empleado tan temprano como 1900.⁵

Otros historiadores preocupados por precisar el carácter de cada cinematografía hablan con claridad cómo de 1896 a 1930 se desarrolló una manera local en la expresión cinematográfica, ideológica o formal.

S. Krishnaswamy dice que el primer cine indio fue una reacción a los temas importados de Francia, Estados Unidos, Italia, Inglaterra, Dinamarca y Alemania. La primera película india nació por oposición a películas Pathé sobre la Pasión de Jesucristo. Un indignado espectador decidió probar fortuna con temas religiosos locales; fue a Inglaterra, compró un aparato, aprendió la técnica y hacia 1912 produjo Raja Harischandra, basada en un cuento de la mitología: enfrentó la colonización cinematográfica con tradiciones locales.

Otro tanto pasó en Japón. El país había permanecido aislado y sumido en sí mismo, el público no se asustó ni entusiasmo al ver escenas reales de países occidentales, puesto que no estaba familiarizado con los gobernantes, ni con las ciudades y costumbres que le mostraban; lo que manifestó fue una curiosidad desmedida por conocer la técnica y exigió una explicación del aparato y de cada una de las imágenes. El cine occidental continuó llegando a Japón, pero fue rechazado. Hubo quienes adquirieron equipo para hacer películas basadas en el teatro kabuki y se desarrolló un lenguaje cinematográfico propio. El primer cine japonés fue una prolongación del kabuki, con todo y su correspondiente benshi, persona encargada de explicar al auditorio el significado de los

pasajes de las obras.

El primer cine ruso se basó en la literatura y las costumbres locales como una oposición a la producción Pathé de tema ruso hecha en ese país, reacción ideológica frente a la penetración cultural. Se filmaron también documentales sobre la vida de la población, el zar y León Tolstoi. Italia en los inicios del cine no era un país productor, dependía del extranjero. Langlois afirmó que

no teniendo experiencia, el cine italiano de los años 1906, 7, 8 y 9 va a ser capaz de asimilar todos los descubrimientos de Francia, de Gran Bretaña, de los Estados Unidos... y viendo los films de otros sin ser importunados o molestados por los procedimientos técnicos, los directores italianos de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial se acercarán a la cámara... educados por el esfuerzo de otros, sin sentirse embarazados por las rutinas.

Desarrollaron el tema histórico, primero, y luego el melodrama burgués. En el tema histórico alcanzaron una expresión local. Bengt Indestam-Almqvist, nos dice que

Suecia es uno de esos países que pueden ser considerados iniciadores del cine. Con esto no se pretende afirmar que Suecia haya tenido algún mérito en la invención del cinematógrafo; pero desde el momento en que la invención fue prácticamente utilizada, los suecos no permanecieron inertes y produjeron con precisión y amor propio algo muy personal. ¹⁰

Vale la pena recordar que las expresiones locales en Alemania y la Unión Soviética se manifestaron en la década de los 20.

Así pues, intuía que de alguna manera se debía manifestar lo mexicano en el cine y me dí a averiguar el lenguaje cinematográfico utilizado por los camarógrafos mexicanos en la producción de 1897 a 1930. Los primeros resultados confirmaron lo supuesto en Los orígenes del cine en México,

las películas tenían un prurito de objetividad; había en los autores un deseo de apegarse a la realidad, haciendo el montaje en un riguroso orden geográfico y cronológico.

Confirmé que la producción de la historia del cine mudo mexicano se dividía en dos períodos, uno de 1896 a 1915, y otro de 1916 a 1930, que contrastan por la oposición del tipo de cine hecho, consecuencia del concepto que se tenía del cine. De 1896 a 1915 asistimos al surgimiento de un cine hecho según la técnica de la vista cinematográfica que permitió observar la realidad, al país, a la gente, a la revolución. Y de 1916 a 1930 se supera ese concepto para hacer el "film", que propiciará el cine argumental, inspirado en arquetipos extranjeros. Como es de suponer, lo anterior me aclaró la diferencia entre los documentales de la revolución que conocía y las películas de argumento sobre la revolución.

En el transcurso de la investigación monté la exposición 80 años de cine en México, que me familiarizó con infinidad de fotografías. Debía buscar una unidad a ese período y la encontré en los temas. El nacimiento, desarrollo y tratamiento de los asuntos me ayudaron a comprender lo que han sido esos 80 años de imagen cinematográfica.

Tuve oportunidad de manejar cerca de veinte mil fotografías de todo tipo: moda femenina, hechos reales, público, películas nacionales y extranjeras; la gran mayoría se relacionaba al período sonoro del cine mexicano. Sin embargo, tenía abundantes del documental de la primera época y de las primeras películas de argumento. Tenía la posibilidad de comparar la imagen producida de los dos conceptos del cine habidos de 1896 a 1930.

La diferencia era notoria: se percibía un deterioro de la imagen. La imagen del documental impresiona por su realismo, por el dramatismo de algunas escenas, por su claridad y nitidez, y por la épica que transmiten los con-

tingentes de revolucionarios al pasar frente a la cámara. En cambio las imágenes de las primeras películas argumentales son ridículas, de comicidad involuntaria.

Ahora bien, también estudié varios temas de las primeras películas argumentales y los comparé con los del cine sonoro, descubrí que eran los mismos (la sonoridad fue un accidente técnico que los continuó) y que de 1917 en adelante había un deterioro progresivo de la imagen. La deducción contradecía las afirmaciones de la historiografía cinematográfica de que los temas se iniciaban en el cine sonoro. A su vez comparé la imagen del documental de la revolución con las imágenes de las películas sonoras de argumento sobre la revolución (en el cine mudo, salvo en El automóvil gris no se aborda el tema). Observé el mismo proceso de deterioro de la imagen; la calidad del documental era infinitamente superior a cualquier intento de reconstrucción histórica. Tal vez la película más cercana al documental sea Vámonos con Pancho Villa (1935). Pienso que Fernando de Fuentes estaba familiarizado con él, gracias a lo cual logró una fiel reconstrucción de las batallas.

El proceso de deterioro de la imagen de la revolución continuó a lo largo del cine sonoro. Si del documental de 1911, 1912, 1913 hay un gran salto a la imagen de la revolución de los 30, lo mismo de Vámonos con Pancho Villa (1935) a La Valentina (1964), según ya dijimos. Ese proceso se nos reveló con detalle al ordenar cronológicamente las fotografías de las películas sobre la revolución filmadas de 1932 a 1976. Nos muestran una gradual pérdida del sentido de la imagen. De cierto realismo en El Compadre Mendoza, (1933) y Vámonos con Pancho Villa (1935) se brinca a lo inverosímil de El correo del norte (1960) en la que un enmascarado con atuendo de el Santo, peleaba con un uniformado cuya vestimenta sólo Dios sabe de qué facción es. Se le veía en medio de un grupo de supues

tas soldaderas, transistando por una calle de un pueblucho cuya apariencia era más del oeste norteamericano que del norte de la república; los revolucionarios parecen producto de un sueño o de un cuento infantil. El deterioro de la imagen de El correo del norte llegaba al anacronismo y a lo inverosímil. De lo absurdo se pasaba al abigarramiento de Sol en llamas (1962) en la que sobresalta la artificialidad de Irma Dorantes, (mujer de pueblo con trenzas engomadas, de salón de belleza) y de Maricruz Olivier ("catrina" con peluca de los 60 endurecida con laca, y pestañas enrimeladas y postizas). De ahí a La Valentina, en la que sólo rifles y cananas atestiguan la revolución. Después, México Insurgente (1970) y Zapata (1971) que manifiestan el esfuerzo por recuperar la imagen perdida. En síntesis, de 1896 a 1976 se había ido de la realidad al sueño y se buscaba otra vez la realidad.

Recordar el primer cine mexicano aunado al hecho de leer constantemente en los periódicos que las películas hechas en México se procesaban en Estados Unidos, Zapata, Actas de Marusia, Fox Trot y otras que mi memoria no ha retenido, me llevaron a plantear la pregunta ¿hasta qué punto es válido hablar de cine mexicano? Con esta motivación escribí el catálogo de la exposición en el cual trataba de probar la mexicanidad de la forma del documental de la revolución.

Cuando salió a la luz tuve discusiones con personas que juzgaron desca bellada la idea de un primer cine mexicano; era un ensayo y pensé que al escribir la tesis de doctorado debía hacer una revisión cuidadosa de mis premisas y conclusiones, convencido de que tal vez el entusiasmo y la ira me habían llevado a idealizar ese cine. Me impuse un examen riguroso de los datos hasta donde fuera posible. Primeramente extraje de mis fichas los títulos de las películas producidas de 1896 a 1930 (apéndice tres), las cuales indicaban que

la producción nacional de 1896 a 1915 en un 99% había sido de carácter documental, incluso la producción del gobierno porfirista; las películas argumentales de ese lapso eran la excepción a la regla. En segundo lugar revisé el material recopilado en el archivo de la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública en busca del registro autoral de las películas producidas en México desde 1896, con la esperanza de encontrar datos sobre películas de argumento.

El archivo se inicia en 1868, conserva los registros y la mayoría de los expedientes, no así las obras, que por una mala interpretación de la ley se comenzaron a guardar hasta 1917. Pero para nuestra felicidad, en el Archivo General de la Nación, en el fondo de la Propiedad Intelectual, se guardan las obras registradas de 1868 a 1932 (según la ley, de los tres ejemplares exigidos, la oficina de registro debía remitir uno al AGN). En el catálogo del AGN hay títulos de zarzuelas de los primeros años del porfirismo con la anotación "argumento cinematográfico", lo que nos hizo pensar que eran versiones cinematográficas, fenómeno semejante al de adaptar los éxitos musicales al cine sonoro. Pero la centena de paquetes con obras reunidas (dispersos en la Casa Amarilla) no guardaban las zarzuelas buscadas. Encontré, eso sí, partituras musicales, libros de distinta índole, folletería, obras de teatro, planos, fotografías y argumentos de la producción cinematográfica de 1917 en adelante. Por fortuna en el catálogo tuvieron el cuidado de anotar el número del registro dado por Derechos de Autor, con el que acudí al libro de registros y a los expedientes y correspondían a zarzuelas representadas en el Principal. La anotación "argumento cinematográfico" en el catálogo era un error de quien lo hizo.

El documental en otros países

A continuación relataré historias del cine en diversos países para enterarme del proceso que había seguido el documental y me enfrenté a la bibliografía especializada: Paul Rotha, Documentary Film, Richard Meran Barsam, Nonfiction Film y Raymond Fielding, The American Newsreel. 1911-1967.

Para Rotha, el cine se divide en dos categorías: story films y documentary. El primero se caracteriza por la planeación de cada una de las tomas, por el tipo de actuación, los estudios, los diálogos, los maquillistas, los ingenieros de sonido. Cine estrechamente ligado a la tradición teatral. Las películas equivalen a obras de teatro con forma cinematográfica (into film form), actuación teatral dentro de la actuación fílmica (stage acting into film acting). En cambio, partiendo de la tradición teatral al ancho campo de la actualidad (actuality) se llega al documental (documentary) donde la espontaneidad del comportamiento natural es reconocida como una cualidad; ahí el sonido es usado creativamente. Rotha juxtapone teatralidad entendida como represión y condicionamiento, a la espontaneidad, naturalidad del documental. Para Rotha el documental se inicia en 1920 en Estados Unidos con Nanook de Flaherty, en Rusia en 1923 con los experimentos de Dziga Vertov, en Francia en 1926 con Nada más que las horas de Cavalcanti, en Alemania en 1927 con Berlín, sinfonía de una ciudad de Ruttman y en Inglaterra con Drifters de Grierson en 1929. Para Rotha, las películas anteriores a 1920 que registran actualidades, hechos, viajes, no son más que

hechos grabados sin otra virtud que la de mostrar la vida y los sujetos naturales sobre las concepciones artificiales de los estudios. No hacen ningún esfuerzo de aproximación a ninguna forma creativa o a un punto de vista dramático, no hacen ningún intento por gobernar la selección de las imágenes, para la que se usa un mero plan descriptivo, sin esfuerzo para expresar un argumento o realizar un propósito especial. ¹¹

Son películas de "interés general", alejadas de los altos propósitos del método documental: transformar al espectador y al mundo que lo rodea. Reconoce, sin embargo, la tradición del noticiero, del twice-a-week news reel que tiene en común características del documental. Para ambos, por ejemplo, su materia prima es la actualidad, pero los noticieros son simples descripciones de los eventos diarios narrados en un mínimo de tiempo. A menudo, es verdad, el sujeto del noticiero es dramático en sí mismo, pero la aproximación de los camarógrafos y los editores es estrictamente descriptiva y, por excepción, creativa; aunque los noticieros algunas veces se han elevado al reportaje y al film de montaje, que caen dentro del documental. El trabajo más conocido de esta corriente es el cine-verdad, teoría de Dziga Vertov.

Rotha piensa de esa manera porque su concepto justifica sus películas, su creación; fue un documentalista de cierta notoriedad. Según su concepto, el documental de la revolución y el de la Primera Guerra Mundial no tendrían cabida. A sus ojos serían "tomas naturales" sin ningún propósito dramático. Es obvio que si nos basáramos en él, limitaría nuestro estudio; es más, no tendría razón de ser, puesto que cabrían solamente películas hechas con argumentos preconcebidos extraídos de la observación de la vida natural y filmados en escenarios naturales, con imágenes espontáneas, sin artificio, lo que en México es excepcional. No en balde su libro incluye solamente unas cuantas películas nuestras: Redes de Emilio Gómez Muriel (1934), La Perla de Emilio Fernández (1947), Todos deben aprender de Carlos Jiménez (1948) y Los olvidados de Luis Buñuel (1950); omite El automóvil gris de Enrique Rosas (1919) seguramente por desconocimiento. Creemos que también su concepto se debe a que habla de la técnica del film, no de la técnica de la vista. Para él una vista cinematográfica son imágenes inocuas e inocentes de la realidad, que no transmiten ideas y

conceptos.

El concepto de Rotha del noticiero sería aplicable a la vista mexicana, que tuvo la intención de ser algo más que vista inocua. El autor intuye la existencia de una corriente dentro de las imágenes informativas. Para él tendrían validez si implicaba una reflexión sobre los hechos descritos, si eran reportajes con montaje y no una sucesión de imágenes, por eso admitió dentro del documental a Dziga Vertov. Conocidas las características del documental de la revolución, creemos cabría dentro de esta corriente, no sin forzar la situación, puesto que no se basa en un argumento preconcebido. Vuelvo a insistir, Rotha habla de la técnica del film y el documental se quedó a medio camino. Estamos seguros que de conocer la historia del desarrollo de las actualidades, hubiera modificado su concepto. Escribió en 1935 cuando la investigación de la historia del cine estaba en pañales.

Richard Meran Barsam parte en cierta medida de Rotha. A primera vista su concepto de nonfiction film es más amplio que el de documentary, puesto que incluye "a los documentales mismos, a las actualidades (factual films), a las películas de viajes, educativas, instructivas, de clases, noticieros y hasta las películas de dibujos animados".¹² Pero al aplicarlo es sectario. Para Barsam el nonfiction film no debe perseguir un fin político, puesto que es un "arte superior", y se debe distinguir entre fondo y forma y no mezclar propósitos formales con propósitos políticos. El defecto del hacedor de documentales, según Barsam, es que pretende "persuadir, influir y cambiar a su auditorio... para él es más importante el contenido a comunicar, que el estilo... [el hacedor de documentales] hace política con la estética",¹³ y ésta es la limitación más notoria del concepto de Barsam. Es obvio que contradice a Rotha, para quien el fin político es inherente al documental. Creemos que el objetivo de Barsam es ex-

clur al cine cubano y al neorrealismo italiano, a los que para nada se refiere. Acepta al cine soviético porque "universalmente ha sido reconocido como gran arte, a pesar de su contenido político". Para justificar la omisión del neorrealismo y del cine cubano reconoce que su estudio no es exhaustivo y que hará énfasis en los nonfiction films producidos en los Estados Unidos y Gran Bretaña,

sería deseable incluir los films producidos en otras lenguas que no sea el inglés, pero varios factores lo dificultan. En primer lugar, muchos de estos films están estrechamente eslabonados a problemas sociales, económicos y políticos específicos a sus respectivos países por lo que es imposible incluirlos dentro de un estudio limitado, además, de hablar necesariamente de sus antecedentes para su comprensión,

14

lo que haría muy extenso su libro. Agrega que en segundo lugar el idioma es un problema, no sólo por la traducción, sino porque los "lectores" (sic) no familiarizados con el checoslovaco, el ruso o el italiano se privan de disfrutar cabalmente esas películas; por último, las películas no son asequibles con facilidad.

Tal parece que le preocupa demasiado no incluir al cine cubano. De sus pretextos el único válido es el tercero, pues es sabido que el cine cubano entró a territorio norteamericano hasta cerca de 1974, año de la edición de su libro. De cualquier manera, su prejuicio resalta al hablar de Las Hurdes (1932) y Los olvidados de Luis Buñuel (1950), habladas en español ¡de ésta insistía que es española! Asimismo comenta nonfiction films en holandés, francés, alemán y ruso. La supuesta amplitud del concepto nonfiction films es una falacia. Posiblemente el documental de la revolución cupiera si nos olvidamos de su intención política, ya que cubre los requisitos formales impuestos por Barsam: duración de 10 a 90 minutos y división en dos o tres partes, con introducción y conclusiones.

15

Para Erik Barnouw, documental es cualquier escena tomada de la realidad, definición con la cual coincidimos. Distingue dos períodos en la historia del documental, uno de 1895 a 1910 y otro de 1920 en adelante, iniciado por Flaherty. El lapso de 1910 a 1920 que incluiría al documental de la Primera Guerra Mundial, se lo brinca sin explicación. Reconoce las diversas tendencias del documental de los primeros años del cine; diferencia los fabricados con imágenes reales y las reconstrucciones. Para él, el período de 1895 a 1910 fue profético porque anunció el futuro desarrollo del documental. Lo cierra con el surgimiento del noticiero semanal Pathé en 1910, por cuya "institucionalización declinó el documental"¹⁶. Antes de 1920 cita dos ejemplos, uno de 1911 y otro de 1912. Se deduce que desaparece el documental para iniciarlo Flaherty en 1920.

En realidad Barnouw sigue de cerca las ideas de Rotha; la novedad es que agrega lo referente a la "vista" cinematográfica y no exige requisitos para incluir a cualquier escena real dentro de la categoría documentary.

Raymond Fielding habla de los noticieros, "forma de periodismo ilustrado antes que los periódicos y magazines utilizaran la fotografía"¹⁷, (afirmación quizá válida para los Estados Unidos, no para México, Francia y otros países). Su estudio comprende de 1911 a 1967 con un capítulo de antecedentes en el que analiza las actualidades, precursoras de los noticieros. A diferencia de los autores citados con anterioridad, habla con cuidado de los diversos caminos seguidos por los realizadores y fabricantes en el modo de hacer actualidades, reales y reconstruidas, y en la manera de contarlas; pormenoriza con detalle. Para él, el noticiero es un género del documental, con una forma específica,

escenas cortas de todo tipo de gente, eventos, actualidades, información no manipulada de interés general. Con una humilde actualidad se inicia no sólo la historia del noticiero, sino de toda la historia del cine.¹⁸

Su interés en el género lo lleva a profundizar y es uno de los auxiliares más valiosos que hemos tenido para entender el proceso mexicano. Sin su ayuda, difícilmente hubiéramos ubicado a la vista mexicana en su contexto universal. Su única laguna es la ausencia de un estudio cuidadoso del documental de la Primera Guerra Mundial que nos hubiera permitido hacer la necesaria comparación para ubicar con mayor exactitud nuestro documental. Fielding habla de noticieros a partir de 1910 y tangencialmente de los reportajes fílmicos sobre dos eventos importantes en la década de 10 a 20: la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial. Nosotros continuamos su obra en la profundización del documental norteamericano sobre la lucha armada en nuestro país.

Fielding afirma que el documental de la Primera Guerra Mundial se debe estudiar con cautela porque los gobiernos europeos y norteamericano censuraron las películas y prohibieron que se filmaran determinados acontecimientos, y por que se volvió a la reconstrucción para satisfacer la demanda de imágenes de la lucha. Del documental auténtico dice que "la calidad de la fotografía fue pobre, y el contenido superficial. Ocasionalmente y más por accidente que por intención, se captaron escenas dramáticas". Conclusión que debemos tomar con cuidado porque en México se exhibió abundante material alemán, francés e inglés.

Rachael Low en oposición a Fielding afirma que durante la guerra las actualidades se desarrollaron en estructura y contenido, pero sobre todo en la forma, "la guerra originó que desaparecieran las películas de 'interés' para dar paso a la producción de actualidades". Afirma que a partir de mayo de 1914 los camarógrafos franceses de Pathé, Eclair, Gaumont y Eclipse tuvieron acceso a los campos de batalla para filmar, con la condición de exhibir su material con la aprobación de la oficina francesa de guerra. Dice que hasta fines de

1915 un camarógrafo inglés fue autorizado para hacer lo mismo.

Roberto Paoletta se suma a lo dicho por Low. Informa que en 1920 la Sección Fotográfica y Cinematográfica de la Armada Francesa poseía 240 mil metros de película sobre la Primera Guerra Mundial, destruidos por los alemanes durante la ocupación de París en la Segunda Guerra. Afirma que según el material rescatado debió ser de alta calidad técnica y estética,

algunas de estas tomas aparecen marcadas por algún detalle tan auténtico como para hacer pensar en un encuentro... con el arte más atento y reflexivo.²²

El requisito exigido por Rotha para admitir a las actualidades dentro de su concepto de documentary.

Quizá las implicaciones políticas han obstruido un estudio sistemático sobre este documental. Falta, pues, un estudio profundo y serio que sin duda será apasionante, inesperado y sorpresivo. Ojalá y en un futuro próximo se realice y nos permita redondear nuestra idea del documental mexicano.

El descuartizamiento

El documental de la revolución ha sido destruido en un 99% y ello dificulta su estudio. Físicamente es mínima la cantidad que ha llegado hasta nuestros días; por eso no nos servimos de él para estudiar sus características. Lo que conocemos equivale a fotografías en movimiento de diversos aspectos de la revolución, ha perdido su sentido original. Por si fuera poco, los propietarios lo guardan con celo y lo exhiben a su arbitrio y leal saber y entender, dificultando su estudio y acentuando su fragmentación.

Se hace urgente y necesaria una restauración a su sentido original, cosa

que consideramos imposible por la segura negativa de sus propietarios y por el reciente incendio de las bóvedas de la Filmoteca de la UNAM, depositaria de los negativos originales del material tomado por los hermanos Alva, tal vez los camarógrafos que cubrieron con mayor amplitud la revolución. Tales negativos se habían conservado casi perfectos por los afanes, cuidados y desvelos del señor Edmundo Gabilondo.

Además de estar descuartizadas, a las películas se les quitaron los letreros que explicaban las escenas e identificaban personajes. Si se intenta la restauración algún día, será obra de romanos, pues aunque se conservan los letreros no se sabe a qué escenas correspondían y quiénes son los personajes retratados. La restauración implica una identificación iconográfica y de letreros que requerirá muchos años.

Colección señor Edmundo Gabilondo

Antiguo empresario cinematográfico, el señor Gabilondo coleccionó con cuidado cuanto rollo de película del cine mudo mexicano cayó en sus manos. Adquirió la producción de los hermanos Alva casi íntegra (algunos rollos habían sido vendidos al Palacio de Hierro, otros se habían destruido, otros los guardaron como recuerdo familiar o se perdieron). Gabilondo eliminó rollos para conservar lo que él consideró importante. Hasta el momento ha sido imposible inventariar el lote y precisar la cronología. He visto rollos de 1907 filmados en Morelia, y escenas de 1940 cuando México declaró la guerra a los países del Eje.

El señor Gabilondo enriqueció su colección con material anónimo y ro-

llos de un norteamericano que filmó en el campo villista. Su colección es tal vez la más completa y mejor cuidada.

Colección Toscano

También inaccesible. Sólo conocemos la antología Memorias de un mexicano hecha por su hija Carmen en 1947. La parte más valiosa de la película, es la que comprende películas de 1897 a 1910, en la que las vistas conservan su sentido original. Sospechamos que incluye vistas tomadas por los camarógrafos Lumiere en 1896.

El documental de la revolución, inserto en la película, fue salvajemente destrozado al suprimir letreros y seleccionar fragmentos. Es posible, sin embargo, identificar secuencias largas de dos películas: de Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a México y Revolución orozquista. La primera es la menos mutilada, muestra el paso del tren que transporta a Madero por diversas estaciones y la "apoteosis" o recibimiento triunfal en la ciudad de México. En cambio Revolución orozquista se pulverizó: sus escenas se intercalaron en diversos pasajes, incluso se presentan como combates de la Decena Trágica en la Ciudadela. La mutilación se debió a que se quiso hacer un film con vistas, con intercortes a diversos acontecimientos. No obstante, el material obligó a la editoria a seguir un relato lineal, de frente, sin muchas digresiones. La película de pronto es una galería de retratos en movimiento. Desconocemos Ronda revolucionaria hecha con material no utilizado en Memorias de un mexicano.

La materia prima de ambas películas proviene de diversos camarógrafos: Toscano mismo parece ser el autor de la mayoría de las películas de 1897 a 1910,

pero de este año en adelante proceden de las colecciones Alva, Abitia, y otros no identificados, tal vez Enrique Rosas, Julio Lamadrid, Becerril, José Cava, Enrique Echániz Brust.

Colección Abitia

Sabemos que Jesús Abitia se inició en la toma de películas cuando la campaña maderista, expulsado del país por su militancia política, regresó y se incorporó en 1913 a las fuerzas obregonistas. Filmó las campañas constitucionales y realizó experimentos argumentales. En 1920 el gobierno lo responsabilizó de los laboratorios de la Secretaría de Gobernación, en los altos de la cárcel de Belén. Con posterioridad instaló unos estudios a un costado del actual cine Chapultepec. Un incendio destruyó el 99.9% de sus vistas.

El material que nos ha llegado es el utilizado en Epopéyas de la Revolución Mexicana. En principio, Abitia hizo una película, 8 mil kilómetros de campaña obsequiada al general Alvaro Obregón, gran aficionado al cine. Durmió arrinconada durante años en la casa del general. Con motivo del cincuentenario de la revolución, Abitia recordó el obsequio, se dirigió a la viuda, que desempolvó los diez rollos de película de nitrato en proceso de descomposición. Lo lavó, restauró, con trabajos lo copió, editó y armó Epopéyas de la Revolución Mexicana ofrecida en venta al gobierno. La compró la Secretaría de la Defensa, quien no satisfecha con la versión carrancista de Abitia, cambió texto y la reeditó para estrenarla con el mismo nombre. Conocemos las dos versiones, por desgracia la de Abitia la vimos al inicio de la investigación, hace diez años, cuando nada sabíamos del documental de la revolución y no ha sido posi-

ble volver a verla. Lo único que recordamos es que la Convención, Zapata y Villa son encarnaciones de la reacción, conforme a la óptica carrancista, lo que seguramente molestó al gobierno.

La imagen, como era de esperar, fue mutilada sin misericordia, al grado de que las escenas de batallas son inidentificables. Incluso se repiten tomas dos y tres veces. La única secuencia casi completa es la de los tratados de Teoloyucan; lo demás es pedacera y como Memorias de un mexicano, en ocasiones se convierte en una iconografía en movimiento de personajes notables.

La materia prima de la película proviene en su mayor parte del lote de Abitia, completada con la colección Alva, la entrada de los convencionistas a la ciudad de México, por ejemplo.

Otros camarógrafos

Hubo más camarógrafos que retrataron la revolución: Enrique Rosas, Julio Lamadrid, Indalecio Noriega, Guillermo Becerril, José Cava.

Sabemos que Enrique Rosas filmó por lo menos el levantamiento de Félix Díaz contra Madero en Veracruz y la Decena Trágica. No tenemos la menor duda que haya impresionado otros aspectos de la revolución, pues era dinámico y profesional. Nada de sus películas de la revolución se salvó; se sulfataron y fueron tiradas o vendidas como materia prima para fabricar pegamento y pintura. De Rosas conocemos el argumento y la película El automóvil gris (1919), que nos ayudaron a fundamentar nuestras conclusiones sobre las características del documental de la revolución.

Julio Lamadrid fue un proyccionista y camarógrafo, fundador de diversos

ensayos de sindicalismo de los cinematografistas. Al parecer en 1911 se inició en la toma de películas, actividad que practicaría intensamente en el cine mudo argumental. Se conserva una antología que él editó sobre la revolución de 1909 a 1916; se inicia con la Entrevista Díaz-Taft tomada por los Alva y termina con la entrada de Obregón y Carranza a la ciudad de México. . Añadió el asesinato de Obregón a manera de epílogo. No conozco la película porque está en los Estados Unidos.

Indalecio Noriega filmó escenas maderistas en Guanajuato, destruidas en el incendio de la Fílmoteca. No se salvó nada.

Sabemos de otros camarógrafos que retrataron la revolución, Guillermo Becerril hijo, José Cava, pero nada ha llegado hasta nosotros.

No es remoto que camarógrafos de distintas ciudades hayan filmado acontecimientos de la revolución en sus lugares de origen, al igual que Indalecio Noriega, pues la fotografía y el cine habían desarrollado una conciencia histórico-visual que motivaba a los poseedores de cámaras a "impresionar instantáneas" de la revolución. Sabemos que hubo camarógrafos en Orizaba, Jalapa, Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí, Monterrey, Guadalajara, Mérida, pero ignoramos si se conserven las películas.

Documental norteamericano

Hubo camarógrafos norteamericanos que retrataron la revolución. Los hubo de dos tipos, de noticieros y de reportajes. No conocemos las películas para compararlas con las de los camarógrafos nacionales. Existen en los Estados Unidos en manos de las diversas compañías, celosos guardianes, que no dan infor-

maciones. Al parecer están clasificadas como material conflictivo. Los noticieros mostraban escenas sueltas de la revolución a lo largo y a lo ancho del país, de los campos federales y revolucionarios. El reportaje era sobre el campo villista. Se hicieron tres largos metrajes, dos de las batallas de Ojinaga y uno de la toma de Torreón con siete partes y un epílogo con la biografía de Villa.

La fuente escrita

El estudio del documental de la revolución lo basamos en la fuente escrita, por lo inacequible de las películas. En un principio nuestras fuentes fueron los periódicos, algunos de los cuales publicaron las partes de Revolución orozquista, de acuerdo a la costumbre de la época. No publicaron otras porque eran largo metrajes de estructura más compleja para lo cual se necesitaba espacio, que los propietarios no podían regalar, ni los empresarios cinematográficos pagar. Encontramos programas de cine que nos ayudaron a cubrir lagunas, aunque faltó la descripción de una de las películas de la toma de Ciudad Juárez y la de la del viaje de Madero a Cuernavaca y al sur de la república.

Creemos que los diarios y los programas son dignos de crédito para el estudio formal del documental porque la inserción de argumentos y partes de las películas era un lugar común; la gente necesitaba una explicación de las imágenes porque todavía no aprendía a leer el lenguaje cinematográfico. Diarios y programas publicaron las partes de las películas de Méliès, Zecca y otros; que confrontamos, cuando menos las de Méliès, con el catálogo transcrito por Sadooul y coincidieron, salvo algunos detalles omitidos por los tipógrafos. Por otra parte, no somos los primeros en utilizar la fuente escrita para el estudio de

la estructura formal de las películas. Otros historiadores, Lewis Jacobs en especial, en su Azarosa historia del cine americano sigue un procedimiento similar; sus comentarios sobre La vida de un bombero americano (Porter 1902) los basa en las partes dadas a conocer en el Catálogo Edison. Su sistema fue puesto en duda por Jacques Deslandes en 1968²⁴ que usó como fuente para estudiar la misma película, las fotografías depositadas para el registro autoral en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. En 1970 se localizó una copia y Román Gubern comparó lo dicho por Jacobs basado en el catálogo, con la película, y las afirmaciones de Deslandes basadas en una secuencia fotográfica, y "la cuestión queda definitivamente zanjada en favor de Lewis Jacobs y en contra de Deslandes".²⁵ Aunque es verdad que la película tiene más escenas que lo registrado en el catálogo; ésto en nada afecta su estructura. Ante la ausencia del documental de la revolución no nos quedaba otro camino. Sin lugar a dudas nuestro estudio se modificará cuando llegue el feliz momento de una restauración del documental y cuando se realice una investigación sobre las características del documental de la Primera Guerra Mundial.

Ilustración de libros

Por otra parte, y volviendo al hilo de nuestra narración, inicié la ilustración de los 23 volúmenes de la Historia de la Revolución Mexicana editada por El Colegio de México justo en el momento en que terminaba la recopilación de datos para mi tesis. Necesitaba, empero, información del porfiriismo y revolución armada, por lo que ambas investigaciones coincidían por lo menos en el lapso de 1910 a 1930.

Para la investigación de cine revisé algunos diarios y reuní información sobre la producción nacional en particular, y el movimiento cinematográfico en general, del porfiriismo. Con los títulos en la mano —en su mayoría de películas documentales—, me preguntaba cómo habrían sido las imágenes y me vino a la memoria la prensa ilustrada. Descubrí que las imágenes de una y otra eran las mismas. Centré mi atención en los objetivos de la prensa ilustrada y sus fotógrafos, así como en el concepto que se tenía del cine, y deduje que el primer cine mexicano era una consecuencia de haberlo entendido como una prolongación de la prensa, como un periódico ilustrado. Fue entonces cuando sospeché del desarrollo y pérdida de una conciencia histórico-visual, confirmada con la búsqueda de las ilustraciones para los tomos 4 y 5 de la Historia de la Revolución Mexicana que comprenden los años de 1914 y 1915. Acto seguido vi Epopeyas de la Revolución Mexicana y Memorias de un mexicano y revisé la Historia gráfica de la Revolución Mexicana de Gustavo Casasola. Tanto la foto fija como el documental, reflejaban el deterioro de la imagen de que hablo párrafos arriba. En México se había desarrollado una conciencia histórico-visual de 1896 a 1915 y quedó trunca a partir de 1916, cuando se inicia el sueño. ¿A qué se debería?

De esa manera retomaba mi primera intención de averiguar el sentido de la imagen de la revolución, centrada en el documental y en la foto fija, y enriquecida por las experiencias de la exposición y de la ilustración de libros. Esto no excluye que me ocupe del cine como un espectáculo que a veces transforma a la sociedad, o a su vez resulta determinado por ella, lo que naturalmente se refleja en el sentido de la imagen de la revolución. Hice del cine una lente a través de la cual observé la historia del país de 1896 a 1920 y los cambios que se operaron en la vida de las gentes.

El estudio es, a la postre, como una película, con acercamientos (close ups), aproximaciones (medium shots) y alejamientos (long shots); con disgustones, cortes bruscos; es un relato múltiple, donde intento mostrar el proceso seguido por el cine en México de 1896 a 1920.

El estudio por lo demás es incompleto, pues por la premura del tiempo tuve que suprimir diez años del plan original. Por otra parte, las dudas y las lagunas son tantas, que para mí apenas es el inicio de trabajos más profundos. Falta, por ejemplo, ver hasta qué punto la Iglesia fue otra de las condicionantes de aquel primer cine mexicano y del cine en general: no es ajena a su conformación. Por el contrario, según la investigación, los empresarios cuidaban de no ofenderla porque desde el púlpito los sacerdotes tenían suficiente poder para que la exhibición de una película fuera un éxito o un fracaso. Falta el estudio de las relaciones obrero-patronales, las fuentes apenas sí las tocan. Los datos son insuficientes para ocuparnos de ellas. Las abordaré en el próximo estudio, El cine en México, 1920-1930 porque es el período en el cual toman cuerpo los sindicatos y la cámara patronal. El tema lo esboqué en la ponencia presentada en Pátzcuaro.

Por último, unas palabras sobre similitudes y diferencias de este libro con su predecesor, 80 años de cine en México. Este estudio pretende ante todo ser una revisión de las conclusiones de 80 años... Mantuve la preocupación por tratar de probar la existencia de un primer cine mexicano porque en aquel ensayo faltaba recopilar información e incorporar la de la Biblioteca del Congreso de Washington. Tal preocupación es la columna vertebral de este libro.

En el catálogo traté de probar que el cine mexicano no era tan mexicano como se decía y hablé de dependencia técnica y económica. Para la técnica me valí de la información del archivo de marcas y patentes, que me reveló el desper

dicio del esfuerzo de los geniecillos por crear una industria mexicana más allá del aspecto formal de las películas. La revisión de los documentos apoyó mi conclusión, por lo que eliminé esa preocupación. Incorporarla sólo hubiera añadido detalles no utilizados en el catálogo, lo que consideré intrascendente. También desistí del empeño de averiguar la inversión de capitales en el cine, desde sus inicios para saber el porcentaje de capitales mexicanos, porque llevarlo a cabo requería de otro tipo de fuentes, escrituras notariales para analizar la composición de las sociedades y el porcentaje de los capitales. En el catálogo, es verdad, abordé el problema, pero al revisar los datos me di cuenta de que estaban lejos de revelar la magnitud del problema, porque me basé en el nombre de los empresarios y de las compañías, pruebas insuficientes; descubrí que algunas empresas tenían nombre extranjero para impresionar a la gente, The American Amusement Company, que al parecer pertenecía a mexicanos y españoles (aunque de ello no estoy seguro); se daba el caso contrario, sociedades de extranjeros que operaban con nombre en español, como la Compañía Exploradora de Cinematógrafos de Julio Kemenydy, del que no hay duda sobre su ciudadanía norteamericana. Es un renglón que a pesar de mis esfuerzos permanece virgen.

Debo reconocer que el catálogo fue la guía para redactar este trabajo; aproveché lo que me era útil. Este estudio ha quedado entre mi primer libro Los orígenes del cine en México. 1896-1900 y el segundo, 80 años de cine en México-CO.

NOTAS.

1. Claudia Cortés González en Elena Poniatowska, La noche de Tlatelolco. México, 1971, p. 40.
2. Consigna del C.N.H., Idem, p. 48.
3. Lewis Jacobs, La azarosa historia del cine americano, Barcelona, 1971, Vol. I, p. 13
4. Georges Sadoul, Historia del cine Mundial, México, 1972, p. 10.
5. Rachael Low y Roger Maxwell, The History of the British Film.1896-1906. Londres, 1948, p. 12
6. S. Krishnaswamy y Erik Burnow, Indian Film. Nueva York, 1963, pp. 20 y ss.
7. Joseph L. Anderson y Donald Richie, The Japanese Film. New York, 1960, pp. 22 y ss.
8. Jay Leyda, Kino. Historia del film ruso y soviético. Buenos Aires, 1965 pp. 26 y ss.
9. Pierre Leprohon, El cine italiano. México, 1971, pp. 7 y ss.
10. Bengt Indestam-Almqvist, El cine sueco. Buenos Aires, 1958, p. 21.
11. Paul Rotha, Documentary Film. Londres, 1970, pp. 77.
12. Richard Meran Bursam, Nonfiction film. A Critical History. Londres, 1974, p. 10.
13. Idem, p. 5.
14. Idem, p. XII.
15. Idem, pp. 32, 83 y 84.
16. Erik Burnow, Documentary. A History of the Nonfiction Film. Nueva York, 1974, p. 26
17. Raymond Fielding, The American Newsreel. 1911-1967. Oklahoma, 1972, p. 3.
18. Idem, p. 4.
19. Idem, p. 120.
20. Rachael Low, Op. Cit., Vol. III, p. 145.
21. Idem, p. 152.
22. Roberto Paoletti, Historia del cine mudo. Buenos Aires, 1967, p. 198.
23. Georges Sadoul, Georges Méliès. París, 1970.
24. Jacques Deslandes, Histoire comparée du cinéma. Bruselas, 1968, p. 385.
25. Román Cabern, Mensajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona, 1974. p 86

LA LLEGADA DEL TREN

Y sale a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor y amigo de su casa, porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero esta no.

Benito Pérez Galdós. Fortunata y Jacinta.

Toda una aventura empezaba a principios de enero de 1895, cuando los hermanos Lumiere, industriales de Lyon, Francia, encargaban al ingeniero Jules Carpentier la construcción de 25 proyectores-toma vistas cinematográficos. Una vez recibidos aumentaron la orden en otros doscientos más, decididos a promover su invención por todo el mundo, porque los comentarios de la prensa europea sobre sus primeras exhibiciones habían despertado la curiosidad. Las solicitudes de la provincia francesa y de otros países se multiplicaron y para llevar a cabo su promoción, los Lumiere entrenaron en la manipulación de sus aparatos, a varias personas con la condición de no revelar a nadie su funcionamiento. En una de las películas filmadas por Louis Lumiere, La salida de los talleres Lumiere, se veía pasar a un joven con gorra en bicicleta. Se trataba de Francis Doublier, el seleccionado para integrar la cuadrilla de promotores trotamundos. Se agregaron Alexandro Promio, asistente a una de las sesiones del aparato, y quien, maravillado, hizo innumerables esfuerzos para trabajar con los Lumiere; Félix Mesguich, joven argelino que cumplía su servicio militar con los zuavos y quien habiendo visitado la fábrica en busca de trabajo, fue seleccionado para futuro ope-

rador-fotógrafo.

Las exhibiciones cinematográficas en el extranjero se iniciaron el mes de febrero de 1896 en Londres y continuaron por Bélgica, Holanda, Alemania, Austria-Hungría, Suiza, España, Servia, Rusia, Suecia, los Estados Unidos, Argelia, Túnez, Egipto, Turquía, India, Australia, Indochina, Japón, México, Argentina y Chile. En dos años, los operadores Lumiere recorrieron el mundo, con excepción de la Antártida. Mario Sestier fue a la India y a Australia; Félix Mesquich después de visitar la provincia francesa, se dirigió a los Estados Unidos y Rusia; Alexandro Promio visitó España, Italia, Suiza, Rusia y Turquía.¹ C. Ferdinand Bon Bernard, director general y Gabriel Veyre, director técnico, concesionarios exclusivos para México, Venezuela, Cuba y las Antillas llegaron a la ciudad de México en julio de 1896. Apenas encontraron un local —el entresuelo de la Droguería Plateros, de Plateros número 9—, anunciaron la próxima exhibición del cinematógrafo Lumiere.

El 6 de agosto daban una exhibición privada en Chapultepec a Porfirio Díaz, a la familia Romero Rubio y a un grupo de amigos. Como era de esperar, los cautivó la reproducción del movimiento, y no satisfechos con una sesión,

los señores Bernard y Veyre fueron invitados a cenar en el Castillo y después, con gran contento de las familias presentes, volvieron a hacer funcionar su maravilloso aparato, durando la exhibición hasta la una de la mañana.²

El viernes 14 de agosto ofrecían otras sesiones de promoción para los periodistas y sus invitados y, finalmente, el jueves siguiente lo presentaban al público.

La reproducción de figuras en movimiento no era una novedad en México. Desde enero de 1895 los capitalinos se habían azorado con las "criaturas tan cristianas como nosotros y tan animadas por almas como lo están las nuestras"³

en el kinetoscopio de Edison. La diferencia entre el cinematógrafo y el kinetoscopio radicaba en que al primero lo podían contemplar un numeroso grupo de personas, porque se proyectaba en una pantalla de regulares dimensiones, colocada a cierta altura al frente del espectador en locales pequeños, para unas 30 ó 40 personas. El otro invento permitía que una persona viera las figuras a través del orificio de una caja de madera. En el primero las figuras se veían de tamaño natural, y como las películas Lumiere eran reproducciones de escenas reales, tenían profundidad de campo. En el segundo, las figuras eran pequeñas, liliputienses, algunas con fondo oscuro, sin perspectiva, porque habían sido tomadas en el interior de los estudios Edison, en la Negra Marfa, en Orange, New Jersey.

Entra en juego un nuevo concepto

La novedad en México eran, pues, las figuras de tamaño natural y la manera de proyectarlas. Para resolver el problema de comunicar algo nuevo, los periodistas usaron el vocabulario utilizado al hablar de teatro, fotografía, pintura y grabado, el mismo término de "película", les era desconocido. Las funciones de cine se parangonaron con las de teatro por la necesidad de un salón con sillas frente a la pantalla, al igual que los asientos frente a un escenario teatral. Para los periodistas, la pantalla sustituía al escenario,

en el campo luminoso de la pantalla se desarrollan escenas llenas de vida y movimiento y todas estas escenas son a cual más maravillosas... La escena llegada del tren es tan natural, que hasta parece percibirse el ruido del tren y el murmullo de los pasajeros. En Las montañas rusas se presenta una escena semejante a la que vimos en la pantomima Un bautizo en el carnaval en el circo Orrfn. ⁴

Concebían las películas como pinturas o grabados con movimiento, a falta de otro ejemplo. No era raro, puesto que la pantalla era como el bastidor de un pintor listo para iniciar el trazo del dibujo. Posiblemente Luis G. Urbina expresaba con exactitud cómo aquellos periodistas veían las películas:

¡Qué verdad, qué precisión, qué gracia! Figuraos que estáis contemplando un lindo grabado, y que, desvanecidos por la atención veis que el dibujo adquiere movimiento; que el fondo se ahonda, que el ambiente se llena de aire y de claridad y que los personajes toman cuerpo y se mueven a su antojo, con existencia propia, despreocupados del pasaje que estaban representando y de la intención del artista. ⁵

Las películas

Las películas gustaron por su realismo y por la naturalidad y el movimiento de las figuras. Se subrayó la verdad de las imágenes: "se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin posse, sin fingimiento, ⁶ sin artificios".

Los concesionarios Lumiere mostraron películas que reproducían escenas cuyo principal objetivo era "fijar" el movimiento de las figuras. En La llegada del tren se veía surgir una locomotora con su cauda de trenes, se detenía y comenzaba el vaivén de los pasajeros; en Coraceros al galope los jinetes desfilaron frente a la cámara en vertiginosa carrera; en Montañas rusas se veía la velocidad de un batel; en Bañadores en el mar, el vaivén de las olas y el desgranamiento del agua al caer los nadadores. Claro que se presentaron algunas "agudezas", El embajador de Francia en el coronamiento del zar en Moscú y Comitiva imperial en Budapest, pero el objetivo principal era la captación del movimiento de los personajes.

Otros empresarios iniciaron exhibiciones con el Vitascopio Edison en el circo-teatro Orrfn semanas después. Algunas de las películas coincidían con las de Lumiere en mostrar escenas movidas tomadas al aire libre, The Herald Square, New York y Las cataratas del Niágara, otras eran tomadas en interiores; eran las mismas exhibidas en el kinetoscopio, con fondo negro. Los periodistas no notaron la diferencia entre una toma al aire libre y una interior, esto es, entre una escena "al natural" y una reconstrucción, tal vez porque las proyecciones eran deficientes.

Los concesionarios Lumiere tomaron escenas locales, cuyo interés continuaba siendo captar el movimiento de las figuras. En una "grabaron" al presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec; en otra a los alumnos del Colegio Militar en prácticas de evoluciones y de la esgrima del fusil; y, aprovecharon septiembre, para captar "siete vistas en movimiento de las inolvidables fiestas patrióticas".

Mientras visitaban México, recibieron una dotación de películas que incluía algunas en las que se apreciaba el deseo de presentar no sólo el movimiento, sino la noticia de la actualidad mundial. Tal, la serie sobre la coronación del zar Nicolás II.

El cine y la prensa

El espectáculo no mereció críticas negativas de la prensa (salvo para señalar algunas deficiencias técnicas), quizá por el tipo de películas exhibidas. El problema comenzó al saberse que los franceses reconstruían un famoso duelo a pistola habido entre dos diputados, uno de los cuales había muerto. El Im-

parcial publicó la noticia como si fuera verdadera. El Nacional aclaró se trataba de

un simulacro de duelo verificado con el permiso de la autoridad... en un potrero cercano a Chapultepec y llevado a cabo con el objeto de sacar una vista para el cinematógrafo Lumiere. Debemos hacer constar también que no intervino la Policía, pues como dijimos, los empresarios del cinematógrafo tenían el permiso para representar la escena del duelo, y que aquellos a quienes los redactores de El Imparcial creyeron policías, eran empleados del cinematógrafo vestidos de gendarmes para dar más vida y movimiento a la vista.⁹

El simulacro alarmó a El Globo, lo consideró una "tanteada" a la policía y exigió que se advirtiera a los espectadores del "engaño", pues "no están en la obligación de saber si se trata de un simulacro de duelo o de un lance de honor verdadero".¹⁰ Pero el día que se estrenó los franceses no tomaron en cuenta su petición.

La reacción de El Globo ante una película "de ficción" resultaba congruente con los calificativos aplicados por la prensa al cinematógrafo. Recordemos que a los reporteros les había conmovido por su "verdad" y por el realismo de las imágenes; insistieron en que no se podía exigir "más precisión en las figuras, ni más exactitud en los movimientos".¹¹ Y si el ojo del fotógrafo era el responsable de las escenas verdaderas, naturales, reales, captadas por el aparato, casi era un delito el mostrar una reconstrucción. Los periodistas parecían entender que la misión del cinematógrafo era la de "graficar" el movimiento de los acontecimientos y del transcurrir de la vida.

Angel de Campo parecía insinuar tal concepto cuando decidió utilizar el nombre de Kinetoscopio en algunos de sus artículos, desde que el invento de Edison se había mostrado en enero de 1895. En ellos, imaginaba cómo serían las vistas cinematográficas que mostrarían en México los emisarios Lumiere: descripción de escenas callejeras, cuadros costumbristas, vistas cinematográ-

ficas de la gente en sus ocupaciones. De Campo describía visualmente problemas de la vida capitalina con la intención de llamar la atención de las autoridades, lo hacía como si su retina fuese una cámara cinematográfica que escudriñaba las calles metropolitanas. Sus columnas eran a manera de "vistazos" a la vida. Por eso más tarde, al conocer una proyección cinematográfica, tituló a sus columnas "cinematógrafo" y las firmó con el seudónimo "Lumiere".

De Campo no fue una excepción. Otro periodista tituló un artículo "Cinematógrafo en Pachuca. Vistas de actualidad" para denunciar la desaparición de un colega y la cremación de su cadáver por la policía de Pachuca, como si describiera una película "tomada de la vida real".¹² El autor del artículo "Spollarum. Cinematógrafo ambulante" recomendaba a sus lectores los viajes en tranvía; a bordo, el viajero contemplaba cómodamente el transcurrir de la vida.¹³

José Juan Tablada, en una de sus crónicas, escribía:

los acontecimientos pasan tumultuariamente por el blanco telón de la semana como proyectados por un pródigo kinetoscopio. El nuevo período presidencial; la gran serenata; el "horse show" en el hipódromo de Indianilla...¹⁴

Parece que los periodistas exigían al cinematógrafo ser una prolongación de la vida y de la noticia periodística, en lugar de leer, se podía ver lo que ocurría en la ciudad y en el mundo. El cinematógrafo equivalía a un periódico ilustrado. No por otra cosa un periodista afirmaba que

en el cuadro de albura uniforme y limpia, como una página en blanco, se presenta de improviso una lámina, un fotograbado, una ilustración de Revista en grande, del tamaño natural y cuyas figuras adquieren, desde luego, relieve y vivacidad.¹⁵

Las películas mostradas por los enviados de los Lumiere satisficieron las exigencias de los periodistas, incluso las tomadas en el país, salvo, por supuesto, Duelo a pistola en Chapultepec. Todas mostraban escenas callejeras, de la vida hogareña, costumbres, vida de las ciudades y noticias de la actualidad

mundial.

Los franceses explotan la vanidad

Al observar las películas tomadas en México por los camarógrafos franceses descubrimos tres peculiaridades: halagaban la vanidad de la gente, mostraban escenas típicas o, en un caso, retrataban una nota roja periodística, El proceso de Antonio Navarro; se trataba de una vista de "actualidades".¹⁷ Entre las películas encaminadas a explotar el ego, figuraban las de Porfirio Díaz. Los concesionarios Lumiere habían hecho saber que el invento había sido admirado por destacados gobernantes, la reina Isabel de España y el presidente Félix Faure de Francia. Díaz, tal vez con la intención de equipararse con ellos, se dejó retratar en diversas actividades: en coche, con sus ministros, en Chapultepec. Para no defraudarlo, algunos programas combinaban sus películas con las de Nicolás II de Rusia y el presidente Faure. También para explotar la vanidad, se invitó a las familias acomodadas a través de la prensa, para que desfilaran en sus carruajes de lujo frente a la cámara en el Paseo de la Reforma. Para atraerlas se dijo que asistirían el presidente y "su digna esposa". El día de la cita sólo se presentó la señora Romero Rubio de Díaz con algunos familiares, en dos carruajes; éstos, "y tal vez algunos ciclistas y peatones que por allí discurren, fueron los únicos sacados en las fotografías instantáneas".¹⁸ Pero los camarógrafos no se desanimaron y repitieron la invitación, con la súplica de que un domingo entre once y doce desfilaran en carruaje por el mismo sitio; tenían la esperanza de retratar la concurrencia de la misa de 12, porque era claro que más tarde esas familias acompañadas de amigos y parientes acudirían

al cinematógrafo a contemplar su imagen, como pasaba con los retratados en Baile de la romería española en el Tívoli del Eliseo y Clase de gimnasia de las alumnas del colegio de la Paz, antiguas Vizcaínas. Estas películas eran cortas, apenas duraban dos minutos; sus escenas eran breves, fugaces, "suspiros de película".

Los franceses, como buenos turistas, retrataron "cuadros típicos", Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste, Paseo en el canal de la Vica, Jarabe tapatío, etcétera.

La explotación de la vanidad, el concepto que del cine tenían los periodistas, así como la coincidencia de que el cine llegara cuando en México se buscaba una escuela nacionalista de pintura, que captara escenas costumbristas, y cuando en el teatro se buscaba el naturalismo en tema y representación fueron determinantes para que en México surgiera tiempo después una expresión local en la producción cinematográfica.

El espectáculo

Para el público, el cinematógrafo era a la vez una diversión y una "maravilla de la ciencia". Primero lo contemplaron las personas de recursos pagando un peso por una tanda de 10 a 12 películas. Al reducirse los precios a veinticinco centavos, pudo conocerlo un sector más amplio. Cuando se marcharon los emisarios Lumiere, Ignacio Aguirre, comprador de uno de los aparatos, continuó cobrando el mismo precio porque exhibía las mismas vistas cinematográficas y por la competencia del salón abierto por la Agencia Edison en Profesa 6. Ahí por el mismo precio de veinticinco centavos el espectador veía tres de las in-

venciones del genio norteamericano: el kinetoscopio, el kinetófono y el kathedoscopio o rayos "X". Podía ver sólo uno, si así lo deseaba y quien optara por el kinetoscopio de proyección escuchaba intermedios musicales a cargo del cuarteto Tovar.

19

Ambos salones coexistieron durante el primer semestre de 1897. En junio se agregó al cinematógrafo perfeccionado Edison de Escalerillas 7, que cobraba diez centavos la tanda. Aguirre había recibido nueva dotación de películas, algunas iluminadas a mano, que le permitían competir. En la agencia Edison de cuando en cuando se agregaba un título nuevo.

El resto del año continuó la competencia entre los tres locales. En el cinematógrafo Lumiere se exhibían actualidades, vistas de viajes, de costumbres; en cambio en las otras salas se mostraban bailarinas, números de variedades teatrales, retratos de personajes de leyenda: Buffalo Bill, Pocahontas; pequeñas historias: Juana de Arco, El rescate de Juan Smith por Pocahontas; encuentros boxfísticos y escenas de violencia, Duelo mexicano con cuchillos, Riña en un café, Un linchamiento. La prensa no advirtió la diferencia en el sentido de ambas tendencias, una informar, la otra divertir. Diferencia determinada por la pesadez de las cámaras: la de Edison necesitaba varios hombres para cargarla, no se podía transportar con facilidad para retratar las actualidades, era como un espectador teatral sentado en su butaca ante cuya vista desfilaban las bailarinas y los personajes notables. En cambio la cámara de Lumiere, de cinco kilos y manejo sencillo, permitía descubrir el mundo.

Las funciones cinematográficas no eran diarias, se alternaban un día a la semana, sábado y domingo porque no se recibían dotaciones con frecuencia y tal vez porque el público apenas se acostumbraba a la nueva diversión. Pasada la euforia del primer momento no parecía experimentar mayor curiosidad. A veces

el cinematógrafo Lumiere cerraba durante semanas mientras el empresario hacía giras por el interior del país.

El público, no acostumbrado a las proyecciones de imágenes de tamaño natural, se sobresaltaba. Con La llegada del tren hubo quien salió del salón precipitadamente creyendo que la locomotora lo atropellaría; con las de toros la gente gritaba, aventaba sombreros y aplaudía "como si realmente estuviera en la plaza viendo a los diestros y al bicho".²⁰

Los hermanos Lumiere concluyeron sus demostraciones en el extranjero a fines de 1897, y a partir de entonces se limitaron a la venta de aparatos y copias de las vistas que sus emisarios habían tomado de los países visitados,

en consecuencia, se prescindió de casi todos los operadores. A partir de 1898 los únicos films que se inscribieron en el catálogo de Lumiere fueron cintas de noticiero y de viajes. La puesta en escena, actividad demasiado alejada de la industria fotográfica normal, fue abandonada a sus competidores como Méliès.²¹

Esto afectó a la exhibición cinematográfica en México, pues obligó a los empresarios a efectuar cortas temporadas en las ciudades del país, en las que para atraer al público se ofrecían programas de hasta sesenta vistas con intermedios musicales al precio de veinticinco centavos la tanda. Para colmo, la exhibición de películas Edison se suspendió a principios de 1898. En cambio, se incrementó la visita de trashumantes internacionales que recorrían el mundo con aparatos cinematográficos de distinta denominación y diseño del de los Lumiere, pero cuyo objetivo era el mismo: mostrar la reproducción del movimiento. De esa manera llegó al teatro Nacional el veriscopio de Enoch Rector para exhibir una película de la lucha pugilística entre Corbett y Fitzsimmons, importante por el escándalo y polémica suscitados.

No era la primera vez que en México se exhibían vistas de encuentros boxfísticos, la agencia Edison había mostrado un match entre Edwards y Watwink

pero era una pelea fingida, tomada en el estudio, sin la violencia ni la sangre
 22
 del encuentro real de la pelea de Corbett y Fitzimmons. La película de
 Enoch Rector duraba hora y media; había sido hecha con tres cámaras coloca-
 das a los lados del ring; cada una hizo tomas largas gracias a la modificación
 hecha al diseño de Edison; se tomaron cerca de doce mil pies de película, can-
 tidad que por primera vez se utilizaba para retratar un evento. La polémica que
 provocó en México era resultado de la discusión sobre la conveniencia o incon-
 veniencia del deporte.

Algún periodista recordó la introducción del box a México, hacía poco
 tiempo "un etfope con fealdad de antropoide" había llegado a México como dele-
 gado de Sullivan y Corbett y "no contento con propagar sus bárbaros conocimien-
 tos en el arte del Boxing y del punching-bag, dentro de los muros de la Acade-
 mia (?)" que había fundado, se lanzó a un coso taurino "y ahí como un fetiche
 disfrazado con atavíos policromos evoluciona y maniobra causando la envidia
 a los gorilas de las selvas africanas".
 23
 En vista de las protestas de los perió-
 dicos el gobierno evitó, en la medida de lo posible, los encuentros, que se
 desarrollaron en la clandestinidad.

No era un caso único, pues la prensa también había rechazado los parti-
 dos de futbol, llegados a México más o menos por las mismas fechas del inicio
 del cine. Las reseñas se encargaban de subrayar lo negativo:

como de costumbre en ese sport, hubo fuertes golpes en el estó-
 mago y en el cerebro, patadas, mordidas hasta en... salva sea
 la parte, si es que se salva, y los médicos tuvieron más queha-
 cer en el campo de foot-ball que los de los toros en las enfer-
 merías de las plazas... Estos primos se horrorizan en tierra de
Tío Pelotas de la muerte de un toro de lidia con estoque. La
 sociedad protectora de animales los defiende, a los toros. Lue-
 go los masca-tabaco son menos berrendos. ¡All right! 24

Un diario, resignado por la popularización del futbol y puesto que no se

prohibía, pedía que por lo menos se reglamentara para evitar contusos. La prensa se oponía al deporte por considerarlo norteamericano, vehículo de "sajonización", contrario a la "raza latina" (a la que pertenecía México), superior a la "sajona".

La película del match Corbett-Fitzimmons provocó la polémica a pesar de satisfacer teóricamente el concepto que la prensa tenía del cine: eran escenas reales, naturales, informaba de un acontecimiento; sin embargo, mostraba un deporte "yankee" con escenas violentas y derramamiento de sangre, lo que se consideraba un exceso; el "naturalismo" de sus imágenes sobrepasaba el límite tolerado en la pintura y el teatro. La condena unánime no se hizo esperar,

el cinematógrafo... la invención que honra el siglo de las luces propagando esas escenas bárbaras, es un sarcasmo sangriento, una cruel ironía y hace el mismo efecto que nos haría la Minerva Pallas vestida de pieles de oso y acurrucada en la inmunda choza de un esquimal. Una clara lámpara Edison iluminando un manual de pugilato, un teléfono que transmite a los jugadores los episodios de un match a puñetazo limpio; un teléfono vibrando con repugnancia al comunicar un linchamiento erizado de inauditas crueldades, esas son las discordancias y los contrastes que a diario nos ofrece ese grande y heterogéneo país. ²⁵

Terminada la temporada en la ciudad de México, el veriscopio marchó a Puebla con un éxito regular, después visitó Pachuca, Guadalajara y Guanajuato, pero ²⁷ "...el público... no salió muy complacido... hubo silbidos y gritos". En contraste con la película de box, se exhibió Vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo que no despertó ningún comentario de los diarios católicos, ni de los "científicos", ni de los de tradición liberal; nadie se ocupó de ella, lo cual no dejaba de ser extraño por el tema y por ser la primera película de argumento de mayor duración de lo acostumbrado.

La forma

La forma de las películas exhibidas en México desde la llegada del cine hasta 1898 era sencilla: una escena con movimiento. Destacan, sin embargo, dos aspectos formales, uno lo observamos en el conjunto de las siete vistas de las fiestas patrias y otro en las del proceso de la ejecución de Antonio Navarro. Las vistas de ambos conjuntos se exhibieron una después de otra o separadas, los camarógrafos no las unieron o "montaron" para hacer una película como, según Sadoul, Francis Doublier había hecho con las vistas de la coronación del zar Nicolás II.²⁷

El primer tipo formal consistía en mostrar diversos aspectos de un mismo hecho sin secuencia lógica, no se desarrollaba ninguna idea con las imágenes, cada vista equivalía a una fotografía en movimiento, por eso eran exhibidas sueltas o una después de otra, al arbitrio del proyccionista o empresario; era como ver un hecho desde diversos ángulos, así el conjunto de las fiestas patrias lo integraban La llegada de la campana de la independencia, El presidente y su comitiva recorriendo el zócalo y algunas otras y Las fiestas del jubileo de la reina Victoria de Inglaterra mostraban a la reina a su llegada a Windsor, con una escolta y cuando la multitud seguía al cortejo. En cambio en el segundo tipo formal se observa el intento por respetar la secuencia, el proceso de la ejecución de Antonio Navarro se iniciaba "desde que el defensor licenciado González Suárez entregó la venda al presbítero Clemente Miró, hasta que terminó la ejecución",²⁹ Corrida de toros comenzaba con la salida de los toreros al ruedo, hasta el final de la segunda corrida.

En la película de Rector sobre el encuentro Corbett-Fitzimmons se mostraban escenas previas al encuentro, el asalto y tomas posteriores al combate:

y Vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo narraba la vida de Jesús desde su nacimiento hasta la resurrección. Los capitalinos presenciaron el esfuerzo de narrar una historia con imágenes. Cada uno de los trece "cuadros" tenía un sitio preconcebido, si se le separaba, equivalía a una fotografía en movimiento y se rompía la narración. Este segundo aspecto formal era un intento por contar una idea con imágenes.

Agotadas las "novedades" Lumiere, los exhibidores buscaron nuevas fuentes de suministro de películas y descubrieron a Georges Méliès, quien presentó a los espectadores un nuevo ángulo cinematográfico, el de la magia; las nuevas vistas continuaron la familiarización del público con el relato de un argumento con imágenes, en la cual apariciones y transformaciones eran un lugar común. La magia, con anterioridad se apreciaba cuando los manipuladores exhibían en reversa una película,

una vez que en cada tanda se agotaba el repertorio de "vistas de movimiento", se exhibían otras fijas, representando paisajes, cuadros célebres, etcétera. Pero en los casos en que el público protestaba por lo corto del espectáculo, caso que ocurría frecuentemente, la empresa salía del apuro mediante un ingenioso truco que dejaba a la clientela satisfecha y a los exhibidores en plan de extrema gentileza. Se pasaba al revés alguna película tomada desde un tren en marcha, al desarrollarse de esa manera, producía el efecto de cosa nueva.³¹

Entre las nuevas películas estaba Las tentaciones de San Antonio en la que el público vio a Méliès desempeñando el papel del santo leyendo el Evangelio; al pie de un Cristo de tamaño natural; era testigo de cómo de pronto surgía una mujer ligeramente vestida que paseaba con ojos insinuantes sus encantos sugestivos frente al santo varón, que resistía heroicamente. Para hacer frente a las acechanzas, San Antonio tomó un cráneo que había por ahí e invocó la protección del Todopoderoso, pero en su lugar surgieron tres damas en túnica griega, que hacían más dramática la situación y San Antonio, considerando ter-

minada su resistencia, se postró a los pies de Cristo, transformado súbitamente en una mujer joven quien de pronto, convertida en ángel, espantaba a las tentaciones. La cámara permanecía inmóvil, como el espectador en sus asientos, y ante ella desfilaban los actores al igual que en el escenario, entraban o salían por los costados.

Las películas de Méliès sirvieron para dar mayor variedad a los programas. Con algunas, tal vez con El indiscreto en los baños de mar y Después del baile, el baño, en las que figuraban mujeres en malla, se organizaron funciones para hombres solos, desaprobadas por la prensa y por la iglesia católica. Los empresarios, acorde con el ángulo mágico, combinaron tandas de vistas cinematográficas con números de magia, como el Cabaret du Neant en el que un asistente era invitado al foro y de pronto a los ojos del público se transformaba en un espectro parlante que describía los movimientos de los espectadores. En un salón se presentaba un espectáculo dividido en tres partes, en la primera se admiraban,

vistas disolventes de un efecto sorprendente y que por sí solas arrancan el aplauso del espectador. Después... cuadros científicos, artísticos, dramáticos, cómicos, etcétera, en los que se puede apreciar hasta el más mínimo detalle. Para terminar, se exhibe la Venus Ondina, que causa una ilusión sorprendente. Si mula salir del fondo del mar y queda suspendida en los aires, recita conmovedor monólogo, y después lentamente vuelve a hundirse en las ondas. . Esta exhibición es de gran atractivo, llena noche a noche aquel misterioso salón. 32

En otro local, el espectador caminaba y veía cómo en el trayecto surgía una mujer que cambiaba de trajes y desaparecía, "todo rápidamente y al natural". 33

El primer sarampión cinematográfico

La ciudad de México vio de pronto la multiplicación de salas cinematográficas.

gráficas gracias a la distribución de aparatos Edison y Lumiere. En el transcurso de unos meses se abrieron veintidos salas, distribuidas en diversos rum
 34
 bos de la metrópoli. Algunas eran perma

mentes, como las de Plateros, otras eran carpas y "jacalones", construcciones rústicas de madera, láminas y lona. El cine inició su popularización porque la competencia hizo bajar los precios a diez, cinco, cuatro y tres centavos y porque los locales se distribuyeron más allá de la calle de Plateros, entonces lugar exclusivo de las familias acaudaladas; hubo locales en Tepito, la Lagunilla, la Merced, etcétera.

La prensa y los círculos intelectuales se disgustaron con la popularización y con la difusión masiva de películas de Méliès, que consideraban una de
gradación. La ciencia había perdido al cine,

la prensa ha puesto el dedo en la llaga, refiriéndome a los aparatos de vulgarización científica, como el fonógrafo y el cinema
tógrafo. Las personas humildes... se introducen las boquillas de Edison en las orejas y se ruborizan soltando la carcajada, porque el aparato sabe cosas peores que un caballo de calandria de esos de volanda. Si el cinematógrafo parece que ha resultado económico, pero con los mismos sentimientos del autor de las ma
llas que viste la madre Eva que ustedes saben: dibuja en el espacio peores colecciones que las de algunas cajetillas...³⁵

Para agravar la situación, la competencia llevó a los empresarios a combinar cine y variedades. En los salones de Plateros las variedades consistían en piezas musicales ejecutadas por conjuntos de cuerdas o piano, o bien se trataba de ballables españoles y cantantes de zarzuela; en los otros, como los precios se habían reducido, descendió la calidad por la improvisación de artis
tas y cantantes.

La gente deseosa de olvidar sus problemas atiborraba las carpas y jacalones; refa y festejaba a los actores improvisados (el cine ocupaba un segundo lugar) y aprovechaba la ausencia de vigilancia para explayarse y desahogarse a

costa de un mal cantante, una mala bailarina o con un pésimo actor; se les festejaba o se dialogaba con ellos, de manera que el espectáculo se convertía en pretexto para frases de doble sentido y actitudes provocativas; se gritaba, silbaba, se arrojaban sombreros y sillas al escenario, hasta que los ánimos caldeados estallaban en violencia. Los escándalos aumentaron la reacción crítica de la prensa, que ya con anterioridad había obligado al Ayuntamiento a clausurar un teatro "zarzuelero".

Para la prensa, el cinematógrafo y las variedades "estragaban el gusto del público". La voz de México, diario católico, inició una campaña contra esos espectáculos, a la que se sumaban varios periódicos. La autoridad se vio obligada a intervenir y a emprender el estudio de un reglamento.

36

El Ayuntamiento

Ahora bien, el Ayuntamiento había enfrentado por primera vez una demanda inusitada de solicitudes para locales de espectáculos; otorgó los permisos sin ninguna restricción, salvo que cubrieran los requisitos de seguridad y sin condición alguna para exhibir películas. No había censura previa. Cuando se organizaron funciones para hombres solos, no se dio por enterado; el empresario las suprimió por el escándalo de la prensa, no porque el Ayuntamiento lo hubiera conminado. A pesar de ellas, el Ayuntamiento no exigió mayores requisitos para la exhibición de películas porque escapaban al reglamento. Fueron vistas como obras de teatro y por lo tanto sujetas al reglamento teatral; según éste, los concejales estaban facultados para suspender las funciones que atentaran "a la moral y a las buenas costumbres", pero su atención la capitalizaban los teatros

de revista, el Principal y el Arbeu, descuidando la vigilancia de los cinematógrafos. Por su parte la policía uniformada se presentaba, pero el público ni la tomaba en cuenta, su presencia pasaba inadvertida.

La noticia de la posible reglamentación parecía más una advertencia que un proyecto de aplicación inmediata. Los empresarios hicieron caso omiso y meses después continuaban los escándalos, agravados porque en casi todos los locales se había suprimido al cinematógrafo (al parecer porque todos exhibían las mismas películas ya que escaseaban las "novedades"), descendiendo aún más la calidad de las representaciones "zarzueleras", dando pretexto a los periódicos para atacar con furia. La asistencia se reducía a

infinidad de gente de trueno... en estado de ebriedad [que] se pone al tío por tío con los actores, quienes más de una vez lanzan terribles injurias al público... La policía es allí un mito, pues jamás es obedecida, seguramente en vista de su corto número...³⁷

Las protestas de la prensa por el éxito de la zarzuela y por la preferencia del público por todo aquello que no hacía sufrir ni llorar, se habían sucedido ininterrumpidamente durante los últimos años. Se quejaba porque los grandes teatros, el Nacional o el Arbeu no se llenaban de público con los clásicos o con la ópera, ni con las compañías de arte dramático francesas o italianas que nos visitaban. En cambio el Principal o el mismo Arbeu se atiborraban con las representaciones de zarzuela. El público quería reír y "desterraba el arte", concluían los periódicos. La pintura, la escultura, la arquitectura y la música habían conocido épocas mejores. En los diarios se escribían artículos añorando los heroicos tiempos de Miguel Cabrera y José Juárez, cuando habían decorado los templos con pinturas. Edad feliz la de Tolsá, cuando fundió la estatua de Carlos IV, construyó la Escuela de Minas y levantó "aérea y esbelta... como una ofrenda, la cúpula de Santa Teresa". Los cronistas se preguntaban con angustia cuándo y

por qué se había llegado a aquella "degeneración",

¿Cómo hemos venido a la actual decadencia? ¿De qué depende que ya no pintamos, ni esculpimos, ni construimos en tan vasta escala, ni con tan profundo sentimiento estético, ni con tan pura inspiración artística? ¿Cómo es que nuestros edificios modernos, nuestros cuadros, nuestras estatuas son copias serviles, imitaciones torpes, productos helados de un trabajo industrial y que no los anima ya el soplo del genio? 38

Los tiempos "republicanos, democráticos y naturalistas" habían desterrado aquella elite de mecenas que pagaba pintores; habían "suprimido a la Iglesia, benefactora del arte religioso". En aquél presente de México, las multitudes "carecían del gusto" por los grandes espectáculos; el arte resultaba "una planta exótica, que sólo puede vivir dentro del invernadero" apoyado por "inteligencias superiores y cuyo número reducido no permite hacer de él un negocio productivo". 39

En cambio esas multitudes eran tandófilas consuetudinarias y asistía a la representación de

las costumbres populares de la clase social más baja... [que] ni siquiera se lleva a escena... para ridiculizarlas... sino que se presentan al público ensalzadas y enaltecidas... La verbena de la Paloma, El pleito de las comadres, Las bravías, etcétera no son más que el apoteosis de las riñas, la embriaguez y los amasiatos. Cuánta palabra de doble sentido, cuánta frase indecorosa brota a cada paso de los diálogos... Y lo peor del caso es que algunas piezas que censuramos independientemente de su argumento grotesco y de sus detalles non sanctos, ofrecen cierto atractivo por la novedad de sus argumentos, los chistes de que están sembradas y su música fácil, alegre y juguetona. 40

Ya no son Aliesá, ni Margarita, ni Felipe el Hermoso, ni mucho menos Hamlet quienes ocupan la escena y provocan el interés del auditorio; hoy son la Isidra, la Felipa, la Pepa, el Antón, el Chulo, el rata, el gañán. El drama de capa y espada es sustituido por el de sarape y tranchete... la colosal aceptación del género chico es verdaderamente sintomática de la horrorosa decadencia del buen gusto en México, y hasta de la notoria mengua en la dignidad del carácter. 41

Y ¿Quién era el culpable? Con dolor la prensa lo achacaba a la complaciente

sociedad, a las familias que llenaban los teatros zarzueleros, a los obreros que colmaban las barracas.

Los escándalos de los jacalones llevaron a la prensa a renovar sus críticas obligando al Ayuntamiento a retomar el estudio del reglamento. Considerados indispensables para la clase obrera, no se pensaba cerrarlos. Las declaraciones de las autoridades pretendían no alarmar a los empresarios, pero era notorio que habría reformas de consideración: ampliación, reparación y modificaciones para evitar accidentes cuando el público se amontonaba en las galerías. El presidente del Ayuntamiento inició la inspección de cada uno de los locales. Se presentaba de improviso, sorprendiendo el chispeante diálogo actores-público, producto de una explosión de alegría,

hace pocas noches estuvo en el teatro-salón de San Juan; anoche en el teatro popular de Santa Marfa, donde permaneció por más de media hora, haciéndose cargo de las necesidades del local, al que cada día concurre más gente, principalmente los feriadós. 42

En octubre de 1900, después de un año de vida de los veintidos locales, se publicaron las reformas al reglamento de espectáculo que, finalmente, no pretendían mejorar las condiciones de higiene y seguridad de los sitios, sino reprimir al público. Se le obligaba a guardar "silencio, decoro y circunspección", debía abstenerse de aprobar o reprobar la interpretación de los actores a mitad del número o de la obra; no debía insultar a los actores, ni arrojar cojines, ni otros objetos al escenario; no debía exigir la representación de piezas no programadas, ni pararse en los pasillos, ni fumar durante la función. A los infractores se les amonestaría, multaría, expulsaría o consignaría, a juicio de la autoridad y del grado del escándalo provocado. Una vez más, la autoridad cedía a la presión moralista de los diarios.

El público dejó de asistir y los empresarios iniciaron el desmantelamiento

to o el abandono de algunos locales pues dada la carencia de películas nuevas, era imposible regresar al cinematógrafo; otros, la minoría, en efecto fueron clausurados por no reunir los requisitos de higiene y seguridad. A pesar de todo, sobrevivieron dos locales destinados a exhibiciones cinematográficas: uno se ubicaba en San Francisco y el otro en las calles del Puente de la Leña. Los empresarios cargaron carpas y equipos y se fueron a "correr la legua", por el interior del país.

No todo había sido negativo para el cinematógrafo; algunos artículos periodísticos testimonian los beneficios a la sociedad; se comentó que desde que se abrieron los veintidos locales, la policía ⁴⁴ notó una disminución de la criminalidad; se presentó un proyecto al Ayuntamiento para construir salones cómodos y seguros en las plazuelas del Carmen, el Arbol, Santiago, Montero, San Juan, Salto del Agua, Concepción, Cuevas y Alameda de Santa María con objeto de alejar "al pueblo" de las tabernas y figones. ⁴⁵ El cine se utilizó en la Escuela Nacional Preparatoria para diversas conferencias ilustradas. ⁴⁶ Se dijo que se adoptaría en la primera para "la enseñanza objetiva de la Historia... Se pondrán a la vista de los alumnos los episodios más culminantes de todas las épocas históricas haciendo el profesor las correspondientes explicaciones". ⁴⁷ De esa manera, se cumplían las diversas especulaciones de la prensa sobre la aplicación científica del cinematógrafo, y se desarrollaba el sentido visual de los alumnos; el cinematógrafo continuaba la labor de la fotografía, de la cual se daban clases en la preparatoria desde julio de 1896 y de los espectáculos en base a proyecciones fotográficas como estereóscopos, linternas mágicas, panoramas, etcétera

NOTAS

1. Erik Barnouw, Documentary, a history of the non-fiction film, New York, 1974, pp. 7 y ss.
2. "En Chapultepec. Sesión cinematográfica". El Universal, sábado 29 de agosto de 1896, p. 2.
3. Moisés González Navarro, Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida social, México, 1970, p. 787.
4. "El cinematógrafo Lumiere". El Monitor Republicano, domingo 16 de agosto de 1896, p. 3.
5. Luis G. Urbina, "Crónica semanal". El Universal, domingo 23 de agosto de 1896, p. 1.
6. Idem.
7. "Información". El Correo Español, viernes 25 de septiembre de 1896, p. 2.
8. "Gacetilla". El Tiempo, miércoles 23 de septiembre de 1896, p. 1.
9. "Simulacro de duelo". El Nacional, lunes 14 de diciembre de 1896, p. 2.
10. "Adelante con la denuncia". El Globo, martes 22 de diciembre de 1896, p. 2.
11. "Información". El Correo Español, sábado 28 de noviembre de 1896, p. 2.
12. "El cinematógrafo en Pachuca. Vistas de actualidad". Gil Blas, sábado 5 de septiembre de 1896, p. 1.
13. "Spoliarum. Cinematógrafo ambulante". El Universal, martes 27 de octubre de 1896, p. 1.
14. José Juan Tablada, "Domingales". El Universal, domingo 6 de diciembre de 1896, p. 1.
15. "Notas de la semana". El Tiempo, domingo 30 de agosto de 1896, p. 1.
16. Véase apéndice 1.
17. Véase apéndice 2.
18. "Noticias del día". El Tiempo, martes 1 de septiembre de 1896, p. 2.

19. "Gacetilla". Diario del Hogar, martes 3 de noviembre de 1896, p. 2.
20. "Políantea semanal". La Voz de México, octubre 10 de 1897, p. 2.
21. Georges Sadoul, Op. cit., p. 20.
22. Raymond Fielding, The American Newsreel, 1911-1967, Oklahoma, 1972, pp. 9 y 17. Afirma que las primeras películas norteamericanas se centraron en luchas por campeonatos de box, tema ideal para la Unión Americana porque se trataba de un deporte popular entre los varones y no suscitaba escándalos ni críticas; dice que cada lucha era un drama en sí mismo visualmente muy excitante, cuya acción podía ser captada por una cámara en posición fija; añade que la vista del match entre Edwards y Watwink fue fotografiado por Tomás Alva Edison en su estudio poco después del 8 de febrero de 1895.
23. "Mexicanerías. Auras y peñascos". El Nacional, miércoles 6 de abril de 1898, p. 1.
24. "Civilización yankee". El Popular, enero 2 de 1897, p. 3.
25. El naturalismo de algunas obras teatrales enojaba a un sector de la prensa porque se exigía a los actores realismo en la interpretación; se comentaba que debía tener un límite, pues por las exigencias de esa escuela los papeles de prostituta eran inconvenientes para cualquier actriz con "decencia y dignidad".
26. "Mexicanerías. Auras y peñascos". El Nacional, miércoles 6 de abril de 1898, p. 1.
27. "Por los estados. De Guanajuato". El Universal, martes 23 de abril de 1898, p. 4.
28. Georges Sadoul, Historia del cine mundial, México, 1972, p. 19. Según el autor Doublier unió una docena de vistas para contar "el suceso por sus principales episodios, como lo hicieron los fotógrafos reporteros entonces en sus comienzos". En México esas películas se exhibieron separadas; en ninguna de las que llegaron se conoció el montaje.
29. "Gacetilla". El Globo, viernes 16 de octubre de 1896, p. 3.
30. "Diversiones". Diario del Hogar, jueves 7 de abril de 1898, p. 3. Al parecer se trataba de una copla norteamericana de la vista cinematográfica hecha por Bretón y Georges Hatot para los Lumiere en 1897. Las partes de la película eran: el nacimiento del niño Jesús; la adoración de los pastores; los Reyes Magos; Jesús en el templo; Jesús resucitando al hijo de la viuda; dejad que los niños se acerquen a mí; entrada a Jerusalén; la última cena; Gethsemaní; la agonía; la traición; ante Pilatos; condenación; Ecce Momo (sic); camino al Calvario; el Gólgota; la Cruz; el descendimiento; la resurrección.

31. José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano". Cinema Reporter, julio 7 de 1951, p. 2.
32. "Espectáculo moderno". El chisme, miércoles 19 de abril de 1899, p. 3.
33. "Magia fantástica", Idem, lunes 26 de junio de 1899, p. 2.
34. Datos extraídos del A.H.A. (D.P.G.).
35. "Hechos y comentarios". Cómico, noviembre 26 de 1899, p. 264.
36. "Los jacalones de espectáculos. Su reglamentación". El País, sábado 16 de junio de 1900, p. 1.
37. "Escándalos en los jacalones". Idem, viernes 10 de agosto de 1900, p.1.
38. Dr. Manuel Flores, "La decadencia del arte en México". El Mundo Ilustrado, domingo 4 de julio de 1897, p. 3.
39. "El arte en México". Idem, domingo 17 de octubre de 1897, p. 2.
40. "Los malos espectáculos". El Tiempo, mayo 27 de 1897, p. 2.
41. "El género chico". El País, junio 28 de 1899, p. 1.
42. "Información del día". La Voz de México, sábado 18 de agosto de 1900, p. 2.
43. "Teatrerías. Jacalones y escándalos". El Popular, viernes 12 de octubre de 1900, p. 1.
44. "Gacetilla". Diario del Hogar, jueves 14 de agosto de 1900, p. 3.
45. Idem, viernes 3 de agosto de 1900, p. 3.
46. "Información": La Voz de México, viernes 30 de marzo de 1900, pp.2 y 3.
47. "Mesa revuelta". El Universal, domingo 4 de mayo de 1900, p. 2.

DEL RANCHO A LA CAPITAL

Nació un nuevo arte ante nuestros ojos. Muchos de sus iniciadores viven aún, y sin embargo es difícil el estudio de sus orígenes. En una época en que los hombres conservan los menores testigos de sus menores actos, los archivos de este arte naciente casi se han volatilizado antes de que haya empezado a saberse que el cine había elaborado un lenguaje nuevo. El investigador tiene, pues, que obrar como un paleontólogo, reconstruir un animal basándose en algunos huesos, a la vez que desea que no vengan a echar abajo sus hipótesis descubrimientos posteriores.

Georges Sadoul. Historia del cine mundial.

Los trotamundos

Al igual que en otros países, el cine en México de 1896 a 1906 se caracterizó por la trashumancia y la inestabilidad. Los itinerantes internacionales llegaron al país durante 1896, 1897 y 1898 con el deseo de explotar aparatos con distintas denominaciones, pero encaminados a mostrar la reproducción del movimiento. Los emisarios Lumiere no fueron los únicos ni los primeros.

Los trotamundos fueron un fenómeno característico de los primeros años del cine en diversos países, incluyendo a los países productores de películas, Francia e Inglaterra. En Francia los empresarios de teatro ambulantes que recorrían el país de feria en feria, incorporaron al cine a partir de 1896. En Inglaterra, a la par que se abrían locales para exhibiciones cinematográficas en algunas ciudades, los ambulantes recorrían la isla: en los pueblos, alquilaban locales para funciones cinematográficas y los ocupaban mientras afluya el público; cuando decayó el interés por ver películas solas, combinaron cine y variedades

o las acompañaban con música.

Los ambulantes franceses e ingleses no se contentaron con la visita a la provincia de sus países. Los franceses poseedores de teatros portátiles se desplazaron a Italia, España, Bélgica, Alemania y los que contaban solo con equipo de proyección llegaron hasta Japón, Indochina, Sudamérica, México. Tal el caso de Carlos Mongrand, quién en 1896 dio funciones cinematográficas en Orizaba con un proyector de la marca de Méliès, mientras los operadores Lumiere trabajaban en la ciudad de México y Guadalajara. El imperio británico era vasto y los "misioneros culturales" ingleses se desplazaron hasta las Indias Occidentales, Canadá, la India, Australia; su penetración cultural la llevaron hasta China, donde fueron rechazados.

En cambio en los Estados Unidos al parecer no hubo trashumantes que recorrieran el país, porque antes de la popularización del cine habían surgido locales —peep-shows— que explotaban diez o más kinetoscopios, sustituidos por el cine. Los peep-shows desarrollaron cadenas de exhibición.⁴ De Estados Unidos nos llegaron, eso sí, los itinerantes que iban rumbo al sur. México recibió de manera constante su visita.

Los trotamundos continuaron la labor de los operadores Lumiere y no se amilanaron ante los obstáculos para llegar a los países más remotos. Marcaron los lineamientos a los empresarios de las naciones consumidoras de películas, lo mismo en Rusia, que en España, Italia o México. En Rusia

después de la partida de Dobullier [el camarógrafo Lumiere] sus continuadores tuvieron que descubrir campos más vírgenes que los ya abandonados por él. Iniciaron giras no en las ciudades, sino en pueblos y aldeas en las zonas campesinas más alejadas; llevaban consigo sus propios generadores eléctricos.⁵

Un fenómeno similar ocurrió en España; en la India, Harischandra Sakharam Bhatuadekar, propietario de un estudio fotográfico, asistió a la exhibición del

operador Lumiere "hipnotizándose" con el cinematógrafo, en cuanto le fue posible compró un aparato para recorrer la India; ⁷ en el sureste de Asia, Abdullaly Essofally se movilizó con su tienda de campaña con capacidad de mil espectadores a través de Singapur, Sumatra, Java, Burma y Ceylán para establecerse por último en la India. ⁸

Los "misioneros" llegaban a México de entrada por salida, era un punto en su recorrido. Así, P. Bowell de Solminihac y R. Huges (sic) exhibieron películas en Huatusco y la región de Veracruz; H. J. Hull exhibió el proyectoscopio Edison en Acapulco, en su tránsito a Sudamérica; el cubano Trujillo Marín recorrió no sólo la república, sino el sur de los Estados Unidos, Centroamérica y, según la publicidad de la época, remotos países del sur. Otros "misioneros" habían mostrado el encuentro boxfístico entre Corbett y Fitzsimmons y La vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo y unos españoles llegaron en barco a Veracruz dispuestos a "conquistar" a México con el cinematógrafo. El único trotamundos que arraigó en México fue el francés Carlos Mongrand. Recorrió al país de 1896 a 1906; al enfermar, se retiró del negocio y volvió a Francia, pero regresó a pasar sus últimos años en Guadalajara.

Los traqueleguas

Los ambulantes nacionales iniciaron la importación de proyectores en 1897, después que los franceses y norteamericanos habían dado a conocer el cinematógrafo. Entusiasmados con las proyecciones de los "misioneros", dejaron sus ocupaciones para experimentar. Enrique Moulinié, inmigrante francés radicado en la ciudad de México hacia 1888, propietario de una próspera leche

rfa en el poblado de La Viga, compró un proyector y en sociedad con otro francés, Churrich, inició exhibiciones en Puebla. Al principio Moulinié permaneció en la ciudad de México mientras su socio recorría el país, pero como el negocio resultara productivo, vendió su lechería, liquidó al socio y en compañía de su esposa e hijos (a dos de los cuales hizo traer de Francia) recorrió la república. Salvador Toscano cambió la tipografía y la hidrografía por el cine. Desde estudiante se interesó por los fenómenos de óptica y al enterarse del cinematógrafo por la revista francesa La Nature escribió solicitando informes. No es remoto que asistiera a las primeras funciones de cine. El doctor William Taylor Casanova de Villahermosa, Tabasco, cambió la medicina por el cinematógrafo; sus correrías terminarían en Orizaba, donde volvería a ejercer su profesión. Manuel Aguirre de Tepic, combinó el comercio de telas con el cinematógrafo; compró una carpa para recorrer las poblaciones vecinas, Santiago Ixcuintla, San Blas, Compostela, Acajoneta. Enrique Rosas, atraído por la fama del aparato, se dirigió de Puebla a la capital para probar fortuna. Hubo quienes en sus viajes al extranjero adquirieron aquella maravilla, como los familiares de Jesús Abitia:

un señor, Joaquín Mora, que venía de París para casarse con una tía mía, residente en Minas Nuevas, Sonora, se detuvo unos días con nosotros para descansar de una larga jornada. En su equipaje llevaba un aparato completo Lumiere, que despertó mi más viva curiosidad. Mi futuro pariente se propuso dar a conocer a los habitantes de Uruachic aquel extraordinario invento, enseñándome a mí, de paso, su funcionamiento. Las películas, de unos treinta o cuarenta metros de longitud cada una, dejaron boquiabiertos a mis convecinos...⁹

Del mismo modo, Jorge Sthal compró un aparato en su viaje a la feria de Saint Louis, Mo. Hubo también quienes por el entusiasmo de una exhibición probaron la aventura, sin pensarlo dos veces:

mi padre se animó al ver una proyección al estilo de lo que es la televisión, como no conocíamos nada de eso, nos enamoramos todos; vimos algo notable: era el cinematógrafo.¹⁰

Y la familia dejó su negocio de sastrería para recorrer la república. Guillermo Becerril compró un vitascopio Edison e inició exhibiciones en Guadalajara; el éxito lo determinó a comprar una carpa para recorrer la república, en compañía de su esposa e hijos.

Todos, en mayor o menor medida, dependían de las metrópolis europeas y norteamericanas por el suministro de equipo y accesorios, pero la exhibición resultó un negocio fácil y los empresarios ambulantes se multiplicaron. De 1896 a 1900 registramos 44, sin contar los trotamundos y aquellos cuya existencia no registraron las fuentes.

Las compañías

Las compañías eran pequeñas, familiares, más parecían de aficionados al cine que de comerciantes. Algunos empresarios corrían la legua acompañados de esposa e hijos y se distribuían el trabajo: los chicos gritaban en la puerta para atraer al público, otro cobraba, uno más proyectaba y en ocasiones explicaba con voz sonora, al término de cada rollo, el significado de las películas o de las vistas fijas exhibidas. Había sociedades con una organización más compleja: dos o tres socios con equipo y empleados recorrían la república y efectuaban exhibiciones simultáneas en distintas ciudades; intercambiaban películas por medio del ferrocarril, para ofrecer mayor variedad en los programas.

Los empresarios iniciaron sus funciones en una ciudad, Mongrand en Orizaba, Moulinié en Puebla, Toscano en la ciudad de México, Becerril en Guadalajara; cuando el público se cansó de ver las mismas películas y dejó de concurrir, buscaron otros lugares para continuar, iniciando así su constante pere-

grinar. Enviaron a un representante a otras poblaciones para buscar un local (en aquellos años en casi todas las ciudades había un teatro municipal, administrado por el ayuntamiento o por quien había pagado mejor precio por su arrendamiento durante uno o más años. En algunas ciudades había dos o más teatros, tal el caso de San Luis Potosí, Guadalajara, Guanajuato, Chihuahua y Veracruz). Un empresario que exhibía en Aguascalientes, por ejemplo, enviaba a Zacatecas, León o San Luis Potosí a su representante para contratar locales e iniciar la promoción con carteles y convites.

Los convites eran una manera ruidosa de llamar la atención: se alquilaban músicos o grupos de muchados gritones para recorrer las calles al compás de la música o del estruendo de cohetes y cencerros; los muchachos invitaban de viva voz al espectáculo y a mano repartían programas:

salió nuestro paseo con un payaso y un burro, campanas —era lo que se usaba entonces—, cohetes, de esos cohetones muy fuertes, animamos aquello; colocamos cartelones litografiados franceses que llevábamos; los íbamos cargando, llevando para que vieran aquello, se animó el pueblo, era un pueblo muy largo...¹¹

Las más de las veces, los comienzos eran poco afortunados. Los que se iniciaban, recibían el proyector acompañado de un instructivo y comenzaban de inmediato las funciones. Algunos aprendían la manipulación con exhibiciones privadas para la familia y grupos de amigos, otros más aventurados, conseguían local e invitaban al público cobrando el boleto; si fracasaban, suscitaban el escándalo, como Guillermo Becerril en su carpa del barrio de San Juan de

12

Dios de Guadalajara; o despertaban compasión y lástima,

no cabe duda que el aparato adquirido... es uno de los más perfectos en su género, y es preciso no ser severos con las dificultades que son inherentes a toda obra que comienza, y más si se trata de algo nuevo y enteramente desconocido. ¹³

Los problemas de la iniciación se agravaban porque el país apenas se co

menzaba a electrificar. Unas cuantas ciudades contaban con energía eléctrica y los primeros aparatos llegados a México la necesitaban. El ingenio suplió las deficiencias: se tendían largos alambres desde las fuentes de energía hasta los teatros, en Parral el hilo conductor iba desde las minas más próximas.¹⁴ A veces el alambre quedaba al descubierto, expuesto a la curiosidad de los espectadores, que fascinados con la materialización del progreso se acercaban a curiosear, los tocaban y caían fulminados. Tiempo después llegaron los artefactos de oxilita, equipos semejantes a los de soldadura autógena, los cuales resolvieron el problema del suministro de luz, pero que acarrearón el peligro de los incendios, agravado por la fácil combustión de las películas. Así, por ejemplo, en Guanajuato,

se incendió el aparato, la vista, las cortinas con que estaba tapado... causando el consiguiente pánico en el público; pues como fue cuestión de un momento, las llamas eran bastante grandes. Entre dos oficiales de policía y alguna gente de patio, lograron sofocarlo a tiempo, a golpes; pues agua no había. De la gente de los departamentos altos hubo algunos que, por las prisas de salir resultaron con la cara raspada y la ropa destrozada; entre ellas una señora que, en la bola, la dejaron completamente desnuda.¹⁵

En cambio, los proyectores solares ofrecían menos riesgos. Hubo quien sustituyó la electricidad y la oxilita por un sistema de espejos y un tubo que iba del aparato al techo para utilizar la luz del sol,¹⁶ puesto que los proyectores eran manuales y sólo necesitaban luz para la proyección. El inconveniente, que las funciones sólo se podían realizar en las mañanas. También existieron equipos iluminados con pilas "gonda" menos riesgosos y al parecer más eficaces.

Tipos de compañías

Desde el principio, aparecieron dos tipos de empresarios que podríamos calificar de mayores y menores. Los primeros contaban con más recursos y sobre todo con aguda sensibilidad comercial que facilitaban sus operaciones: gozaban de buena reputación, eran famosos, la prensa publicaba con frecuencia noticias sobre sus actividades, se sabía qué exhibían, dónde estaban, si tenían éxito o fracasaban. Los otros eran aventureros que llegaban a las poblaciones sin más,

no pudimos hacer gran cosa en Pachuca y nos fuimos a Real del Monte, otro mineral, y otros pueblos de por ahí cerca; regresamos con la idea de ir al norte, porque decían que ahí había mucho dinero, en todos lados platicaban de que en tal o cual pueblo ¡uf! ahí van a ganar mucho dinero, mi padre y nosotros, tontos para eso pero muy animosos para trabajar, nos fuimos al interior de la república... Llegamos a San Luis Potosí con otra esperanza, la del teatro de La Paz, un gran teatro... como en Veracruz, ahí solo exhibían espectáculos cultos... ópera, zarzuela, comedia... no nos lo cedieron por ningún motivo... ¹⁷

Y exhibían en escuelas o corrales, improvisaban asientos con botes, adobes y tablas, o bien invitaban a los espectadores a llevar su propia silla.

Entre los empresarios mayores se encuentran Carlos Mongrad, Guillermo Becerril, Salvador Toscano, Enrique Rosas. En general, satisfacían las necesidades de su empresa con su familia o con sus empleados, aunque a Mongrad una agencia artística le coordinaba sus actividades: ella contrataba teatros, enviaba boletines a la prensa y le remitía las pellicúlas recibidas del extranjero al lugar donde trabajaba.

Las agencias artísticas

Casi seguro que lo ideal para un empresario cinematográfico era que una agencia coordinara sus actividades, pero los elevados porcentajes cobrados los obligaban a privarse de sus servicios. Las agencias artísticas se convirtieron en un verdadero problema para los ambulantes cinematográficos porque acaparaban los teatros. La de Juan C. Aguilar de Orizaba arrendó los dos de esa población (el Llave y el Gorostiza), los de Córdoba, Río Blanco, Santa Rosa Necoxtla, Huatusco, Veracruz, San Andrés Chalchicomula y de otras poblaciones cercanas. Sólo empresarios mayores, Becerril, Rosas y un socio de Salvador Toscano, negociaron con Aguilar en Orizaba; unos cuantos otros en los teatros de las poblaciones vecinas. Las agencias artísticas se comunicaban entre sí, establecían acuerdos, firmaban pactos, intercambiaban información y contratos y como las había en Guadalajara, Orizaba, Morelia, la capital y en otras ciudades, lo mejor para un empresario era no contrariarlas desocupando los teatros a tiempo o liquidando los servicios que ocasionalmente utilizaban, sobre todo el envío de boletines a la prensa, para que no obstaculizaran su trabajo. Tenían columnas para informar sobre sus administrados en los diarios de la capital y de los estados, ahí publicaban los nombres de los incumplidos para que los colegas no les alquilaran los teatros. Como la población era reducida, lo graban desprestigiar y boicotear; en sus columnas insultaban a los itinerantes, los desacreditaban, los acosaban.

18

Los empresarios conocidos empeñaban su palabra cuando fracasaban y los hoteleros o los arrendatarios de los teatros les daban crédito; como lo más probable es que tarde o temprano regresaran, o que las agencias artísticas difundieran su incumplimiento, procuraban saldar sus cuentas a la brevedad, así

Enrique Rosas preparaba una gira y sin que lo conocieran se presentó

una mañana... en el taller de fotografía que mi padre poco antes me había traspasado... ordenándome vistas para linterna mágica y copias de ciertas fotografías, para fines de propaganda. En el día convenido para entregar el trabajo regresó... 19

Los otros, los aventureros, los desconocidos eran maltratados y "pasaban las de Caín" en sus correrías,

íbamos hambrientos, pobres... en aquellos años no había hoteles, no había más que mesones. Cuando llegábamos... llegábamos con nuestros estuches para dormir, colchonetas, pedíamos una escoba, nos poníamos a barrer los cuartos, porque era una cosa indecente; no había refrescos, no había agua limpia, nos daban agua de jagüey, agua de lluvia; el servicio higiénico no se conocía, no había excusados, no había nada, los corralones eran el sitio donde íbamos a parar; en los pueblos sufrimos mucho, muchas penas y además de esas penas, la situación que se nos echaba encima era la de los proletarios o proletarias de mesones, o si había un hotelucho nos preguntaban que qué llevábamos; que si éramos cómicos no nos daban cuartos, les tenían miedo a los cómicos porque hubo muchas compañías de dramas que solamente iban a fracasar, como nosotros, y no pagaban los hoteles o cuartos de los mesones y les tenían miedo. 20

Se ayudaban mutuamente ante las vicisitudes; si uno tenía dinero y en su camino encontraba a otros fracasados los ayudaba, siempre con la esperanza de una reciprocidad. No se sabía cuándo se estaría en las mismas condiciones.

Las dificultades aumentaban por la animadversión del clero hacia el cinematógrafo a raíz de las exhibiciones para hombres solos en la ciudad de México, Puebla, Guadalajara y Alamos. La prensa, sobre todo la católica, había influido en los curas, quienes desde el púlpito atemorizaban a los fieles con las llamas del infierno al que acudiera a espectáculos inmorales. En León, un empresario había conseguido el teatro Doblado, luz eléctrica, había promovido el espectáculo, pero un cura en el sermón dominical reprobó que se llevara a cabo en Semana Santa y por la tarde nadie se presentó:

Al otro día, tempranito, mi padre dijo:
-¡Levántense, vámonos!

-¿A dónde nos llevará?

No nos dijo ni una palabra; nos vestimos como cuando fuimos a misa y ahí nos vamos. Llegamos al curato, nos llevó al curato y ahí que le habla al señor cura:

-vengo a verlo a usted, nos ha echado la desgracia, no tenemos qué comer, no tenemos nada; usted ha dicho que nuestro espectáculo es nocivo, que es malo, inmoral; nuestro espectáculo no es inmoral, es un espectáculo culto, y además de culto tiene una de las bases esenciales, traemos La vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo, ¿es inmoral?

Dice el cura:

-pues ya lo dije yo y yo no me puedo desdecir, de manera que... para esto, habíamos llegado a las siete y nos recibió como a las nueve, nueve y media de la mañana, nos tuvo dos horas ahí como limosneros. Entonces mi padre recurrió a las damas católicas como medio de que nos dieran algo. Salimos. Total, ese fue nuestro peor fracaso; lo peor que hemos tenido en la cinematografía. 21

En Puebla también en Semana Santa un grupo de mujeres enlutadas vaciaron jarros de agua sobre el proyector, las películas y los empresarios, "por trabajar en jueves santo... la gente era fanática".

El problema era tal que en adelante, lo primero que harían al llegar a una población era exhibir en privado al cura las películas y ofrecerle el producto de una función para que, en lugar de prohibirlo, lo recomendará a los feligreses. Otros empresarios consiguieron recomendaciones del arzobispo o de otras personalidades que alababan la "moralidad y belleza" del espectáculo.

Como es natural, las enfermedades y la muerte cobraban víctimas entre los empresarios complicando el funcionamiento de la compañía. En Veracruz el empresario Cervantes se contagió de peste bubónica y las autoridades concentran a los enfermos para enviarlos en cuarentena a la isla de Sacrificios, pero a cambio de mordida los dejaron libres y "con sacrificios" lo sacaron y "no hicimos más que llegar a la Soledad y se alivió".

22

Carlos Mongrand enfermaría después de diez años de actividad ininterrumpida a través del país, la cual le obligaría a vender su empresa con todo y empleados. Guillermo Becerril moriría en Mérida, víctima del vómito.

El equipo

Los itinerantes sin carpa cargaban un equipo ligero. Cuando era eléctrico lo integraban cuando menos un proyector de vistas cinematográficas, uno de fijas, lentes, bobinas, lámparas, reguladora de mano, reóstato, campanas, pilas "gonda" o cilindros para producir la luz de oxilita, carbones, alambre eléctrico, manijas, tablas, refacciones y una dotación de 50 a 100 películas. Los que tomaban películas de los lugares visitados, llevaban además toma-vistas, cubetas, bastidores, ingredientes químicos y película virgen.

Para su desplazamiento utilizaban sobre todo el ferrocarril, pero a veces tenían que ir en medios menos adecuados:

cuando viajábamos por los pueblos, un burro, un caballo, una mula o dos burros y una mula para nuestro tanque y las películas, otra para mi hermano y para mí y lo que llevábamos, porque siempre llevábamos algún payaso, algún agregado, porque había mucha gente que se nos pegaba. ²⁴

Los empleados del ferrocarril conocían a los ambulantes y los trataban bien. Cuando fracasaban, les permitían viajar gratis, pero los bajaban en una estación cercana antes de llegar a la capital, La Villa, Azcapotzalco. A veces les proporcionaban cobijas y alimento.

Las rutas

La información recopilada indica que la zona central del país era la más frecuentada por los ambulantes, no podía ser de otra manera porque era la mejor comunicada por ferrocarril y caminos carreteros. Sobre otras zonas, la información es escasa; del sureste y del oriente del país sabemos poco porque

no pudimos agotar fuentes hemerográficas y los empresarios de que se ocupaban las agencias artísticas no frecuentaban aquellas regiones, salvo el puerto de Veracruz. La información no es completa, quedan lagunas de meses y hasta de dos años sin testimonio de sus actividades. Tal vez se internaban en regiones apartadas, suspendían el envío de boletines o se disgustaban con los medios de difusión, o quizá se retiraban temporalmente del negocio. Tenemos datos que indican que aquellas regiones no estaban marginadas del cinematógrafo. Los empresarios llegaron a Tehuantepec, Mérida y Tapachula en el sur. Ciudad Porfirio Díaz, Nuevo Laredo, Ciudad Juárez y Matamoros en el norte recibían las visitas de los empresarios mexicanos como Federico Bouvi, que inclusive cubrían el sur de los Estados Unidos, o de los norteamericanos que se internaban en nuestro país.

Las fuentes no revelan en forma cabal el dinamismo de los itinerantes, para quienes poco significaban los problemas del viaje. No es remoto que llegaran a pie a pueblos de difícil acceso. En la prensa destaca la figura de Carlos Mongrand por su habilidad en el manejo de la publicidad. Su itinerario permite hacernos una idea de la agilidad de los ambulantes. Mongrand recorrió las zonas del centro comunicadas por ferrocarril. En uno de sus viajes, de Chihuahua se dirigió a Ciudad Juárez y a través del territorio norteamericano llegó hasta Hachita, Nuevo México; transbordó rumbo a Douglas, Arizona y entró al país por Agua Prieta; bajó a Cananea, subió a Naco y penetró de nuevo a los Estados Unidos, para exhibir en Besbee y, a través de Arizona, llegó a Nogales y bajó a Hermosillo y a Guaymas. Ahí tomó un vapor para Santa Rosalía, Baja California y volvió a embarcarse para visitar Mazatlán, Culiacán y Guaymas, desde donde regresaría a Chihuahua por el mismo camino. Este itinerario lo hizo en seis meses, de noviembre de 1903 a abril de 1904.

Por su parte Enrique Rosas también se desplazaba por las líneas ferrocarrileras centrales, pero en vapor siguió a Porfirio Díaz hasta Mérida y de ahí emprendió viaje a La Habana para regresar por Veracruz. El ingeniero Toscano en competencia con Rosas también se dirigió a Mérida para "impresionar" escenas de la visita de Porfirio Díaz a la península. De paso organizó temporadas cinematográficas en las poblaciones situadas en su camino, Río Blanco y Veracruz; después en vapor se trasladó a San Juan Bautista, Tabasco, Campeche y Progreso para regresar a la ciudad de México a exhibir su película. El itinerario de Enrique Moulinié no resulta tan claro como el de los anteriores; sabemos que inició exhibiciones en la ciudad de Puebla y prosiguió a Guadalajara y Tepic; al cabo de cinco meses lo encontramos en Nogales, Sonora y luego en Mampí, Durango y deducimos lo accidentado de su viaje por no existir ferrocarril de Guadalajara a Guaymas.

La arbitrariedad e irregularidad de las rutas es lo sobresaliente; Mongrand, por ejemplo, viajó de Chihuahua a Guadalajara para proseguir a Celaya, Puebla, Morelia, Uruapan y Aguascalientes, itinerario dictado por la disponibilidad de los teatros.

El centro del país era territorio de Mongrand, Rosas y Toscano del cual conocían cada una de las poblaciones y sus teatros. Sin embargo, el espíritu de aventura los hacía probar fortuna en otras zonas, Mongrand viajó al noroeste y Rosas a San Juan Bautista, Tabasco, alcanzando el primero el éxito, no así Rosas, quien de inmediato regresó a "su territorio". En ocasiones, cuando ^{en} alguna ciudad les iba mal y no conseguían teatro, dedicaban su tiempo a visitar lugares cercanos; un ejemplo lo da Mongrand, quien detenido en Matehuala se desplazó a Catorce y Charcas. El no tener tiendas de campaña les daba gran libertad en sus desplazamientos.

Los poseedores de carpas se trazaban un itinerario regular y recorrían las zonas menos comunicadas. Su ruta era precisa y por lo general visitaban las mismas poblaciones en los mismos meses del año. Guillermo Becerril instaló su carpa en Tepic durante cuatro años consecutivos los meses de abril y mayo, al término de la cuaresma; sus visitas parecen coincidir con fiestas locales. Becerril y Sthal Hermanos recorrieron la ruta Guadalajara, Tepic, Mazatlán, Hermosillo, Chihuahua, pero no sabemos cómo viajaron de Hermosillo a Chihuahua; no sabemos si atravesaron la sierra, seguían el camino de Mongrand por el sur de los Estados Unidos o lo hacían por Guadalajara. La noticia de la visita de Becerril a Hermosillo se publica en junio de 1902²⁵ y la de Monterrey y Chihuahua en agosto, es decir con dos meses de diferencia, con seguridad tiempo aproximado de su recorrido. En cambio la visita de Sthal Hermanos a Hermosillo fue en junio de 1906²⁶ y a Zacatecas catorce meses después, en septiembre de 1907.

Había otros empresarios conocedores de su región con recorridos menos espectaculares. Manuel Adams viajaba por la península de Yucatán, visitaba Mérida, Izamal, Espita, Valladolid, Motul. Manuel Aguirre explotaba la región de los alrededores de Tepic, como dijimos. Gilberto F. Limón la de Jalapa y lugares circunvecinos, Coatepec, Teocelo, Xico, Naolinco, Huatusco. Juan C. Aguilar, la de Orizaba.

La duración de las temporadas cinematográficas fluctuaba de uno a dos días hasta dos o tres meses, dependía de la disponibilidad del teatro y de la concurrencia del público. En ocasiones los teatros eran contratados a plazo fijo y tenían que desocuparse, a pesar de que el público continuara llenándolos. En caso de que estuviera libre el local, se prolongaba la estancia hasta que la gente se saciaba del repertorio. Solía suceder que un empresario llegara a una ciudad después de la visita de un competidor, con los mismos títulos y el fraca

so no se hacía esperar, abandonando esa población al día siguiente. Las funciones eran obligadas sábados y domingos y uno o dos días entre semana; rara vez eran diarias.

El éxito de una temporada dependía de la habilidad del empresario en su publicidad, de la destreza del manipulador y del repertorio de películas. Había empresarios conocidos porque giraban boletines a la prensa, con lo cual los lectores de las columnas de información teatral seguían su itinerario, de manera que unos cuantos cartelones distribuidos en la ciudad eran suficientes para que el público asistiera al cinematógrafo, puesto que los interesados sabían de antemano cuándo los visitarían.

La mayor responsabilidad en el éxito o fracaso la llevaba el manipulador. Los proyectores eran manuales, tenía que sostener un ritmo regular, evitar vibraciones de la imagen y cambiar las películas en el menor tiempo. Un programa lo componían dos o tres tandas de 10 ó 12 vistas de movimiento; y como por lo general la empresa poseía un proyector, el manipulador tenía que hacer un breve intervalo entre cada película, lapso de completa oscuridad o de exhibición de vistas fijas. Mongrand ofrecía "proyecciones... claras y fijas, y no hay alteraciones de luz, con intermedio de obscuridad de un cuadro a otro, lo cual evita molestias a la vista de los espectadores". El proyccionista no podía fumar mientras trabajaba, pues cualquier descuido provocaba incendios de consideración.

No se requería mayor conocimiento para ser manipulador cinematográfico, cualquier persona podía realizar el trabajo; los únicos requisitos, buena voluntad y disponibilidad para viajar por todo el país. Algunos empresarios abusaban y contrataban menores de edad, inexpertos, con las consecuencias lógicas: mala proyección o provocación de incendio. El manipulador llegaba a ser el brazo

derecho del empresario y los hubo tan prestigiados, que al venderse una compañía, el comprador la adquiría con todo y manipulador. Empresario y operador compartían vida y experiencias, incluso hay el caso de algún enamorado que raptó a su chica en Zacatecas y la integró a la compañía.

Por lo general la proyección de las películas no se acompañaba con música. En los intermedios entre tanda y tanda, un conjunto musical, un pianista o la banda municipal tocaban melodías de moda; en otras ocasiones, en lugar de música se divertía al público con números de variedades: danzas españolas, prestidigitadores, magos o imitadoras de Lol Fuller. Sólo por excepción Carlos Mongrand y algún otro empresario proyectaron películas con acompañamiento musical. La típica de Zacatecas se acopló a las vistas que dicho empresario proyectaba en el teatro Calderón, para felicidad del público. La combinación resultó tan productiva, que Mongrand pagó al conjunto para que lo acompañara a Morelia, Monterrey, Guadalajara, Zamora, Zapotlán y Chihuahua. En su viaje de Monterrey a Guadalajara el tren se detuvo en Zacatecas y "la orquesta del profesor Antonio Martínez tocó en la estación durante el tiempo que permaneció el tren, la marcha 'Zacatecas'".

28

Los empresarios sabían cómo atraer al público. Su fracaso se debía a mala proyección, a las vistas "viejas" o a la mala ocurrencia de anunciar funciones para hombres solos, contrarías a "los principios morales y cristianos" desatando la ira del cura y de los periódicos locales. Había otros motivos de fracaso, el mal tiempo o la mala voluntad de los empleados de la compañía de luz. Lluvia y frío obstaculizaban el éxito, lo mismo que la negación de corriente eléctrica, que muchas veces se daba sin mediar una explicación lógica. Otras veces la compañía de luz facilitaba las cosas para una buena proyección, tal como lo hizo en León, donde el ingeniero encargado no quiso dar el servicio para

la resistencia "cuadrada, grande, de cincuenta amperes", pero ante la súplica aceptó si esperaban a que él hiciera una resistencia adecuada,

la espera fue de diez o quince días; se nos hizo eterna. El ingeniero hizo una resistencia como de cien focos en un tablero de madera, la instaló y nos dice:

-Vamos a probar el quemador de la lámpara de arco.

En la noche probamos la luz y fue un éxito; la proyección, buena; llevábamos lentes especiales, todo, todo lo necesario... 29

Los empresarios donaban el producto de una función para una obra de caridad, para un pintor local en desgracia, para las víctimas de temblores, pestes, inundaciones, epidemias, para los asilos de niños menesterosos o de ancianos desvalidos; ofrecían funciones gratuitas a los niños de las escuelas o tandas monstruo de 20, 30 y hasta 100 vistas cinematográficas diferentes, por el mismo precio, con la intención de granjearse la simpatía de la población y comprar a las autoridades civiles y eclesiásticas.

Lo novedoso o anticuado de las vistas, además de condicionar el éxito o fracaso de las temporadas, determinaban la ambulancia de los empresarios. Mongrand y Rosas viajaban con 100 o más títulos diferentes. Otros tenían 50, 20 o menos títulos. En Zacatecas un francés presentó poca variedad y películas conocidas, por lo cual sólo recaudó 20 pesos, cuando el ingreso normal fluctuaba entre 200 y 250, (el ingreso excepcional era de 400 ó 500 pesos) y en otra ocasión vendió nada más que dos boletos.³⁰

El suministro de películas

Los empresarios mayores entablaron relaciones comerciales directas con los fabricantes Lumiere, Méliès, Pathé; otros adquirían películas a través de sus representantes en México. Quizá los exhibidores recibían catálogos, de

donde seleccionaban y pedían. La agencia artística coordinadora de las actividades de Mongrand le remitía cada mes a los lugares en que trabajaba uno o dos o más títulos nuevos. La esposa o la familia de Rosas hacía lo mismo. En ocasiones el propio empresario se desplazaba hasta Veracruz para recibir los embarques. También realizaban frecuentes viajes al extranjero en busca de marcas nuevas; Toscano fue a París, Rosas a La Habana y Europa, Mongrand a los Estados Unidos. También contrataban los servicios de representantes en el extranjero como en el caso de Jorge Sthal que utilizaba un agente barcelonés. Los empresarios menores, por lo general compraban las películas a los comisionistas de los fabricantes europeos domiciliados en la ciudad de México o los desechos de los empresarios mayores.

En los primeros años de cine en México, se percibe un problema agudo en el suministro de películas por la ausencia de distribuidor. Los camarógrafos Lumiere y la agencia Edison habían iniciado el comercio de películas. La Edison parece haber suprimido la venta en 1898; en un anuncio publicado al año siguiente, ofrecía proyectores Lumiere y Edison, fonógrafos, kinetoscopios y otros aparatos, pero no películas.

Entre 1899 y 1900 Brígida González viuda de Alcalde parece haber iniciado la importación y la compra-venta de películas de segunda mano. Esta señora y su hijo se movilizaron, entraron en contacto con Lubin de Filadelfia y fabricantes europeos y para 1906 vendían películas norteamericanas, francesas e inglesas. Por otra parte, en 1902 Pathé sistematizó la venta de sus películas y un agente viajero inició un recorrido por el mundo, abriendo agencias en Londres, Nueva York, Berlín, Moscú, Bruselas, San Petersburgo, Amsterdam, Barcelona, Milán, Rostov sobre el Don, Calcuta, Varsovia, Singapur, etcétera. En México su agente fue Emilio Cabassut.

Una de las principales fuentes de abastecimiento de los empresarios mexicanos la constituyó Lubin de Filadelfia, que copiaba las películas europeas y norteamericanas exhibidas con éxito en los Estados Unidos ofreciéndolas a menor precio. El comercio de películas se caracterizaba por su anarquía; el derecho de autor no prevenía la propiedad de las películas, así que cualquiera podía copiar y vender las cintas de otros fabricantes. También llegaban del extranjero agentes de ventas para ofrecer su mercancía, como el de la Polyscope o el representante de Pathé.

En su mayoría los ambulantes exhibían material francés. La sociedad lo consumía por su fascinación por "lo francés". Las películas norteamericanas se anunciaban como francesas, aunque algunos no tenían inconveniente en anunciar "el mejor surtido de vistas francesas, americanas y europeas". El comercio cinematográfico iba en expansión permanente, y al multiplicarse los empresarios, exigían un surtido constante y la instalación de distribuidores que les remitieran con oportunidad las películas. Entre 1905 y 1907 llegaron a México películas de otras marcas que hasta cierto punto satisficieron la demanda de novedades y obligaron a los trashumantes a fijar su residencia. Pronto en algunas ciudades se abrieron salones cinematográficos: cinco en San Luis Potosí, dos en Zacatecas, abundantes en Puebla, Guadalajara y México. Aún así, no se eliminó a la trashumancia, sólo bajó su ritmo.

El recibimiento

En general, el cinematógrafo fue bien recibido por el público de la provincia mexicana. Salvo en algunas ciudades donde quién sabe por qué razón no

acudió a las primeras funciones, como en Orizaba, a pesar de la combinación del cine con la Haoussa, espectáculo de "transformaciones misteriosas". La prensa atribuyó a que los orizabenses "no están para divertirse".³² En otros lugares la curiosidad, estimulada por las crónicas metropolitanas, movió a los habitantes. En Ciudad Juárez, algunas personas se dirigieron a El Paso, Texas para satisfacerla y regresaron defraudadas "quejándose no tan sólo del motor, sino también de la poca competencia del encargado de manejar el aparato".³³

El público manifestaba su contento con aplausos, gritos, silbidos y bastonazos en el piso de madera, es decir, con un ruido fenomenal. Cuando una vista cinematográfica gustaba, el escándalo duraba hasta que el empresario ordenaba su repetición, "el bis", en caso contrario, era de cuidado su enojo. El público no estaba educado para enfrentar el lenguaje de las imágenes y se alteraba, se apoderaba de "su éxtasis", se quedaba boquiabierto, se integraba a la acción de las películas: con las de toros, la orquesta tocaba "Diana" y el público gritaba "¡Olé!" en los pases emocionantes y aventaba sombreros al escenario. En los encuentros boxfísticos las reacciones eran similares, cada quien tenía su favorito "se olvidaban sin duda de que era una copia del espectáculo, y ...lanzaban exclamaciones de júbilo al contemplar los golpes..."³⁴ Había empresarios que para atraer al público, lo retrataban en el tradicional paseo en la plaza de armas y a la salida de la misa de doce y exhibían las películas con la consabida reacción.

Al principio parece ser que la mayoría del público estaba integrada por adultos. A medida que se enriquecieron los programas con películas de argumentos basados en la literatura infantil, La Cenicienta, La Caperuza Encarnada, La Bella del Bosque durmiendo cien años, Alf Babá y los cuarenta ladrones, el público se formó con gente de todas las edades. Las crónicas hablan de las cabezas

grandes y pequeñas, cubiertas con cãnas o pelo negro, en continuo bullicio. Si no habfa los inconvenientes de "vistas viejas", mala proyección o un empresario desprestigiado, el público brotaba como por arte de magia. Cuando los empresarios no llegaban con frecuencia a una población, de inmediato se solicitaba su presencia a través de la prensa e incluso, al primero que llegaba se le perdonaba "lo viejo" de sus películas o la mala proyección; parece que habfa una sed de distracción. El cinematógrafo aliviaba la monótona vida provinciana a pesar de la competencia de las compañías de zarzuela, drama, verso o de cómicos y artistas de variedad. El público echaba de menos a los empresarios que, por necesidad, dejaban las poblaciones en medio del éxito

quien sabe hasta cuándo volvamos a tener un espectáculo tan divertido y moral, como el que hoy deleita al público orizabeño y que ya se despide. La empresa Rosas y Aguilar ha proporcionado a sus favorecedores en esta ciudad, ratos muy agradables, haciéndonos viajar en aras del ideal por toda la vieja Europa, por el lejano oriente y hasta por Africa. También nos ha llevado al cielo, es decir, a las regiones celestes con sus hermosas proyecciones, Un viaje a través de lo imposible, Una tragedia en el aire, El borracho sueño a la luna y otras del mismo género que tienen su desarrollo en las regiones etéreas. Otras veces, nos ha introducido al alcázar mágico del ideal con sus fantásticas vistas El reino de las hadas y Las mil y una noches. Algunas ocasiones nos ha paseado por calles de la populosa Europa y nos ha hecho palpar brutal realismo: un infame ladrón que asesina a un pacífico transeúnte, o un loco enamorado, que celoso de su adorada mata sin compasión y de manera cobarde a inocentes seres. Y así, unas veces riendo y otras llorando hemos pasado gratísimas veladas al lado de nuestros chiquillos que siempre están aplaudiendo. ³⁵

La forma

Los primeros programas los integraban películas del más puro estilo Lumiere de objetos movibles, cinematográficos, alternadas con algunas actualidades, al igual que los de la ciudad de México. Hacia 1899 los provincianos se

empezaron a familiarizar con las películas de Méliès de narración más complicada y de mayor duración. Entre las primeras en llegar estuvieron El ilusionista parisien David Devant (1897), Fausto y Margarita (1898), Neptuno y Anfitrión (1899), El diablo en el convento (1899). En ésta los provincianos vieron una historia contada con imágenes; se iniciaba en una iglesia, con una fuente bautismal, un púlpito y unas bancas en primer plano; un fraile arrodillado, quien al terminar su plegaria se retira. Apenas ha salido, un diablo brota de la pila bautismal en medio de una nube de humo y envuelto en una capa de fraile; aparecen Satanás y un diablillo, ambos se transforman en abad y monaguillo y repican las campanas; las monjas concurren, toman su lugar y el supuesto monje inicia el sermón, de pronto toma su verdadera forma y horroriza a los monjas. La iglesia se transforma en el dominio de Lucifer con numerosos diablillos ejecutando una danza a su alrededor. Una procesión de frailes, monjas y monaguillos se aproxima con la intención de capturarlo, pero la tarea no es fácil. Finalmente, aparece San Jorge, lo caza y lo lleva al infierno en medio de una nube de humo.

No sabemos cuál fue la reacción del público con las películas de transformaciones "mágicas", pero del hecho de que se asombrara con escenas reales deducimos el horror que debe haber causado la aparición del diablo.

Para 1901 el público se había familiarizado con vistas cinematográficas de estructura más complicada, La Cenicienta (1899) y Juana de Arco (1900) de Méliès, las cuales habían sido concebidas como obras teatrales. La primera con "veinte cuadros animados" tenía 120 metros de longitud y la segunda con 12 y una "apoteosis" final, llegaba a 240 metros y tenía 15 minutos de duración. El público contemplaba relatos lineales en los que el montaje cinematográfico jugaba un papel importante, pues la historia se narraba en forma fragmentaria, mostrando espacios-tiempos que se consideraban significativos y omitiendo

otros menos interesantes, a juicio del autor.

Con el transcurso del tiempo los programas se enriquecieron con películas narradas de otra manera: Asalto y robo al tren correo (1902) de Porter, exhibida a partir de 1904, Alf Babá y los cuarenta ladrones (1902), Víctimas del alcohol (1902) ambas de Ferdinand Zecca, cuya forma narrativa difería de sus predecesoras. En la película de Porter, el público enfrentaba el intento de contar varias acciones simultáneas, el realizador proponía un relato que "en lugar de articularse a través de una sola línea o centro de interés, se bifurcaba en dos o más líneas de acción simultánea y todas de alto interés argumental". La narrativa de las películas de Zecca era un intermedio entre las de Méliès y Porter. El público parecía no comprender estas historias relatadas con imágenes, y demandó explicación. Los exhibidores se vieron obligados a publicar en la prensa y en los programas de mano, los argumentos transcritos de los catálogos, de una manera similar a lo que todavía ocurre en la ópera. El público necesitaba asimilar el nuevo lenguaje; el desarrollo de éste y su comprensión por el público eran fenómenos paralelos. No es remoto que por la incompreensión se agregaran a las películas los títulos de los "cuadros", posteriormente sustituidos por los textos de los diálogos.

Las películas de argumento y estructura teatral y las de la nueva "narrativa cinematográfica" se exhibían alternadas con películas de los Lumière o de su estilo que mantenían la intención de mostrar aspectos de la vida en otros países, además de acompañarse con actualidades de imágenes reales o reconstruidas.

Entre las actualidades de escenas reales estaba la erupción del monte Pelé en la Martinica, tomada desde un barco, La coronación de Alfonso XIII y La visita que el presidente Loubet de Francia hizo al zar Nicolás II. Esta última

era un "vistazo" a diversos aspectos del viaje y a diferencia de las vistas cinematográficas de la coronación del zar y de la visita de éste a Francia, sus diversas partes se exhibieron unidas, "montadas", no separadas como las otras, de tal manera que su composición se asemejaba a las vistas teatrales de Méliès con la diferencia de no conducir al espectador a un fin determinado o "apoteosis". Eran escenas "imprestonadas" y unidas al arbitrio del camarógrafo y ⁴⁰ cada una la daba el respeto a la secuencia cronológica de los sucesos.

Las actualidades reconstruidas en interiores o exteriores surgieron del interés del público por imágenes de los acontecimientos sobresalientes, que por lejanía o por singularidad como la explosión del Maine o la erupción del monte Pelé —accidentalmente captado por un camarógrafo desde un barco surto en la bahía— era difícil, sino imposible, captar.

El cable esparcía por el mundo las noticias publicadas por la prensa y el público deseaba ver las imágenes de esos sucesos, de manera que los productores de películas optaron por reconstruirlas en vista de la dificultad de obtener imágenes reales de inmediato. Por ejemplo, para "imprestar" la erupción del Pelé o las escenas de la guerra del Transvaal, un operador tardaba un mínimo de dos a cuatro semanas para iniciar el envío y eso corriendo con suerte puesto que debía utilizar varios medios de transporte: vapor, locomoción animal y a veces trayectos a pie, acompañado de guías. Era casi imposible e incoachable captar los sucesos reales y sólo por excepción o casualidad se tomaron algunos, por ello, se prefirió la reconstrucción. Méliès la había iniciado, Edison, Vitagraph y Pathé continuaron su ejemplo.

Según Raymond Fielding, varios factores intervinieron en los Estados Unidos para que el público aceptara las reconstrucciones. En primer lugar, su poca experiencia visual dificultaba diferenciar las imágenes verdaderas de las falsifi-

cadadas, favorecida por la baja calidad de la imagen, borrosas y oscuras. Enseguida, la brevedad; eran escenas fugaces y como el público no conocía los lugares, se le dificultaba la identificación de su autenticidad. Fielding señala varias categorías: las reconstruidas a la manera de Méliès en interiores y anunciadas como tales, para no engañar al auditorio; las fabricadas para exhibirlas como reales; las que plagiaban alguna actualidad filmada y exhibida con éxito, como las de Lubin sobre el encuentro Corbett-Fitzsimmons, para la que contrató a dos cargadores; y, por último, las reconstrucciones de sucesos no ocurridos, como los combates de las guerras del Transvaal e hispano-americana, filmados con personal contratado para simular batallas al aire libre. Según el autor algunas eran tan perfectas, que aún hoy es difícil saber cuándo se trata de una falsificación.⁴¹

Por desgracia no sabemos cómo reaccionaba el público en México frente a las reconstrucciones, Erupción del monte Pelé y La coronación de Eduardo VII. No sabemos si llegó a diferenciar entre ficción y realidad. Los empresarios las anunciaban como verdaderas, a pesar de que los catálogos advertían que eran reconstrucciones,⁴² y a pesar de ser exhibidas en programas en los que figuraban películas de escenas reales. Los empresarios mexicanos incluso cambiaron los títulos de las películas para engañar al público; por ejemplo, al estallar la guerra del Transvaal, conflicto que se seguía con interés en México, un empresario alteró el título de una película Lumiere que mostraba un desfile de un cuerpo de tropas y lo exhibió con el nombre de Desfile de un batallón de ingenieros Boeros. También una película de Méliès, Ataque a un puesto inglés (1897), se anunció bajo el título de Asalto de un fuerte por los boeros. Entre las actualidades reconstruidas exhibidas con éxito en México, encontramos las de la guerra hispano-americana, Hundimiento del Merrimac, Explosión del Maine, Des-

trucción de la escuadra de Cervera y otras; de la del Transvaal, cuya narración no presentaba ningún problema para el espectador porque eran escenas aisladas.

En cambio La guerra ruso-japonesa presentó algunas peculiaridades. Según el catálogo Pathé,⁴³ hubo tres conjuntos de vistas sobre dicha guerra, cada uno con su propia narrativa. Uno lo integraban un "cuadro" reconstruido, Combate naval ruso-japonés, combinado con escenas auténticas de estilo Lumiere,⁴⁴ sobre aspectos del ejército ruso y costumbres japonesas. Se recomendaba al exhibidor que al final se proyectaran los títulos "¡Viva Rusia!" "¡Viva Japón!" para no herir susceptibilidades. Los otros dos conjuntos al parecer eran a base de una combinación de "cuadros" reconstruidos. El primero lo integraban 1. Alrededores de Puerto Arturo. 2. En Munkden. 3. Combate de vanguardia. 4. Ataque a una fortaleza. 5. Detención de un espía. 6. Ejecución. 7. Episodio del Yantay. El otro lo formaban dos "series", una de tres partes, 1. Parlamento japonés. 2. Ataque a un fortín. 3. Heridos japoneses socorridos por caballeros rusos; y la otra de 2, 1. Ataque a una colina. 2. Recogimiento de los heridos después de la batalla. El empresario podía exhibir los conjuntos de películas en una misma función, o bien una o dos de ellas, puesto que mostraban diversos aspectos, sin desarrollar ninguna idea.

Vale la pena decir que los provincianos presenciaron también imágenes reales de la guerra, aunque en menor escala.

El concepto

De la lectura de las crónicas cinematográficas de los diarios de provincia se desprenden dos maneras de enfrentar al cine, de una parte, imposibili-

dad para conceptualizarlo, aplicando únicamente calificativos en la descripción de las películas; de la otra, utilizar el mismo concepto usado por la prensa metropolitana, esto es, concebirlo como una exposición de cuadros o pinturas en movimiento, como una función teatral o como una prolongación de la vida y de la noticia periodística. No sabemos si se inspiraban en ella o había un consenso de los periodistas para verlo de esa manera. En San Luis Potosí se reportaba que el público había recibido con aprobación los distintos cuadros "aplaudiendo de buen grado el de los Negros nadadores por su natural viveza y composición; los de las corridas de toros que presentan escenas muy atractivas".⁴⁵

En Puebla, "... se está exhibiendo una hermosa colección de cuadros de La vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo".⁴⁶ En Guadalajara, se dijo que "las vistas... siempre representan lo más notable de lo que pasa en el mundo",⁴⁷ y "las vistas que se exhiben presentan un aspecto encantador, como si fueran realmente naturales y tienen todo el atractivo de lo bello".⁴⁸

Algunos cronistas al enterarse de la próxima exhibición cinematográfica en su ciudad prometían a sus lectores una descripción, al aparecer los artículos, se limitaban a calificar y no a describir el invento. Es obvio que no sabían cómo hacerlo; un cronista de Orizaba invitaba al público para que "por sí mismo pase a conocerlo y pueda apreciar lo admirable de él";⁴⁹ otro admitía que el invento era "tan notable como incomprendible".⁵⁰

Ante la ausencia de tradición, la prensa hacía al cine heredero de principios pictóricos e informativos, por lo que a sus ojos era un espectáculo educativo, instructivo y moral, era una "enseñanza objetiva", mientras no mostrara asuntos inconvenientes. Lo admitía dentro de la tradición positivista,

continúa haciendo las delicias... tanto por la científica corrección que en su manejo se emplea, como porqué las vistas son cuadros positivos de la vida real que todo el mundo reco-

noce y comprende; las escenas históricas son de interés tan vivo, que arrancan exclamaciones de entusiasmo hasta a los más refractarios a las bellezas del arte... ha realizado la increíble teoría de redivivir la Historia de una manera práctica y fantasmagórica, pero con un gran sello de verdad que pasma. 51

La incapacidad de ciertos cronistas para describir el espectáculo parece generalizarse con las vistas cinematográficas de argumento que circularían en el país a partir de 1899. Las tentaciones de San Antonio y El diablo en el convento sólo merecen la descripción de "vistas de magia", de "transformaciones misteriosas".

Al llegar películas basadas en cuentos infantiles, no fueron objetadas a pasar de negar la verdad que tanto agradaba; las sabían fantasías y las enfrentaban como obras literarias; reconocían el mérito del cinematógrafo para mostrar a la perfección esos "cuentos de Hadas con sus inverosimilitudes, sus palacios encantados por genios y brujos". 52 En cuanto a las reconstrucciones históricas, Juana de Arco o Cristóbal Colón, no tuvieron tropiezo para incorporarlas a la verdad histórica. Así, en San Luis Potosí se opinaba que

lo que ayer ocurrió en los países lejanos del nuestro, lo vemos hoy pasar ante nuestro ojos sin la menor alteración. Podrán adulterar los periódicos sus descripciones, favoreciendo a todo un país o a un sólo individuo, pero el cinematógrafo no hace eso, nos presenta episodios con toda la verdad que ocurren y nos impresiona de tal modo, que creemos hallarnos en presencia de los hechos... hemos visto personas que tal vez no hubiéramos conseguido ver, y más todavía, hemos visto llenos de vida a aquellos hombres notables que tiempo ha descendieron a la tumba. 53

Pero lo más importante era que hacia 1902 se comenzaba a ver al cine como un documento,

Nuestro siglo... ha quedado impreso en las placas fotográficas del maravilloso y moderno invento y ya las generaciones futuras podrán contemplar a los prohombres de todo el universo que ahora figuran en los más elevados escaños de la escala política. 54

Los "constructores" de películas

En la producción nacional de películas observamos claramente dos períodos en el lapso de 1896 a 1907; uno va de 1896 a 1900 y otro de 1901 a 1906. En el primero se percibe la influencia de las películas Lumiere, aunque de 1899 a 1900 se nota un esfuerzo por crear otro tipo de películas, inspiradas en el ejemplo de Edison de retratar números de music-halls. Este ensayo se rompió con la expulsión de los empresarios cinematográficos de la capital, ya que la trashumancia condicionaría la producción de 1901 a 1906.

Los empresarios-camarógrafos-"constructores" del primer período fueron Moulinié, Becerril, Toscano, Mongrand y algún otro cuyo nombre desconocemos. En sus producciones era palpable la extrema dependencia del extranjero, en lo intelectual y en lo técnico; no había una tradición cinematográfica que los guiara; para ellos hacer cine era retratar objetos móviles o concentraciones de gente. Durante los primeros cuatro años actuaron dominados por las características de las películas que los camarógrafos Lumiere exhibieron y "rodaron" en México.

Los camarógrafos Lumiere trajeron aparatos-tomavistas, ingredientes químicos para el revelado y alguna cantidad de película virgen. Retrataron a don Porfirio, algunos aspectos de la vida metropolitana y costumbres mexicanas. Exhibieron sus películas, que el público aplaudió. Las imágenes de Díaz y las de lugares concurridos fueron favoritas del público. Al irse, se llevaron las películas tomadas en México y el secreto de revelar y tomar películas y privaron al público del gozo de verse en la pantalla.

Al cabo de seis meses, Moulinié y Churrich, franceses radicados en México, reiniciaron la filmación de películas en Puebla, pero no las exhibieron de

inmediato porque los Lumiere no vendían ingredientes y accesorios para el revelado y copiado. Los pioneros de la producción tenían que remitir a Francia sus películas para su procesamiento.

Después, los Lumiere iniciaron la venta de las películas tomadas por sus camarógrafos en México, las que durante años circularían profusamente. Su exhibición la reiniciaron Moulinié y Churrich en Puebla e Ignacio Aguirre y Salvador Toscano en la ciudad de México.

En 1897 registramos seis títulos de películas hechas en México; en 1898, ⁵⁵ nueve; en 1899, treinta y en 1900, veinticuatro. El incremento a partir de 1899 se explica por el cambio en el sistema de ventas de los Lumiere que empezaron a ofrecer libremente película virgen e ingredientes y accesorios para revelar y copiar; suspendieron la filmación para dedicarse a la venta de copias de las películas tomadas por sus camarógrafos trotamundos; no tuvieron ya objeciones de fomentar en otros países la "impresión" de vistas cinematográficas locales.

En los primeros programas es difícil distinguir entre las películas nacionales y las extranjeras referidas a motivos similares, como el arribo de un tren a la estación. De no precisarse el lugar en el programa, no sabemos si la película era de Lumiere, Edison, Méliès o de un camarógrafo nacional, pues es sabido que en casi todos los países la producción local se inició retratando llegadas de trenes. De México conocemos La llegada del tren a Toluca exhibida por los hermanos Becerril.

Las primeras películas mexicanas siguieron la modalidad francesa de retratar objetos en movimiento o eventos concurridos para motivar el narcisismo de los retratados, quienes acompañados de personas allegadas acudían a contemplarse en el "espejo cinematográfico". Churrich y Moulinié se iniciaron en

la "grabación" de películas en Puebla con

la verbena del Carmen... tomada con toda fidelidad y exactitud el día de la fiesta de la virgen de ese nombre, y otras que representan una corrida entera de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz. ⁵⁶

Los primeros camarógrafos retrataban con frecuencia las corridas de toros, en las que convergían varios aspectos de interés. Toro y torero eran elementos cinematográficos por su continuo desplazamiento en el ruedo; era fácil halagar la vanidad de la gente al tomar las caras que caían dentro del perímetro de captación de la cámara y, por último, la tauromaquia era un espectáculo popular y un público poco habituado a las imágenes, se sentía en la plaza y acudía en tropel a verlas.

En sus correrías por la república, los empresarios-camarógrafos distribuían programas al llegar a una población y anunciaban la toma de películas de la localidad, de la misma manera que los emisarios Lumiere habían invitado a las familias acomodadas a desfilas frente a su cámara, en el Paseo de la Reforma. En un programa de 1899 en Matehuala se hacía saber al público que

con oportunidad se avisará el día y el lugar en que se tomarán algunas vistas de esta localidad. Esta empresa se encarga de sacar vistas para particulares, para recuerdos de familia, como entierros, bodas, bautismos, etcétera, etcétera... toma vistas en las mismas localidades a donde trabaja y las exhibe luego. ⁵⁷

Acorde con ello, retrataban las plazas de armas durante el tradicional paseo dominical, las salidas de misa,

anunciábamos que el domingo siguiente nos colocaríamos con la cámara frente a la puerta de la parroquia, para tomar "vistas" de la salida del público de la misa de doce, recomendando a cuantos quisieran aparecer en la cinta que se presentarían decentemente vestidos. Aquello ponía en conmoción a todos los vecinos, que, llegado el momento, se apretujaban por

aparecer en primer término ante el objetivo, haciendo mil gestos y visajes. Escusado es decir que la noche del estreno todos los actores improvisados acudían al cine en masa, para verse en la película y no era poco el entusiasmo que invadía a todos y cada uno, cuando lograban reconocerse o reconocer a sus amigos y parientes en la pantalla. En Orizaba tomamos la salida de los obreros de la Cervecería Moctezuma, con resultado igual al obtenido en las iglesias, pues no hubo trabajador que faltara a la función de estreno. 58

Los camarógrafos Lumiere habían halagado a Porfirio Díaz, quien pareció subyugado ante su imagen reflejada en el "cuadro de albura uniforme y limpia" de la pantalla; el público se había entusiasmado con la figura del presidente paseando a caballo en Chapultepec, en coche o caminando con sus ministros. La gente aplaudía y gritaba "¡hurra!" o "¡bravo!", daba bastonazos en el piso hasta que el empresario "bisaba" la vista. Enterado Díaz de tales manifestaciones, comprendió la popularidad que significaba el dejar que lo vieran en la pantalla. Por otra parte, los empresarios comprobaron que las imágenes del dictador y de su esposa dejaban buenas utilidades, así que lo retrataban a la primera oportunidad. Unos y otros se beneficiaban con la proyección de las películas en ciudades y rincones apartados. Es evidente que el éxito de la figura de Díaz radicaba en su popularidad, pero también en cierta medida a que un gran número de espectadores veían por primera vez su retrato.

Era por entonces que el aislamiento regional se rompía paulatinamente, merced a la construcción de ferrocarriles y redes telefónicas y telegráficas. Un gran número de gente se enteraba de las hazañas de Díaz contra los franceses y contra Juárez a través de la prensa o la comunicación oral. La prensa cubría su figura con una aureola de majestad y grandeza; la rodeaba de leyenda, la mitificaba. A Díaz se le presentaba magnánimo, abnegado, responsable y superdotado, como el "hombre necesario para México"; "el indispensable para gobernar un país otrora ingobernable". ¿Quién, si no él, había tenido "la sabiduría y

la energía para instaurar la paz octaviana"? Y aunque los analfabetas eran muchos y desconocían lo escrito sobre Díaz, la comunicación oral transmitía su leyenda y el cinematógrafo difundía su figura.

En la ciudad de México El general Porfirio Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec se exhibió durante cerca de un año. En Guadalajara y en San Luis Potosí El presidente de la república recorriendo con su comitiva la plaza de la Constitución el 16 de septiembre de 1896 se había incluido en el primer programa. En la ciudad de México un camarógrafo retrató las maniobras militares en San Lázaro en honor de Díaz, y otro "tomó" el viaje presidencial a Puebla.

Otras películas de la primera época fueron notables no tanto por halagar la vanidad, cuanto porque "grabaron el movimiento" de las costumbres mexicanas, parecían responder a la búsqueda de una expresión nacionalista en la pintura, Charros mexicanos lazando un potro, Jarabe tapatío, Rancheros mexicanos lazando caballos en la hacienda de Atequiza. Algunas más obedecían al interés de los camarógrafos por descubrir a México con su cámara cinematográfica. Todas, sin embargo, estaban dentro de la más pura tradición Lumiere.

En 1899 hubo venta de película virgen en mayor cantidad, de ingredientes y accesorios para revelar y copiar y una cierta estabilidad en el negocio cinematográfico: recuérdese que durante un año se abrieron veintidos locales para exhibiciones cinematográficas y que en mayor o menor medida cumplieron su propósito. Una empresa compró tres y hasta más locales para ensanchar sus posibilidades comerciales. Por lo anterior, esas empresas ensayaron la producción de cintas basadas en una obra de teatro y en los números de los artistas de zarzuela. El ingeniero Toscano "impresionó" a la luz del día escenas de Don Juan Tenorio con "todos sus argumentos más interesantes", a Rosario Soler en

Sevillanas, a Luis Obregón y a su esposo en fragmentos de la zarzuela Dos canarios de café. Además, "impresionó" lo que parece ser un breve relato a base de imágenes, Terrible percance a un enamorado en el cementerio de Dolores, vistas cinematográficas semejantes a los experimentos Edison de filmar números de los music-halls.

La expulsión del cine de la ciudad de México ocasionó la supresión de tales experimentos, embriones argumentales y reforzó, al mismo tiempo, la costumbre de retratar aspectos de las poblaciones, de la gente en sus paseos o de sus entradas y salidas de misa y de las fábricas. Con eso, los camarógrafos daban a conocer su país a los propios mexicanos y basados en la costumbre Lumiere, creaban su propia tradición y expresión cinematográficas.

Continúa la dependencia

Según los datos obtenidos, la producción nacional alcanzó 8 películas en 1901; sólo 1, en 1902; 12 en 1903, 9 en 1904, 60 en 1905 y 26 en 1906, una cantidad verdaderamente inusitada.⁵⁹ Esos números no parecen reflejar la realidad. En primer lugar, porque el itinerario y las actividades de los trashumantes no fue seguido con detalle por la prensa y omiten información o consignan datos aislados; en segundo lugar, porque el cinematógrafo había caído de la gracia de los periodistas, quienes evitaban hablar de él; por último, las cifras de 1899 y 1905 no sólo revelan la venta de película virgen,⁶⁰ sino la localización de programas de cine que permiten saber con mayor exactitud la cantidad de las películas "rodadas". De 1901 a 1906, los empresarios-camarógrafos que se integraron a la producción fueron Enrique Rosas, Campana, Hermanos Alva, Gonzalo

T. Cervantes, Augusto Venier, Antonio Gómez Castellanos, Sthal y otros más.

Un sólo título indica un experimento argumental en ese lapso, Time is money, "o sea un yanki en el hotel de la Reforma en México saliendo a tomar el tramway eléctrico". Esta vista fue tomada por Mongrand en 1903, los demás, son tomas de poblaciones visitadas por los itinerantes. No podía ser de otra manera, el ir y venir los obligaba a cargar un equipo mínimo, continuando la escuela Lumiere a pesar de ellos. Por otra parte, la película virgen era insuficiente no obstante el incremento de la oferta, y no iban a desaprovecharla para experimentar lo desconocido, cuya calidad y aceptación por el público era dudosa, pues carecían de recursos y de estabilidad para invertir en construcción de estudios y de la organización del mercado para explotar sus películas. La tradición Lumiere les garantizaba atracción de público, era un pretexto para que la gente acudiera al cinematógrafo. Su producción era para satisfacer las necesidades de su propia compañía. Los cinematografistas nacionales estaban en desventaja frente a la producción extranjera.

Tipos de compañías

Hubo dos clases de compañías productoras de películas, las de los propietarios de carpas y las ambulantes. En Francia e Inglaterra, los propietarios de carpas o de teatros portátiles ensayaron la película argumental con el personal de la compañía, lo que en el caso mexicano ocurrió una sola vez, en Orizaba en 1907 con El lunes del velador (sic) hecha por Manuel Noriega. Sthal y Becerril, camarógrafos propietarios de carpas, no hicieron tales experimentos, o al menos no hay testimonio. La visita hecha por Becerril a Orizaba en 1903

la prensa local la siguió con cuidado y no mencionó para nada ningún intento de realizar o exhibir ensayos argumentales. Por el contrario, se subrayó que uno de sus atractivos era la toma de vistas cinematográficas de las ciudades que visitaba,

lo cual es una ventaja, pues les dan a sus exhibiciones mayor interés... El señor Becerril... nos ha prometido que sacará vistas de Orizaba y Rfo Blanco que serán exhibidas en la temporada. ⁶³

Y dicho y hecho, invitó para retratar la consabida misa de doce; la película fue recibida "con un atronador aplauso pidiendo su repetición". ⁶⁴

Los temas

Si observamos con cierto cuidado los títulos de la producción de los años 1901 a 1906 nos damos cuenta de que la atención de los camarógrafos se centra en dos tipos de hechos: los de la vida cotidiana de las ciudades visitadas y algunos sobresalientes o "actualidades".

Entre las películas que mostraban ciudades o la vida urbana, están los panoramas de Guanajuato, Zacatecas, Chihuahua, Orizaba, San Luis Potosí, Aguascalientes y las corridas de toros, Buque velero frente a San Juan de Ulúa, Desfile del 7o. Batallón, El coronel Ahumada llegando en su coche al palacio de gobierno de Guadalajara, salidas de misa y fábricas, etcétera.

El género de las actualidades se ocupaba de hechos inusitados como el Incendio del cajón de La Valenciana, filmada por Toscano en la ciudad de México; al ocurrir el siniestro, Toscano tomó su cámara cinematográfica y lo retrató; igual que hacía Gonzalo T. Cervantes con un accidente ferroviario en el puente

de Metlac, cercano a Orizaba, donde trabajaba. Esta nueva modalidad de los camarógrafos en el género de las actualidades los llevó a desplazarse grandes distancias. Actuaban movidos por el interés de "graficar" la noticia periodística, de esa manera retrataron la inundación de Guanajuato, la llegada de los regtos del embajador Aspíroz, etcétera. El intentero Toscano y Enrique Rosas, eternos competidores, se apresuraron a captar las escenas del desastre de Guanajuato. También compitieron desplazándose para retratar el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán. Rosas se sumó a la comitiva presidencial, Toscano, enterado por la prensa de la intención de Rosas con dos meses de anticipación, preparó una gira en dirección al sureste. Trabajó en Veracruz, Campeche y San Juan Bautista y su llegada a Progreso coincidió con la visita presidencial. No exhibió las películas tomadas en la península porque Rosas le había ganado el arrendamiento del teatro-circo yucateco, pero en cambio se anticipó a Rosas para estrenar su película en la ciudad de México. Según la prensa, Rosas tomó más de tres mil metros de película y Toscano combinó 51 vistas fijas con 12 de movimiento para reconstruir el itinerario.

Las películas del viaje de Díaz a Yucatán eran las más ambiciosas hasta ese momento. Es comprensible que los camarógrafos se desplazaran tan enorme distancia, porque la figura de Díaz continuaba siendo una de las principales atracciones en los programas de los itinerantes, siempre interesados en conseguir sus películas. En ocasiones los empresarios cambiaban el programa, pero la vista de Díaz la exhibían continuamente. Esto lo hizo Becerril en Orizaba y Mongrand en la ciudad de México. En Guanajuato,

en la vista que aparece el señor general Díaz paseando en el bosque de Chapultepec la banda tocó marcha de honor, produciendo la inesperada marcha una tempestad de aplausos y vivas al señor general Díaz. El público siguió aplaudiendo hasta que Mr. Mongrand repitió la vista. 65

La forma

Las películas mexicanas se habían caracterizado por su sencillez y ausencia de pretensión narrativa. Algunas de las vistas cinematográficas de la inundación de Guanajuato reflejan un esfuerzo por superar la escena simple. Un conjunto de ocho "cuadros animados tomados después de la catástrofe", se titulaba Guanajuato y lo componían Plaza del Baratillo, Calle de la Compañía, Cuatro aspectos de la calle de Cantarranas, Barrio del Hinojo, Ruinas de la calle de la Cruz Verde y un "panorama" de la sierra de Guanajuato. El autor parece inspirado en vistas de amplia difusión en México: la visita del presidente Félix Faure a Nicolás II y las de la guerra ruso-japonesa. Como su modelo, se exhibían juntas como una unidad, o separadas, a opción del empresario, pues no desarrollaban ninguna idea; ni juntas ni separadas se conducía al espectador a un determinado objetivo, equivalían a vistas cinematográficas cuyo principal atractivo continuaba siendo el movimiento, tal vez por eso se exhibieron combinadas con 19 vistas fijas. El deseo del autor era el de ilustrar la catástrofe. (El autor puede ser Enrique Rosas, socio de la empresa del Riva Palacio que exhibió los conjuntos o Salvador Toscano).

La película del viaje de Porfirio Díaz a Yucatán, en cambio, pretendía reconstruir, en la medida de lo posible, el itinerario desde la salida de la ciudad de México hasta su despedida de Yucatán. Su desarrollo recordaba la secuencia de películas argumentales de Méjles como La Cenicienta o Juana de Arco. Era un relato lineal del principio al fin del viaje. El viaje hacía de argumento, se narraba de principio a fin una pequeña historia. El ingeniero Toscano deseaba transmitir al espectador una idea de lo que había sido aquel viaje. El Imparcial subrayó que las vistas darían una idea cabal de las fiestas, y eran las

siguientes:

1. Salida del señor general Dfáz de México.
2. Bahfa de Veracruz y el muelle.
3. El cañonero Bravo.
4. En el puerto de Progreso.
5. El general Dfáz desembarca en Progreso.
6. El presidente en Mérida.
7. Vista panorámica de Mérida.
8. El general Dfáz visita el Instituto.
9. La señora Romero Rubio de Dfáz visita la catedral y el obispado.
10. El lago de la colonia de San Cosme.
11. El general Dfáz sale de Mérida.
12. El presidente se despide de Yucatán.⁶⁶

Ahora bien, el ingeniero Toscano presentó dos reportajes de principio a fin del viaje, uno era de 51 vistas fijas y el otro era de vistas de movimiento. El primero era un relato minucioso, mientras que el segundo era una síntesis (obligada tal vez por la escasa película virgen), en la que suprimió los aspectos que consideró secundarios. Y como en las películas de Méliés, cada una de las vistas tenía su lugar en el relato. Aisladas equivalían a cualquier vista fotográfica, se cortaba el hilo de la narración. Esta película iniciaba un desprendimiento de las actualidades mexicanas de su arquetipo extranjero, aunque para hacerlo se valiera de Méliés. Ambos conjuntos de vistas eran reportajes ilustrados sobre el viaje en los que el montaje jugó un papel importante.

La producción nacional y la situación política

Dos hechos de alta significación política ocurrieron dentro de la cronología que hemos fijado para observar la producción: la huelga de Cananea de junio de 1906 y el conflicto textil de Río Blanco de diciembre de 1906 a enero de 1907. Si observamos la actitud de los camarógrafos cinematográficos ante ellos, ahondaremos en el sentido que tuvo el documental de esos primeros seis años del siglo. La importancia de los hechos debió producir películas de actualidades. Los

fotógrafos, enterados por la prensa, podían haberse desplazado hasta los lugares de los sucesos. Pero no sabemos que de Cananea se filmara película por lo inesperado del hecho. Nadie lo imaginó. En general se filmaban hechos predecibles; la prensa anunciaba y los camarógrafos se preparaban; tal el caso de la llegada de los restos del embajador Aspíroz o el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán. Claro que también hubo algunos incidentes imprevistos que se filmaron, como la inundación de Guanajuato o el accidente ferroviario en Metlac; pero Guanajuato estaba cerca y mejor comunicado que Cananea. La noticia de la inundación se publicó con sensacionalismo al día siguiente y permaneció en la prensa durante varios días. En cambio la primera noticia sobre Cananea era escueta, y no daba importancia a los hechos. A medida que se publicaron detalles aumentó el estupor y, una semana después, los editoriales y la primera plana de los diarios se referían constantemente a ellos. Por tanto, la ausencia de los camarógrafos en Cananea era disculpable por dos razones: la tardanza en conocer la magnitud del acontecimiento y la lejanía y difícil comunicación, que incluso requería un buen tramo de camino a través del territorio norteamericano.

El caso de Río Blanco fue distinto. Desde diciembre de 1906 se conocía la gravedad de la situación. El conflicto era un lugar común en los periódicos, las noticias reflejaban pesimismo sobre la solución. Río Blanco estaba relativamente bien comunicado por ferrocarril y caminos carreteros, como lo demostró la celeridad con que llegaron las tropas enviadas de la capital para reprimir al movimiento. Sin embargo, los camarógrafos no se presentaron para filmar ningún aspecto del movimiento, ni antes ni después de la represión, a pesar de que algunos se encontraban cerca, Toscano y Gonzalo T. Cervantes en Puebla; Rosas preparaba una gira y hacía frecuentes viajes entre México y Puebla; los hermanos Alva se encontraban en la capital. La ausencia de los demás, Antonio García,

Becerril y otros era comprensible por trabajar en sitios lejanos. Pero todos ignoraron la tragedia. Con seguridad, retratarla y exhibir las vistas hubiera contrariado el lema porfiriano que flotaba en el ambiente: "poca política y mucha administración".

Todo esto nos lleva a concluir que no todas las noticias eran retratadas. Se discriminaba al acontecimiento político. Como las noticias sobre Cananea y Río Blanco habían estremecido a la sociedad, lo más probable es que los camarógrafos temieran conmover a un círculo más amplio, puesto que el lenguaje cinematográfico llegaba a un sector mayor de la sociedad. La noticia escrita estaba vedada a los analfabetas que sumaban un porcentaje elevado. La información se transmitía oralmente, pero no tenía el dramatismo de las imágenes reales y el espectador era hipersensible a su impacto, puesto que apenas asimilaba el nuevo modo de comunicación masiva. Parece que los camarógrafos conscientes del poder de atracción de las imágenes evitaban "graficar" aquellos sucesos que inquietaban al público, y por ende al Estado.

Creemos que la actitud de los camarógrafos fue producto de una especie de autocensura; la escasa producción nacional y la inocencia de los temas retratados hasta ese momento permitieron que el Estado no interviniera. Ni siquiera los asuntos políticos extranjeros como La huelga, La revolución de Odesa, Del nihilismo al socialismo, El anarquista Mateo Morales o las películas que se movían de la política, de las que hablaremos con detalle más adelante,⁶⁷ eran prohibidas. El Estado todavía no se preocupaba por regular la producción y exhibición cinematográficas.

La capital

La ciudad de México era un punto poco visitado por los ambulantes. Tal vez no había locales adecuados, o los propietarios de ellos no consideraban al cine un buen negocio, o tal vez los ambulantes suponían una competencia dura. Es un gran misterio, pero de 1901 a 1905 la capital presenció pocas temporadas cinematográficas.

Recordemos que dos salones, registrados en el Boletín Mensual de Estadística Municipal, escaparon a la furia anticinematográfica de 1900. Esta misma fuente registra tres locales en febrero de 1902, de marzo a julio, dos, y de agosto de 1902 a marzo de 1903 en que deja de publicarse, no registra ninguno. En ese año, en mayo y junio, Carlos Mongrand realizó exhibiciones en el circo-teatro Orrfn.

Durante 1904 sabemos de las funciones al aire libre de El Buen Tono en la Alameda Central. Tal vez por eso ningún ambulante hizo acto de presencia pues se exhibían las mismas películas gratis. El dueño de la fábrica, Ernesto Pugibet, copió la moda francesa de hacer "proyecciones al aire libre, en los tejados de las casas o en las terrazas de los cafés" con fines publicitarios. Las exhibiciones atraían "noche a noche una multitud inmensa que se regocija ante las escenas que representa el cinematógrafo" al costado oriente de la Alameda. Entre las películas en exhibición estuvo Don Quijote, de 450 metros y media hora de duración. Los empleados de comercio escribieron a la cigarrera pidiendo que la función se iniciara después de las siete de la noche, hora en que cerraban los almacenes y la petición fue atendida. La proyección estaba a cargo de Mme. Moulinié, consumada manipuladora cinematográfica. El Diario del Hogar expresó su fobia cinematográfica; se quejó de la inmoralidad de Los

siete castillos del diablo (Zecca, 1901) y de la multitud que obstruía la circulación de peatones y vehículos,

en el cinematógrafo a que aludimos se ven cuadros que causan repulsión, tanto que varias familias decentes que, por curiosidad se han detenido a verlos, se han visto obligadas a marcharse ruborizadas. Entre esos cuadros hay uno en que aparece el diablo con los siete pecados capitales en forma de mujeres, y a la consideración de los lectores dejamos suponer lo que pasará cuando se presenta el tercer pecado. 70

Después de unos meses, los operadores de El Buen Tono se fueron a correr la legua, compitiendo deslealmente con los itinerantes.

En 1905, la ciudad presenció varias temporadas cinematográficas de Enrique Rosas y Salvador Toscano. En julio de 1905 Enrique Echániz Brust, asociado con Enrique Rosas y otros empresarios para el suministro de películas, ofreció funciones de cine en el Riva Palacio todos los días. A partir de ese momento, las funciones han sido interrumpidas sólo por causas de fuerza mayor: huelgas de sindicatos cinematográficos, de los empresarios, el asesinato de Obregón.

Por fortuna se han conservado algunos programas del Riva Palacio, por los cuales sabemos con mayor fidelidad cómo eran las funciones y qué se exhibía. Un programa se componía de tres partes, con un promedio de 40 películas diarias de diversos metrajes, años, marcas y realizadores. El programa del 17 de octubre lo iniciaba una obertura del quinteto Islas. La primera parte anunciaba 15 vistas, el estreno de La linterna encantada, "de grandes efectos de transformación", luego Puente de San Jorge, Suiza, El remordimiento, Templo de Budha, Japón y la atracción Los besos en las distintas edades, con la cual, según la propaganda, "el espectador goza y se ríe por todos los episodios de que está formada". La segunda parte incluía un intermedio por el quinteto y la exhibición de 12 vistas; unas eran de carácter documental: Episodio de la guerra ru-

so-japonesa (reconstruido), La Iglesia de San Pedro de Roma, Castillo de Windsor; otras eran cómicas, La comida imposible, y melodramas, La vida por la patria o el honor militar. Además un estreno, La isla misteriosa, "sorprendente vista de transformaciones", el Puente de Iglesia de la Madre de Dios, Turín y la gran atracción de ese día, La venganza de los indios bárbaros:

llamamos la atención del público a cerca de esta grandiosa vista, que acaso sea la mejor que presentamos hoy. Se trata de una ruin venganza que ejerce una cuadrilla de indios bárbaros sobre una familia honrada, a causa de que el jefe de ella mandó azotar a uno de aquellos salvajes por un robo que cometió. Este incidente dio margen a que una partida de indios asaltara la diligencia en que caminaba aquella familia. En estado bien lastimoso escribe éste una carta, haciendo que su perro sea el mensajero de esas letras. A este aviso concurren las gentes de la finca, dando alcance a los indios, los persiguen y tras de rudo combate queda derrotada aquella turba de salvajes, pudiendo rescatar a una joven y a una niña que aquellos se raptaron.

Tercera parte, intermedio por el quintento y en seguida la proyección de 13 vistas cómicas, de viajes y de magia. La atracción, Mazzantini, Algabeño y Machaquito,

ludia de tres toros de Miura. Esta vista está tomada desde la salida de la cuadrilla, hasta la muerte y el enganche del tercer toro, y pueden verse perfectamente las suertes de vara, ban derilla, pases y muerte; teniendo esta hermosa vista el atractivo de estar preciosamente iluminada. En cada intermedio y como número extraordinario, será obsequiado el público con una audición de la Máquina Parlante Imperial Siglo XX.

La exhibición de tantas vistas en un programa parece una compensación por la ausencia de novedades. Los estrenos eran escasos y los títulos repetidos.

En algunos programas las películas de atracción eran una burla a la policía; en Los omers o ladrones modernos, por ejemplo, la policía persigue a unos ladrones después de un robo, escapan de la policía, que estuvo a punto de aprehenderlos; en ¿Tiene usted permiso para cazar? un sujeto entra a cazar a un coto prohibido y contraviene la orden en las narices de la policía; en Los niños va-

gabundos (Zecca, 1905) dos delincuentes roban e incendian y, perseguidos por el vecindario, caen en manos de la policía, pero escapan. "A pesar de ser repugnantes en ambos delitos, el más pequeño de los niños que contará ocho años, se hace sin embargo simpático, por su agilidad para evadir el castigo".

El argumento de otras películas era una crítica al orden establecido; en El incendiario (Zecca, 1905), un vagabundo provocaba el incendio de un bosque por accidente y los aldeanos lo aprehenden y lo cuelgan de un árbol para ahorcarlo, pero una mujer lo salva. Al volver en sí y "mientras que sus compañeros le asisten, él amenaza a esa sociedad ingrata que hizo de él un paria cuando como tantos otros pudiera gozar los placeres de la vida". En Del socialismo al nihilismo la policía penetraba en

una imprenta clandestina; allí entre estos buscadores de ideal, está una joven, Nadia, hermana de uno de los jefes conspiradores. Detenida, conducida a casa del gobernador va a tomar el camino de Siberia; pero no puede soportar ni vencer las fatigas del viaje y muere abandonada en el camino. Su hermano, decidido a vengarla, fabrica una bomba y se va, una noche de fiesta a echarla en medio del salón del gobernador.

Claro que en otras películas el "malo" recibía su "justo" castigo como en Los bandoleros modernos. Algunas como Primera noche de paseo eran moralistas,

reproduce fielmente lo peligroso que es el exagerado cariño que algunos padres profesan a sus hijos. Figúrese un joven cadete que pide a la madre sus ahorros para irlos a gastar entre amigos calaveras, dando rienda suelta a la orgía y al desorden, regresando a su hogar en estado indecoroso e indigno de su familia. Felicitamos a la casa Pathé por la artística discreción de este cuadro.

La guerra ruso japonesa y el levantamiento contra Nicolás II en Odesa y Moscú en julio-agosto de 1905, actualidades reconstruidas, se exhibían en forma constante. El público quería ver lo que había leído en los periódicos. Por cierto que el empresario del Riva Palacio aprovechó los acontecimientos ru-

sos para exhibir La huelga (Zecca, 1904), película de contenido social, como si fueran de la revolución rusa. Al proyectarla Echániz Brust le puso el título de Huelga de obreros y anunciaba "esta vista está tomada del natural (lo que era falso) y por ella podrá el inteligente público formarse una idea aproximada de los desórdenes que reinan en la capital rusa". Incluyó también La revolución de Odesa (Pathé, 1905) alrededor de la rebelión del acorazado Potemkin, con la posterior "exposición del cuerpo de uno de los marineros en los muelles de Odesa, bombardeo, rebelión popular, pillaje, incendio de la ciudad y represión".⁷² No faltaron las corridas de toros, El anarquista Mateo Morales, León XIII y Pío X en el Vaticano y los encuentros pugilísticos entre Fitzimmons y O'Brien, y Britt y Nelson.

En los programas del Riva Palacio hubo óperas, Fausto y la Condenación de Fausto (Méliès, 1905), y otros experimentos Pathé de sincronización de imagen y sonido.⁷³ También estuvieron presentes los temas religiosos con Los mártires del cristianismo (Pathé, 1905).

Los programas eran de una envidiable riqueza temática y formal. En dos o tres el espectador seguía el proceso formativo del lenguaje cinematográfico; desde las vistas a lo Lumiere, La inundación de Guanajuato, Buque velero frente a San Juan de Ulúa, pasado por las películas teatrales de magia de Méliès, Las tentaciones de San Antonio (1898), El diablo en el convento (1899), El viaje a la luna (1902) o El reino de las hadas (1903); el "film" según la escuela inglesa, Los bandoleros modernos; hasta llegar a la narrativa norteamericana de El asalto y robo a un tren express (Porter, 1902). Quizá esa riqueza temática y formal de los programas hacía que las sesiones de 40 vistas y dos horas de duración fueran ágiles; es posible que por eso el público no se cansaba de ver, una y otra vez, las mismas películas.

La distribución

En enero de 1906 llegó a México un señor Chissium. En junio informó a los exhibidores que tenía la "venta exclusiva de los aparatos cinematográficos y vistas de la renombrada casa Pathé Freres, París, para toda la República",⁷⁴ y retaba a cualquier competidor a comprobar que tuviera la "exclusiva Pathé". En un anuncio posterior añadió "¡OJO! todas las demás casas vendedoras de films Pathé son tributarias de esta sucursal".⁷⁵ Chissium aludía a Jorge Alcalde, quien contestó que sus vistas venían directamente "de París, Londres y los Estados Unidos; sin intervención de ninguna otra casa del ramo".⁷⁶ Comienza una guerra entre ambos vendedores por adjudicarse la representación del fabricante francés. Las causas del enfrentamiento parecen ser dos:

1. A la muerte de Cabassut, Pathé nombró nuevo "depositario" exclusivo sin avisar a Alcalde, que había tomado ventaja del importante consumo mexicano y se había autonombrado representante.

2. También podría ser que el proveedor de Alcalde fuera Lubin y cuando la casa Pathé se enteró, decidió crear una agencia exclusiva, para defender su material, ya que el consumo valía la pena. Esta suposición parece confirmarla el hecho de registrar la marca en la oficina de marcas y patentes, de no haber un comercio ilegal no habría necesidad de ampararse en legislación comercial.⁷⁷

Lo cierto es que se iniciaba la sistematización de la distribución de películas y el pleito entre Alcalde y el agente Pathé era la expresión de un acomodo de diferentes intereses. Los beneficiados con el pleito fueron los exhibidores, que recibieron novedades con más frecuencia. Chissium y Alcalde publicaban regularmente en la prensa la lista de las películas que recibían, con su metraje y precio.⁷⁸

También a partir de junio de 1906 se intensificó de nuevo la circulación de las películas Edison; su distribuidor, la Mexican National Phonograph Co. puso a la venta 13 vistas cinematográficas del desastre de San Francisco, California.⁷⁹ Quizá Edison había descuidado la venta de sus películas en México por la guerra de patentes que, desde 1897, sostenía contra otros fabricantes norteamericanos y europeos. Circulaban algunas de sus películas, es verdad, como Asalto y robo al tren correo, adquiridas directamente en la fábrica en New Jersey o con Lubin.

Hasta ese momento los exhibidores compraban las películas por rollos, las copiaban y revendían, o las explotaban durante años; disponían de ellas a su antojo. Rosas y Toscano parecen haber tenido varias copias de un mismo título, puesto que tenían un laboratorio para copiar y operadores recorriendo la república. El comercio de películas se caracterizaba por su anarquía.

Otro paso hacia la sistematización de la distribución fue el alquiler de películas. Aunque el agente Pathé y Alcaide continuaron la venta libre de rollos, The American Amusement Co., anunció alquiler "a precio muy módico".⁸⁰ La estabilización de los exhibidores propició este nuevo aspecto del comercio cinematográfico. Un exhibidor que abrió un salón en la ciudad de México, hizo saber que necesitaba "vistas cinematográficas en alquiler diariamente".⁸¹

Segundo sarampión cinematográfico

Con una llegada más frecuente de nuevas películas, la ciudad de México vio la multiplicación de los cinematógrafos, como en 1899. La historia parecía repetirse, con la novedad de que los locales ya no eran construcciones de mado

ra y láminas de cartón o tiendas de campaña, sino de "cal y canto". El cinematógrafo había llegado para quedarse.

En el transcurso de unos meses, la ciudad de México contó con 34 sitios nuevos destinados a la exhibición.⁸² A ellos hay que agregar las funciones gratuitas al aire libre que el Buen Tono volvía a ofrecer en el costado oriente de la Alameda. Los salones se abrieron paulatinamente, sin hacer ruido. Sólo lo los domingos o días festivos se abrían todos los locales, el resto de la semana unos cuantos; por ejemplo, el jueves 29 de noviembre de 1906 se abrieron 11,⁸³ y el lunes 31 de diciembre, 15.⁸⁴

Las nuevas salas eran de mayor capacidad. Los dos locales de "cal y canto" de 1900 eran para 30 y 40 asistentes. Ahora, la Academia Metropolitana admitía 600,⁸⁵ La Boite, 400.⁸⁶ Había otros para 60, como el del ingeniero Toscano en la esquina de San Francisco y Coliseo Nuevo y el de Ignacio Yáñez de la tercera de Santa María la Ribera,⁸⁷ u 80, como el de la segunda de Plateros 4, de Blas Vanegas.

El Ayuntamiento

Las condiciones de los permisos otorgados para la construcción de salas diferían de las exigidas para el levantamiento de carpas. En 1899 el Ayuntamiento autorizó las construcciones provisionales bajo las siguientes condiciones: el terreno lo señalaría la Comisión de Policía; antes de su apertura se inspeccionarían las condiciones de seguridad; el empresario pagaría 50 centavos diarios por el arrendamiento del terreno y lo devolvería en las condiciones en que lo recibía; la comisión de policía podía cancelar el permiso si así lo juzga-

ba conveniente y por último, el empresario debía otorgar fianza de 20 pesos.

88

En cambio, para la apertura de salas se exigía una caseta de láminas de asbes⁸⁹ to para aislar el proyector de los espectadores, y evitar que los incendios

originados en el proyector y las películas se propagaran; dejar un pasillo central entre los asientos de no menos de 85 centímetros de ancho,

y que la puerta de salida se deje abierta durante las exhibiciones, asegurando que sus puertas de madera no puedan cerrarse por el empuje de los concurrentes al salir; además, se procurará que no falte ventilación en el local y que la instalación eléctrica se sujetará a los preceptos reglamentarios.⁹⁰

91

Requería por lo menos "un excusado con todos los requisitos reglamentarios", fijar los asientos para que no estorbaran la salida de los espectadores, en caso de incendio. Dos permisos se negaron por la poca seguridad para el público y los proyeccionistas.

Los salones todavía no estaban jerarquizados. Legalmente todos eran iguales y pagaban el mismo impuesto. Al igual que en 1899, todos exhibían las mismas películas y ofrecían los mismos estrenos, incluyendo las proyecciones al aire libre de la Alameda. El rumbo, el empresario y el público hacían las diferencias: no era lo mismo la carpa en la plaza de Juan José Báez que los salones de San Francisco y Plateros o la Academia Metropolitana del Jardín de Santos Degollado, a la cual asistía, según la propaganda, "escogida y numerosa concurrencia".

Aquella "colosal aceptación" parecía obedecer a una curiosidad desmedida. Los capitalinos habían sido privados del espectáculo cinematográfico durante años.

En 1899 la competencia causó una guerra feroz entre los empresarios, con robos de películas y campañas de desprestigio; ahora fue menos reñida. Los precios de admisión pronto se estabilizaron: el circo-teatro Orrín, que solía cobrar

75 centavos luneta, igualó con el precio del Riva Palacio de 50 centavos; al poco tiempo ambos lo bajaron a 25 centavos luneta, 15 anfiteatro y 10 galería. Lo mismo sucedió con La Boite, la Academia Metropolitana y las salas ubicadas en la medular calle de San Francisco. La carpa de Juan José Báez cobraba 10 centavos en patio y 5 en galería, pero el espectador no tenía las mismas comodidades. En la Academia Metropolitana había un "elegante budoir para señoras" y contaba con "esmerado servicio de pastelería y refrescos".⁹² El salón de Variedades ofrecía expendio de

refrescos de todas clases, sabrosos helados, postres y dulces exquisitamente confeccionados. En la contaduría tendremos un teléfono al servicio del público... así como también un elegante escritorio con todo lo necesario.⁹³

Las variedades volvieron a hacer su aparición en algunos salones, pero a diferencia de 1900 los empresarios contrataron a profesionales. También recurrieron a otros atractivos, el salón Lumiere anunciaba

una pequeña orquesta de gallos vivos y verdaderos, vestidos con elegante frac, chaleco y guitarra, bajo la batuta de un hermoso gallo.⁹⁴

En el Pabellón Morisco las vistas eran "acompañadas con un magnífico quinteto,⁹⁵ cuya música se adapta a la vista que se exhibe". En otro salón una pareja infantil de baile amenizaba los intermedios⁹⁶ y en el Spectatorium ante los ojos del espectador desfilaba "la dicha de dos amantes entre las flores, las delicias de un idilio a la puesta del sol" acompañados por

los suaves sonos de una canción de las más poéticas, de esas canciones llenas de pájaros y flores... Todo esto, cuya blanda poesía penetra insensiblemente al público, es contemplado con verdadera satisfacción.⁹⁷

Había salones que ofrecían entrada gratuita un día a la semana, a las damas acompañadas de un caballero, a los niños o a los obreros. También las

colonias extranjeras se veían favorecidas y se confeccionaban programas con películas sobre Francia, España, Inglaterra o Estados Unidos, invitándose gratis a los nacionales. El público correspondía con su asistencia a los estímulos. Ni las exhibiciones públicas de El Buen Tono, ni las funciones gratuitas de otro salón que se sostenía con anuncios exhibidos, parecían afectar a las empresas. La fiebre del cinematógrafo era una manifestación de la necesidad de una sociedad por distraerse, tal vez para olvidar las miserias de la vida diaria, los problemas:

-En este momento va a comenzar la tercera tanda.

La voz del chiquilloregonero domina los ruidos complejos de la calle... Luces intensas, cárdenas o carminadas, o muy blancas, bañan la acera. Frente a la puerta, embolia de curiosos, marejada de sombreros con plumas y frondas, chisteras, tocados de aya, charros de turista, calvicie de abuelas, bucles de chiquillos. El expedio de boletos más sonoro que un troquel; ocupadas las sillas de antesala. Una cortinilla flecada cubre la entrada del salón; cuando aquella se levanta, deja paso libre a zumbidos como de recuas presurosas y confinado calor humano, y a un valse que parece tocado a tientas -y en la oscuridad lo empastelan-, en un pianoforte muy corrido, enfermo de afasia senil... Tal es el cuadro, a ojo de buen cubero, en lugares hoy por hoy muy concurridos: los cinematógrafos. Los cinematógrafos de paga. Si he de ser sincero, confesaré que horas enteras dejo libre el espíritu a merced de las películas; más todavía, me embeleso con ver ciudades lejanas, otras costumbres, otras gentes como por una gran ventana donde cosas y personas tienen algo de la apariencia fugitiva y muda de largos ensueños con hilación.

Las hileras de público, los chiquillos que se paran de puntillas, las maritornes que lanzan el ¡Algame! o el ¡Ave María Purísima! en las escenas de magia, fogonazo, humo, mago a la puerta o súbita mutación; los comentarios en voz baja, las risas en modo mayor o menor, la semloscuridad reinante, hasta el ímpetu de arrancar de cuajo un sombrero que se interpone...

-¡Nuestra señora de París! Clama una recamarera cuando aparece imponente fábrica.

-¿Ya ves cómo sí usan guantes las cocineras y llevan paletó? Comenta una ilota del fogón, cuando parisiense o mallorquina colega aparecen en la pantalla.

-Allá los porteros barren con cepillo, y no como usted con el cuerpo cuando la arrastra su marido.

-¡Recorcho! Timoteo, ya vido con qué prontitud cogieron al rate-

ro? Algame, si en el extranjero respetan a los gendarmes! ¡A la primera quantada dobló al ratero!

-Y no se ve ni un briago tirado en la calle.

-Ni se suben los burros a la banqueta.

-Ni juegan l'arma blanca frente a las cantinas.

-Y los trenes no arrancan hasta que las señoras se suben.

-Y ni un sólo carretón con barricas.

-Ni perros sueltos metiendo zancadilla.

-¿Cuándo habrá en México un cochero como ese, gordo y con pellerina como las catrinas?

-¿Qué vas que aprehenden al robachicos?

-¡Claro, hombre! Fueron tontos; se fiaron mucho... dejaron huella.

-Faltas de respeto, chulo, se entretienen en tirar con cerbatana a las personas distraidas y por eso recibirán el condigno escarmiento.

Estallan las carcajadas, desde la que parece reclamo de foca, de jayán, hasta la cristalina de los pilluelos; y quinientos mil ojos de chiquillos, no pierden movimiento de todas y cada una de las travesuras que reproducirán al pie de la letra el lunes o el domingo en la mañana, cuando tengan tomate arrojadizo, flecha de hule y vóctima. ⁹⁸

El cinematógrafo no era ya agresivo como en 1900. Los empresarios procuraron ofrecer variedades y vistas "morales", escuchaban críticas y sugerencias. El Diario del Hogar hizo público el descontento de los padres de familia que asistían a la Academia Metropolitana por la exhibición de dos vistas; en una, la reacción de una madre ante el cadáver de su hija con el cráneo destrozado, inspiraba pavor a los niños. En otra, "una mujer desvergonzada que hace gala de su impudicia y el marido es un pobre viejo que soporta una serie de humillaciones y chascos que inspiran repugnancia", ⁹⁹ escandalizaba a los concurrentes. Se pidió que fueran retiradas porque la mayoría del público eran madres con hijos. La empresa correspondió a los deseos.

Si la prensa decía que los salones eran poco seguros y con poca ventilación, los empresarios replicaban que no era verdad, que contaban con la anuencia de las autoridades e invitaban a los periodistas a inspeccionar. Cierta ocasión el mismo Ayuntamiento despejó los temores y un principio de incendio con-

firmó la afirmación de las autoridades. Poco a poco, sin gritos ni sombreros, el cinematógrafo encontraba su sitio en aquella sociedad.

El público brotaba como por arte de magia y sostenía las múltiples salas que había en la ciudad de México. ¿Qué ocurría? Aquello parecía ser una manifestación de algo más profundo que una moda pasajera. ¿Sería cierto que la vida en la ciudad de México era tediosa? En el rico por ser rico y encerrarse en sus mansiones; en la clase media por escasa y aislada de las otras clases; en el pobre porque sí no era el desempleado y harapiento que deambulaba por las calles, era el obrero, sujeto a una extrema explotación: salía del trabajo extenuado y llegaba a su casa a descargar su furia en su esposa y sus hijos. ¿Sería cierto que el tedio se apoderaba de los capitalinos y los empujaba al alcoholismo y al suicidio? Estos eran tópicos constantes en la prensa capitalina:

en esta semana, como en la anterior, lo que resalta más sobre el fondo gris y monótono de los sucesos ordinarios, es la nota roja del suicidio. ¹⁰¹

Los diarios continuaban quejándose del presente amargo, del vacío de los teatros durante las temporadas de ópera o de género dramático. El público respondía con su preferencia por el cinematógrafo y el género chico.

El cine se convertía en un escape a los problemas de los capitalinos:

el pueblo... sueña ante las maravillas de la pantalla; el alma colectiva... duerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida... Por eso cuando el cinematógrafo se apaga, y, con la vista cansada y el cerebro encendido, pasan las gentes humildes, las pobres gentes, por nuestra "gran arteria", rumbo a sus oscuros y tristes barrios, tal parece que un amable y cordial gozo desfila, rumoreando, frente a los cerrados palacios de los ricos. Es la alegría sana de los "bajos fondos" que noche por noche, como una flor de capítosa y ruda fragancia, sale a la superficie del hastío metropolitano... estos seres, que viven en el trabajo, en el fondo del taller, en el rincón de la fábrica, en el cuartucho miasmático de las oficinas... van al cinematogra-

fo... porque los hace sentir y los entretiene, con una pacificadora inocencia de niño, y después, al retornar al hogar desmantelado y triston, su fantasía, como una lámpara de Aladino, sigue ornamentando con effmero delirio las tristezas de su existencia. Es que no en vano cae sobre un espíritu, por más embrionario que sea, una gota de sueño... 102

Y el cinematógrafo juntaba a ricos y pobres, no jerarquizaba. Todos estaban dispuestos a soñar,

el obrero se entusiasmo igualito, igualito que el prócer; el primero se olvida de la taberna; el segundo del club. Cinematógrafo, cinematógrafo por todas partes, lo mismo en el boulevard que en el arrabal... 103

Al igual que en 1900, se dijo que las autoridades notaron una baja en la criminalidad y en el alcoholismo. 104

El año de 1906 fue el año de la estabilización del cinematógrafo, el de los sucesos de Cananea y Río Blanco, hechos políticos en un régimen que se vanagloriaba de la poca afición política de los mexicanos, pero que eran síntomas de graves problemas sociales. ¿Habría conexión entre el éxito del cinematógrafo y los sucesos de Cananea y Río Blanco? ¿El cine era cómplice del ejercicio al reprimir inconformidades? ¿Sustituiría el cinematógrafo al alcohol y al suicidio como vías de escape? La experiencia del despertar político fue dramática y sacudió a la sociedad, que tal vez prefirió entregarse al sueño. El cinematógrafo parecía amortiguar inquietudes, que ya en 1910 serían incontenibles:

has sido ¡Oh año de 1906! el año del oro en circulación, el año del tifo siniestro, el año de la fiebre del automóvil y del sarampión del cinematógrafo. 105

Notas

1. Con anterioridad a los emisarios Lumière, nos visitaron los de Edison y de otros países, pero nuestro interés es historiar al cine desde que se convierte en un espectáculo frecuente, a despecho de su inestabilidad.
2. Jacques Deslandes, Histoire comparée du cinéma, Bruselas, 1968, p. 164.
3. Rachael Low, The History of the British Film, 1896-1908, Londres, 1973, p. 36-38.
4. Benjamin B. Hampton, History of the American Film Industry, New York, 1970, pp. 8 y ss.
5. Jay Leyda, Kino, historia del film ruso y soviético, Buenos Aires, 1965, p. 10.
6. Vid. Fernando Méndez Leite, Historia del cine español, Madrid, 1965, 2 vols.
7. Erik Barnouw y S. Krishnaswamy, Indian Film. New York, 1964, p. 6.
8. Erik Barnow, Documentary, A History of the Nonfiction Film, New York, 1974, p. 21.
9. José María Sánchez García. "Historia del cine mexicano". Cinema Reporter, agosto 8 de 1953, p. 37.
10. Entrevista con Valente Cervantes, 2 de febrero de 1974.
11. Idem.

12. "Espectáculos". El Globo, miércoles 28 de mayo de 1897, p. 3.
13. "El cinematógrafo". Lucifer, jueves 6 de enero de 1898, p. 4.
14. "Espectáculos". El Imparcial, martes 5 de julio de 1898, p. 3.
15. "Gacetilla". Diario del Hogar, domingo 10 de diciembre de 1899, p. 3.
16. A.M.P. Patente 15 314.
17. Entrevista con Valente Cervantes, 2 de febrero de 1974.
18. Véase las columnas publicadas por las agencias de Manuel Castro en Diario del Hogar, de Luis A. Rivera en El Popular y de Juan C. Aguilar en El Cosmopolita y El Reproductor.
19. José María Sánchez García. "Novedades en el cine. Apuntes para la historia de nuestro cine. Enrique Rosas". Novedades, domingo 21 de enero de 1945.
20. Entrevista con Valente Cervantes, 2 de febrero de 1974.
21. Idem.
22. Idem.
23. "Anuncio". Diario del Hogar, jueves 11 de octubre de 1900, p. 3.
24. Entrevista con Valente Cervantes, 2 de febrero de 1974.
25. "Agencia teatral de Manuel Castro". Diario del Hogar, martes 10 de junio de 1902, p. 3.
26. "Cinematógrafo". El Centinela, julio 14 de 1906, p. 2.

27. "Notas de la agencia de espectáculos de Luis A. Rivera". El Popular, jueves 8 de octubre de 1903, p. 2.
28. "Gacetilla. El señor don Carlos Mongrand". El Correo de Zacatecas, domingo 6 de agosto de 1905, p. 2.
29. Entrevista con Valente Cervantes, 2 de febrero de 1974.
30. "Noticias de Zacatecas". El Universal, martes 2 de enero de 1900, p. 2.
31. Georges Sadoul, Historia del cine mundial. México, 1972, p. 47.
32. "El kinematógrafo". El Reproductor, diciembre 17 de 1896, p. 2.
33. "El veriscopio de Edison". El Universal, viernes 23 de octubre de 1896, p. 3.
34. "Por los teatros". El Imparcial, viernes 11 de marzo de 1898, p. 2.
35. "El biógrafo se va. Último domingo". El Cosmopolita, septiembre 24 de 1905, p. 2.
36. Malthete Méliès. Méliès l'enchanteur, París, 1973, pp. 209-210.
37. La Cenicienta se componía de los siguientes cuadros en movimiento:
 1. Cenicienta en la cocina. 2. Aparición de la Hada. 3. Las ratas se transforman en lacayos. 4. La calabaza se transforma en coche. 5. Baile en el palacio del rey. 6. Las 12 de la noche. 7. El cuarto de la Cenicienta. 8. El baile de las horas. 9. El príncipe prueba el zapato. 10. El suegro de la Cenicienta. 11. El príncipe y la Cenicienta. 12. Llegada de los novios a la iglesia. 13. El casamiento. 14. Las hermanas

de la Cenicienta. 15. El rey y la reina. 16. Cortejo nupcial. 17. Baile de los recién casados. 18. Las esferas celestes. 19. Apoteosis: transformaciones. 20. Triunfo de Cenicienta.

"Agencia de contrataciones". Diario del Hogar, miércoles 15 de octubre de 1902, p. 3. Las partes de la película publicadas en el diario coinciden con los datos del catálogo transcrito por Sadoul en Georges Méliès. París, 1970, p. 147, salvo en los tres últimos cuadros; el diario omitió, tal vez por descuido del tipógrafo, los cuadros 17 y 18, "baile de los recién casados" y "las esferas celestes" agregados por nosotros.

38. Román Gubern, Mensajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona, 1974, p. 84.
39. Al respecto dice Sadoul, "para hacer más claros [los relatos de las películas] se intercalan carteles, los subtítulos. En otro tiempo un charlatán comentaba la proyección, pero hacia 1908 esta práctica tendía a desaparecer". Historia del Cine mundial, p. 62.
40. Las partes de la película eran: 1. En alta mar, buque donde va a bordo el presidente Loubet. 2. Llegada del yate imperial Alexandra a Peterhof, desembarco del zar y del presidente acompañado de su séquito. 3. El zar, la emperatriz, Loubet suben al carruaje para acudir a la revista militar. 4. Llegada del cortejo imperial al terreno de Krasnoelelo, donde se verificará la revista militar en honor del presidente francés. 5. Gran desfile de infantería imperial rusa, con banda de música. 6. Gran desfile de caballería rusa. 7. Gran desfile de artillería rusa. 8. Llegada de Loubet a Krasnoelelo. 9. Gran panorama del palacio imperial de Gatschina. 10. Llegada ^{de} Loubet a San Petersburgo, acompañado de los ministros de relaciones ruso y francés. 11. Gran panorama y perspectiva de Newsky antes de pasar el cortejo imperial.

12. El presidente francés escoltado por cosacos atraviesan la perspectiva de Newsky para ir a la catedral de San Isaac.

"Agencia de contrataciones". Diario del Hogar, sábado 23 de agosto de 1902, p. 3

41. Raymond Fielding, The American Newsreel. 1911-1967. Oklahoma, 1972, p. 44.

42. En el Catálogo Pathé de marzo de 1902, p. 6 se dice que

"hasta hoy en día nos hemos esforzado de sacar según los acontecimientos, todos los cuadros de actualidad que podrían interesar a la clientela. De tal modo, que en cuanto sucede un acontecimiento interesante, mandamos inmediatamente uno de nuestros operadores para sacarlo, si es posible hacerlo. Fuera de esto no podemos asegurar la autenticidad de todas las vistas de esta serie, en vista de las dificultades que habríamos tenido para sacarlas en cuanto se desarrollaban los asuntos. En este último caso, como es preciso andar de prisa, hemos hecho todo lo que podíamos para reproducir estos cuadros acercándonos lo más posible a la verdad.

43. Catálogo Pathé, agosto de 1904.

44. Las partes de la película eran: 1. Combate naval ruso-japonés No. 1. 2. Desfile de infantería rusa con música. 3. Desfile de caballería rusa. 4. Desfile de artillería rusa. 5. Japonesas tomando el té. 6. Plaza de Yokohama. 7. Calle de Tokio. 8. Danza Japonesa.

45. "El cinematógrafo Lumiere". El Continental, octubre 12 de 1897, pp. 1 y 2.

46. "Espectáculos". El Universal, jueves 23 de marzo de 1899, p. 5.

47. "El cinematógrafo Lumiere". Diario de Jalisco, viernes 4 de diciembre de 1896, p. 3.

48. "El vitascopio". Diario de Jalisco, miércoles 17 de marzo de 1897, p. 3.
49. "El kinematógrafo". El Reproductor, marzo 11 de 1897, p. 2.
50. "Notas al vuelo". El Cosmopolita, marzo 14 de 1897, p. 2.
51. "Agencia de contrataciones". Diario del Hogar, sábado 11 de octubre de 1902, p. 3.
52. "Carlos Mongrand en Guanajuato". El Entreacto, jueves 21 de agosto de 1902, p. 2.
53. "Agencia teatral de Manuel Castro". Diario del Hogar, jueves 22 de enero de 1903, p.3.
54. "Cinematógrafo Mongrand". El Entreacto, jueves 25 de septiembre de 1902, p. 2.
55. Véase apéndice número 3.
56. "Noticias de Puebla". El Tiempo, agosto 5 de 1897, p. 2.
57. José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano". Cinema Reporter, junio 30 de 1951, p. 7.
58. Idem, julio 28 de 1951, p. 18. También en España los camarógrafos retrataban las salidas de misa y de los obreros de las fábricas; en agosto de 1897 en Barcelona Fructuoso Gelabert había filmado la Salida de los trabajadores de la España Industrial y la Salida del público de la iglesia parroquial de Sauz. (Méndez Leite, 45 años de cine español Madrid, 1941, pp. 12 y 13.) Y los Jimeno, padre e hijo, originarios de Burgos, en la plaza del Pilar de Zaragoza rodaron "unas cuantas escenas de la salida de misa de doce, sin que el público se diera cuenta. Cuando ya se marchaban... alguien difundió la noticia de que se había estado haciendo una película y entonces, el domingo siguiente, se hallaba

la antes citada plaza repleta de curiosos que esperaban se repitiese la filmación 'para salir retratados'". (Méndez Leite, Historia del cine español, Vol. I, p. 40).

59. No sabemos hasta que punto la baja de 1901 se deba a la supresión de la venta de película virgen por los Lumiere y su traspaso a Gaumont en 1900.
60. Al parecer la venta de película virgen Eastam por American Photo Supply Co. se inició en 1905; cierto que esa compañía se había establecido en México desde fines del siglo anterior pero por lo menos hasta 1904 no vendía película ni aparatos cinematográficos; su catálogo de ese año consigna únicamente cámaras y accesorios para foto fijas. Otro dato que parece confirmar nuestro supuesto es el anuncio de dicha compañía publicado en los periódicos claramente dirigido a los trashumantes ofreciendo la venta de película virgen por correo en marzo de 1906. "Anuncio". El Imparcial, viernes 2 de marzo de 1906, p. 5.
61. Ver apéndice número 3.
62. Véase Rachael Low, Op. Cit., pp. 13 y ss.
63. "Instantáneas artísticas". El Cosmopolita, enero 18 de 1903, p. 2.
64. "Reportazgos". Idem, febrero 8 de 1903, p. 2.
65. "Agencia de contrataciones". Diario del Hogar, martes 9 de septiembre de 1902, p. 3.
66. "Teatros". El Imparcial, domingo 11 de marzo de 1906, p. 2.
67. Sobre su argumento, véase p. 47.
68. Georges Sadoul. Historia del cine mundial, p. 30.

69. "Don Quijote". El Imparcial, sábado 9 de enero de 1904, p. 2.
70. "Un cinematógrafo pornográfico". Diario del Hogar, viernes 10 de febrero de 1905, p. 2.
71. Lewis Jacobs Op. Cit., pp. 108 y ss.
afirma que
"el primer film con argumento coronado por el éxito, Asalto y robo de un tren, reveló inmediatamente las grandes posibilidades cinematográficas que ofrecían los temas de crímenes y violencia y estableció un precedente para la producción sucesiva. Atracos y agresiones, que aumentaban con la expansión de las grandes ciudades, estaban en aquellos días a la orden del día. La actividad del delincuente rara vez era objeto de condena o crítica".
72. Catálogo Pathé, julio de 1905, p. 16.
73. En los catálogos Pathé desde 1902 se anunciaba el Pathófono, combinación de cine y fonógrafo con las óperas más populares, Carmen Bohemia, etcétera.
74. "Anuncio". El Imparcial, viernes 1 de junio de 1906, p. 5.
75. Idem, viernes 29 de junio de 1906, p. 5.
76. Idem, miércoles 4 de julio de 1906, p. 3.
77. Gaceta oficial de la oficina de marcas y patentes, junio de 1906, p. 196.
78. "Anuncio". El Imparcial, jueves 2 de junio de 1906, p. 6.
79. Raymond Fielding, Op. Cit., pp. 49 y 50 dice que fueron pocas las películas reales de la catástrofe de San Francisco, en su mayoría fueron reconstrucciones.
80. "Avisos de ocasión". El Imparcial, sábado 22 de diciembre de 1906. n. 4.

81. Idem. martes 5 de junio de 1906, p. 4.
82. Datos extraídos del A.H.A. (G.D.)
83. A.H.A. (G.D.), legajo 4, expediente 241, fs. s.n.
84. Idem, exp. 255.
85. Idem, legajo 2, exp. 28.
86. Idem, exp. 48.
87. Idem, legajo 3, exp. 96.
88. A. H.A. (D.P.G.) 1891-1898, legajo 9, exp. 906.
89. A.H.A. (G.D.), legajo 2, expediente 28.
90. Idem, exp. 76.
91. Idem, legajo 3, exp. 96.
92. "Anuncio". El Imparcial, jueves 4 de febrero de 1906, p.3.
93. Idem, jueves 8 de noviembre de 1908, p. 8.
94. "Por los teatros". El Popular, martes 10 de julio de 1906, p. 1.
95. Idem, domingo 14 de octubre de 1906, p. 2.
96. Idem, viernes 9 de noviembre de 1906, p. 2.
97. Idem, sábado 24 de noviembre de 1906, p. 2.
98. Angel de Campo. "Semana Alegre. Ca a comenzar la tanda". El Imparcial, domingo 14 de octubre de 1906, p. 1.
99. "Gacetilla". Diario del Hogar, martes 27 de noviembre de

1906, p. 6.

100. "Incendio en un salón de cinematógrafo". El Imparcial, domingo 11 de noviembre de 1906, p. 1.
101. Luis G. Urbina, "La semana". El Mundo Ilustrado, junio 24 de 1906, p. s.n.
102. Idem, domingo 9 de diciembre de 1906, p. s.n.
103. "Las tandas se mueren! ;Viva el cinematógrafo!" El Popular, miércoles 12 de diciembre de 1906, p. 1.
104. "El gobernador y los cinematógrafos". El Popular, miércoles 5 de diciembre de 1906, p. 1.
105. José Juan Tablada, "Vida metropolitana". El Mundo Ilustrado, enero 6 de 1907, p. s.n.

CLUB VERDE

Las películas cinematográficas manejan emociones y valores... Así... pueden acrecentar ciertas necesidades emotivas, las cuales sólo pueden ser satisfechas por medio de más películas.

Hortense Powdermaker. Hollywood.

Distribuidores-exhibidores-productores

La apertura de las primeras distribuidoras hizo que el cinematógrafo diera el siguiente paso en su camino a la industrialización. Las empresas familiares desaparecían para dar paso a sociedades mercantiles más complejas con circuitos de exhibición propios. Un ejemplo lo tenemos en Enrique Echániz Brust, arrendatario del teatro Riva Palacio desde 1904. En ese local experimentó toda suerte de espectáculos hasta que a partir de 1905 lo dedicó exclusivamente al cinematógrafo al asociarse con Enrique Rosas y otras personas que le proporcionaban películas. Cuando el pleito entre Alcalde y el distribuidor exclusivo Pathé, Echániz era uno de los primeros en exhibir el material puesto a la venta por el primero. Más adelante otro de sus proveedores era la compañía cigarre-¹ra El Buen Tono, que importaba películas para exhibirlas en sus cinematógrafos gratuitos.

En marzo de 1907 Echániz Brust y Jorge Alcalde se asociaron para distribuir, exhibir y producir películas. Inicialmente la compañía contó con la sala Pathé, el teatro Riva Palacio ² y el salón de Variedades. Después agregó el local instalado en el Parque Luna en el bosque de Chapultepec, el teatro Apolo y

el teatro Zaragoza de Santa María la Redonda. Echániz Brust asociado con el ingeniero Toscano creó la empresa Olímpia, que explotaba el Museo de Diver-
 siones en Guadalajara; por su cuenta y bajo la administración de sus emplea-
 dos, Echániz Brust abrió salas en San Luis Potosí,³ Monterrey y Puebla.⁴

La prosperidad de su negocio duró poco tiempo. A principios de enero de 1908 cerró el Parque Luna; en seguida la compañía cigarrera le pidió el Riva Palacio, mudándose al teatro Lírico, pero el público no acudió y lo obligó a ce-
 rrar. A continuación se le incendió el teatro Zaragoza de Monterrey,

el siniestro... no sólo acabó con el teatro sino con casi toda una manzana, quedando destruidos, además, un casino, un reg
taurant, una logia masónica y dos casas particulares... Las ci
fras que montan las pérdidas nos parecen un poco fantásticas, pues hay un periódico que habla de un millón de pesos. Como quiera que sea, lo cierto es que fue una verdadera pérdida, por-
 que no había asegurado nada, ni con una mínima póliza.⁵

Tres semanas después se incendió el salón de Variedades de Santa Isabel y Puen-
 te de San Francisco, del que sólo "quedaron las sillas, piano y demás objetos
 pertenecientes al cine" que los empleados lograron sacar a la calle.⁶

La primera producción de la Empresa Cinematográfica Mexicana de Enri-
 que Echániz Brust y Jorge Alcalde fue la vista de la inauguración del Ferrocarril
 de Tehuantepec. El contratista, Pearson, en su afán de notoriedad invitó al pre-
 sidente, secretarios y subsecretarios de Estado, gobernadores, empresarios, co-
 merciantes e intelectuales; contrató trenes y "un aparato cinematográfico, para
 que tome vistas de diferentes actos de las ceremonias y de la visita de la inau-
 guración a las obras".⁷ La película fue estrenada en la sala Pathé ante la pre-
 sencia de los invitados de honor a la inauguración, de "los representantes y di-
 rectores de la mayor parte de los periódicos capitalinos... y muchas otras fami-
 lias americanas de los altos empleados de los ferrocarriles". Se la mostraron al
 presidente en su casa.⁸ Durante la exhibición comercial se observó que los con-

currentes eran amigos y familiares de los invitados. La empresa también exhibió en esa sala Los bueyes pasando un río, Combate de flores, Ceremonia del 5 de mayo en la tribuna monumental de Chapultepec, en la que se admiraba "perfectamente a los señores general Díaz, al ministro de Hacienda y a otros var⁹ rios de los que formaban la comitiva", Matrimonio aristocrático, "que llevó,¹⁰ como era natural por tratarse de personas conocidas caudal de selecta concurren¹¹ cia".¹²

Mientras tanto se había creado otra compañía con capital de ochenta mil pesos, dedicada "exclusivamente a la explotación de cinematógrafos en todas las ciudades de la República, y a la fabricación de vistas comunes e iluminadas..."¹³ Creemos se trataba de The American Amusement Co., Lillo, García y Compañía, que distribuyó diversas marcas europeas, la Cines de Italia y Corazón de Alemania. Al igual que Echániz Brust y Alcalde tuvo varios cines, el Salón Majestic y el Montecarlo. Abrió una sucursal en Puebla y firmó contrato con varios exhibidores del interior, como Juan C. Aguilar de Orizaba.

American

The Amusement y la Empresa Cinematográfica competían por filmar los mismos eventos, porque la ciudad era relativamente chica y la gente estaba atenta a cualquier hecho que rompiera su monotonía. Así, ambas compañías retrataron las Fiestas del 14 de julio, Ceremonia del 18 de julio. Sin embargo, The American Amusement trató de singularizarse con titubeantes experimentos argumentales, Aventuras de Tip Top película tomada en Chapultepec con un cómico que había agradado a la concurrencia del Montecarlo y actuada por Felipe de Jesús Haro y Pedro Vera;¹⁴ otra película con argumento fue El grito de Dolores,¹⁵ hecha en escenarios naturales; se estrenó la noche del 14 de septiembre de 1907. Gustaba tanto, que se convirtió en imprescindible en la programación de las principales salas cada 15 de septiembre. Costumbre que por lo menos duró

hasta 1910. No obstante, tenía una serie de errores descubiertos por un agudo
 18
 periodista.

En octubre de 1907 surgió otra empresa-productora-exhibidora, la Compañía Explotadora de Cinematógrafos, propiedad de Julio Kemenydy. Adquirió el Salón Rojo para exhibir su producción. Kemenydy era un empresario ambulante norteamericano llegado a México por el norte; visitó las poblaciones ubicadas a lo largo de la vía del ferrocarril central. Tomaba películas de las ciudades visitadas, como era la costumbre. En la ciudad de México vendió su equipo para comprar uno nuevo. Entre otras películas tomó Excursiones de Mr. Root y Corrida Braniff, "en la que se distingue perfectamente la selecta concurrencia
 19
 20
 y los detalles de la corrida".

En noviembre de 1907 Enrique Rosas se estableció en la capital dispuesto a distribuir, exhibir y distribuir películas. Adquirió el Salón París.

Nuevamente Pathé inició un cambio en su política mundial de distribución al alquilar películas, suprimir la venta de rollos y al contratar cines para crear circuitos que exhibieran sus películas. En México el fabricante francés
 21
 22
 se limitó a cambiar de personal, a convertir la agencia en sucursal y a firmar contrato con camarógrafos y exhibidores mexicanos (los hermanos Alva), para la toma de actualidades y la explotación en "primicias" de sus películas. En
 23
 México se continuó con la venta de rollos.

El nuevo sistema Pathé no incluyó la llegada de personal técnico, fotógrafos y directores; ni la construcción de estudios para la fabricación de películas, como en Rusia, Estados Unidos y Alemania, lo que fue benéfico para la producción nacional porque los camarógrafos no se vieron presionados a producir otro tipo de películas a las acostumbradas. Pathé tampoco creó un circuito de exhibición propio, se limitó a utilizar una cadena chica de empresarios na-
 24

cionales. Las medidas adoptadas indican que México le resultaba un mercado poco interesante.

Pathé incrementó las "novedades" y los exhibidores prefirieron su material. Otros distribuidores temieron la creación del monopolio de la distribución-²⁵ exhibición y alarmados se agruparon en la Unión Cinematográfica, S. A.

A la Unión se afilaron 203 sociedades de diversos lugares de la república. Iba más allá que Pathé al pretender controlar los cines del país. El exhibidor debía comprar determinado número de acciones a cambio de películas nuevas

para presentar todos los días un programa diverso... los propietarios [de cinematógrafos] pueden seguir manejándolos y disponiendo a su voluntad de las entradas sin dar cuenta a la Unión; pero en cambio, tienen el compromiso formal de no adquirir ni por alquiler ni por compra, películas que provengan de almacenes distintos de los de la Unión.²⁶

El intento de monopolizar la exhibición además de ser una reacción a la política de Pathé, era copia de lo que Edison intentaba hacer en Estados Unidos.²⁷ En México no prosperó el proyecto porque se trataba de un país consumidor y no de un productor intensivo de películas. Los asociados a la Unión Cinematográfica eran exhibidores, que lo mismo se hubieran afiliado a Pathé si les garantizaba surtido permanente de novedades cinematográficas. La Unión no era un consorcio o cámara industrial, era una sociedad anónima formada por la fusión de dos compañías grandes, la de Enrique Moulinié y The American Amusement Co. y tal vez algunas otras menores. Además, quizá la compañía no tenía los mecanismos para vigilar que un exhibidor de Mérida, San Luis Potosí o Zacatecas proyectara únicamente sus películas. En México continuaba el comercio libre, tan sólo la competencia se hacía reñida.

Había en México otras distribuidoras cuya venta indiscriminada de películas obstaculizó la monopolización: la Mexican National Phonograph Co., re-

presentante de Edison; Fernando Kososky, agente de la Eclipse francesa; D. S. Robinson, depositario de The Leammale Film Service de Londres y casas detallistas alquiladoras y vendedoras de películas nuevas y de medio uso, Ausencio E. Martínez que parecía surtirse de fábricas norteamericanas, tal vez Lubin; y Navascués y Domínguez. Otros exhibidores frecuentaban Estados Unidos, París, Londres, Alemania, España en busca de novedades.

28

Continúa el sarampión cinematográfico

La sociedad mexicana parecía tener un apetito cinematográfico insaciable; la exhibición de películas continuaba en constante expansión. Los últimos meses de 1906 y los primeros de 1907 parecen los de una luna de miel entre el público, periodistas, autoridades y cinematógrafo. Todo es armonía y concordia. Las autoridades fomentaron el cine con subvención o exención de impuestos a salones ubicados en barrios populares; los periodistas se sumaron a las autoridades y vieron en el cine el remedio a los males sociales.

29

El público estaba feliz porque hubo quien lo hiciera olvidar sus problemas envolviéndolo en una atmósfera de ensueño. Por la creciente demanda de cine, el Principal combinó zarzuela con cinematógrafo. Los cronistas dominicales subrayaron el hecho. José Juan Tablada le dedicó un Requiem a la zarzuela.

30

Un indicador del entusiasmo por el cinematógrafo son los programas y la duración de las tandas. En relación a 1905 en que se exhibía un promedio de 40 vistas en dos horas en el Riva Palacio, ahora se mostraban de 4 a 10 películas en tandas de 20 minutos, ocasionalmente acompañadas de variedades.

La fiebre cinematográfica hacía que el público pasara por alto los abusos de los empresarios. Los domingos, día de mayor afluencia, contravenían las disposiciones de no permitir personas de pie en los corredores y vendían boletos cuando faltaban diez minutos para que terminara la tanda. Tales abusos eran menores; el mayor, el abigarramiento de las bancas. El Ayuntamiento en sus autorizaciones estipulaba la distancia mínima entre las filas de asientos, pero los empresarios no la respetaban.

El Ayuntamiento

La actitud de las autoridades frente al cinematógrafo tenía tres ángulos diferentes: moral, político y de seguridad. Desde el punto de vista moral se empezó a sentir una intervención más enérgica del gobierno en la vigilancia de la "moralidad" de los espectáculos, puede considerarse que tal intervención era reflejo del centralismo de Díaz sobre el Ayuntamiento de la ciudad de México. En efecto, en 1903 se había creado el Consejo Superior de Gobierno del Distrito, cuyo jefe era el Gobernador de la ciudad, dependiente a su vez de la Secretaría de Gobernación. Era una especie de intermediario entre las autoridades municipales y el gobierno central, puesto que no era de elección, sino nombrado por el presidente de la república. Con anterioridad, la autoridad máxima era electa por los concejales, conservaba cierta autonomía del poder central, desaparecida con la creación del nuevo cargo. Desde 1903 el gobernador del Distrito era don Guillermo de Landa y Escandón, preocupado por ofrecer una imagen paternalista. La afición del público por el cinematógrafo fue una buena ocasión para consolidar esa imagen. Como dijimos, Landa y Escandón subvencionó

un local situado en un barrio popular. Para fines de enero de 1907 ordenó la clausura de un salón porque "se presentaban ciertas vistas que no cuadran con la cultura y moralidad de una ciudad como la nuestra". La orden fue categórica: el salón debía cerrar sin derecho de apelación.³¹ Días más tarde ordenó la suspensión de la obra La quedeja rubia que se representaba en el Principal, amonestándose severamente a la empresa.³² Su preocupación por dar la imagen de gobernante preocupado por el bienestar de los capitalinos se manifestó en el incendio del Salón de Variedades de Echániz Brust, al que acudió "y personalmente dictó oportunas medidas para aislar la zona del fuego y evitar que el café fuera presa de las llamas".³³

La prensa destacó la actitud de Landa y Escandón. A raíz de la suspensión de nuevas funciones para hombres solos comentó que "con grandes y merecidos elogios... debe hacerse constar que esa disposición... fue espontánea y no sugerida por las insinuaciones o súplicas razonadas de la prensa".³⁴ Se alabó así mismo la orden de colocar letreros en cantinas y billares prohibiendo la entrada a menores de edad.

Las medidas parecen indicar que la moral victoriana de un sector de la prensa se imponía a la sociedad y quizá era también el reflejo de un endurecimiento en la política del régimen, acorde con sus actitudes frente a los acontecimientos de Cananea y Río Blanco.

La prensa iba más allá. No contenta con lo logrado, pedía la censura previa para cualquier tipo de representación, teatral o cinematográfica. Su reclamo lo hacía en las medidas adoptadas en algunos países, Canadá y los Estados Unidos. El Entreacto admitía que era difícil imponer en México una legislación severa, porque "la tolerancia para el vicio, en todas sus formas, va mucho más allá de lo que en otros países se consideraría cuerdo y decoroso".³⁵ Se con

formaba con que se prohibiera el acceso de los menores de edad a las representaciones del género chico.

En San Luis Potosí El Contemporáneo argumentaba que las imágenes cinematográficas impresionaban el ánimo de las personas, sobre todo de los niños; criticaba las vistas "que hacían ruborizar a las señoritas" y ponían

de manifiesto cómo un ratero desvalija al primero que se encuentra al paso, burla a la policía y goza tranquilamente del fruto de sus rapiñas; si tras las inmorales manifestaciones de cariño de dos amantes, aparece una carta en que se da una cita a la mujer casada, y ésta la acepta de buen grado, siguiéndose después las escenas chuscas que hacen más duradera la impresión del asunto que envuelve la película; si esta ha de ser la misión del cinematógrafo, debemos hacerle una guerra formidable, por inmoral y contrario a la real y positiva cultura de la sociedad. ³⁶

En Mérida el Ayuntamiento amenazó con clausurar dos cinematógrafos si ³⁷ persistían en su empeño de mostrar "espectáculos inmorales", para abril de 1910 el subcomisario de policía de la ciudad de México retiraba unas vistas audaces que se exhibían en el salón La Exposición. Los propietarios reclamaron porque "en otros salones se ven cosas peores". ³⁸

En cuanto a la seguridad y comodidad del espectador, la apertura de tanto salón ameritaba mayor número de empleados de vigilancia. El reglamento de espectáculos daba a las autoridades el derecho de tomar las medidas necesarias para impedir o suspender el espectáculo que consideraran contrario a la ley "o a la moral y las buenas costumbres", y conforme al reglamento, los empresarios de cualquier diversión debían destinar un local para que la autoridad presidiera las funciones. De esa manera en teatros, circos y plazas de toros existía el "palco de la autoridad" ocupado por el concejal nombrado por el Ayuntamiento para presidir. En esos espectáculos era una tradición esperar su llegada para iniciar las funciones. Cuando era desafiado por un actor que entabló

diálogo provocativo con el público y desoyó la amonestación, pedía el auxilio de los gendarmes para someter al rebelde.

El Ayuntamiento aprobaba los permisos cuando el Consejo Superior de Salubridad informaba a la Comisión de Diverstones Públicas que el empresario había cumplido los requisitos. Conforme al reglamento, el inspector de teatros debía visitar diariamente cada uno de los locales de espectáculos públicos, y los regidores nombrados para el Ayuntamiento debían hacer que se cumpliera el reglamento. Si encontraban anomalías las reportaban. Tal hizo Alberto H. Olivier cuando acudió al Orrín y encontró que no se presentaban las vistas anunciadas ni se exhibían en el orden programado.³⁹ Propuso multar con cincuenta pesos a la empresa, lo que se ejecutó tardíamente; mientras hacían trámites el empresario tomó las de Villadiego. Tenemos noticia de un inspector que ordenó la clausura de un salón por no haber pagado el impuesto diario cuando el público esperaba la primera función. El inspector pidió la ayuda de los gendarmes. El dueño insultó a quienes lo querían obligar, suscitando el escándalo que "atrajo innumerables curiosos, y sólo cesó cuando los guardianes del orden público condujeron al escandaloso a la Comisaría, en donde quedó detenido".⁴⁰

Los incendios

El inspector de diversiones y los regidores nombrados para presidir no reportaban otras anomalías: construir las casetas de proyección con láminas de cartón y madera y el constreñir los asientos. Es posible que la empresa remunerara su silencio. La negligencia ocasionó frecuentes incendios de gravedad con muertos y heridos, propiciados por el descuido y la inexperiencia de los operadores. Un salón se incendió porque se voló una lámpara de petróleo que alumbraba la estrecha caseta de proyección.⁴¹ En el Pabellón Morisco de la Alameda

un proyccionista fumó, tiró la colilla y acto seguido el fuego consumió todas las películas; ⁴² unos manipuladores ocasionaron un accidente similar y al no apagar el fuego "sólo consiguieron recibir graves quemaduras en la cara y en las manos", ⁴³ el público salló atropelladamente "gritando con toda la fuerza de sus pulmones ¡fuego! ¡fuego!" ⁴⁴ Hubo incendios provocados por una vela olvidada en el foro por quien hacía el aseo, ⁴⁵ o porque un manipulador acercó una película a la lámpara de arco de un aparato. ⁴⁶

En febrero de 1909 en Acapulco, una chispa del proyector cayó en la película produjo una explosión y el fuego envolvió al cine de láminas de cartón y madera. En diez minutos lo redujo a cenizas y trescientas personas murieron calcinadas. El espectáculo fue dantesco,

gritos terribles, gritos de auxilio, lamentaciones de angustia, preces e imprecaciones, llantos, todo, todo se mezcló en un concierto infernal, formándose una algarabía de cuyos ecos guardarán recuerdo los que lograron escaparse de este infernal acontecimiento... Un olor insoportable de carnes chamuscadas se esparcía por toda la ciudad, y la llama ya invencible se alzaba como el rojo penacho del infierno, muy por encima de los edificios más altos, haciendo cabrillear con tonos satánicos las aguas de la bahía, siempre manasas, pero removidas ahora por el chapoteo de los remos de incontables botes de los barcos surtos en el puerto, que enviaban sus agentes para ayudar en la maniobra imposible de extinguir la llama. ⁴⁷

Pocos fueron los cadáveres identificados. Las autoridades temerosas de un motivo de los deudos, ordenaron hacer una gran fosa para arrojar los cadáveres y cubrirlos con una capa de cal viva para evitar la identificación,

la fuerza de la catástrofe tenía como aplastados a los habitantes de este puerto, y medio alhelados, como idiotas; casi maquinalmente recorrían las calles cercanas al teatro incendiado, como si esperaran aún encontrar al pariente muerto entre las llamas. ⁴⁸

A este incendio siguió el del teatro Guerrero de Puebla; el del Juárez de Monterrey y otros más. Esto y las presiones de la prensa obligaron a las autoridades a clausurar los salones cuyos propietarios no habían cumplido las condiciones del permiso, a aplicar el reglamento para cinematógrafos (aprobado

por el Consejo Superior en 1908), y a obligar a los dos inspectores de cinematógrafos (nombrados también desde 1908) a cumplir su deber, "así como para exigir que las instalaciones estuvieran de acuerdo con las exigencias que la práctica enseña".⁴⁹

Otras consecuencias de la negligencia

Además de los incendios, la ausencia de vigilancia en los cines había hecho que se convirtieran en escenario de incidentes chuscos y desagradables. Unos jóvenes bien vestidos, la "raspa", se dedicaban a molestar a los espectadores de los toros y teatros, a los concurrentes a misa, a los transeúntes de las calles concurridas, San Francisco, Plateros, Avenida Juárez y por supuesto a los cinéfilos,

Cuando... se desenvuelve la vista interesante, casi a un tiempo y en distintos lugares, se escuchan sofocados gritos de señoras:

- ¿Qué te pasó?
- ¡Una rata! Me ha pasado entre los pies.
- Comprímete. No me pongas en ridículo con tus nerviosidades.

Son no ratas, sino los raspositos de Cocolmecca que han inventado ese nuevo juego para que gocen las Trapiche —cursilonas de por el Rastro— a quienes han invitado especialmente para que celebren la gracia; y la celebran tanto, que una de ellas... deja el choclo, sacudida por la risa. ⁵⁰

Se formó una banda de ladrones para robar bolsos y carteras en el interior de los cines; ⁵¹ una señora, por ejemplo, perdió su collar de perlas en el momento que más distraída estaba en la contemplación de una película. ⁵² Al igual que los ladrones, las prostitutas hacían su agosto. Algunas empresas las toleraban, otras les prohibían la entrada haciéndolo saber en los periódicos o en los volan-

tes repartidos en las calles, "la dirección tiene... especial cuidado en no permitir la entrada a personas de carácter dudoso, por lo que las señoras y los niños pueden encontrarse en este salón tan seguros como si estuvieran en su propia casa";⁵³ Enrique Echániz destacó que en el Lírico "no se admiten mujeres públicas"⁵⁴ y el salón Mexicano ofrecía "seguridad, moralidad y un W. C. para señoras".

Otro inconveniente en el interior de los cines eran los sombreros femeninos, "crecidos en proporción geométrica cada día", cuyas propietarias no se los quitaban a pesar de las frecuentes llamadas de atención correctas, de los silbidos y de las groserías del público. Desde 1897 se había suscitado una agria discusión en el Ayuntamiento cuando se propuso prohibir el acceso a los espectáculos a las señoras que se negaran a quitar la prenda. La iniciativa estuvo a punto de aprobarse, mas se impuso la opinión de que se atentaba contra la libertad individual; los regidores consideraron que las damas tenían la inteligencia suficiente para comprender que su sombrero molestaba; más esto no fue así y las frecuentes campañas de los diarios para la prohibición del sombrero en los espectáculos, se estrellaban ante la indiferencia del Ayuntamiento. Después de mucho insistir, encontraron respuesta en la Academia Metropolitana que proyectó

una atenta súplica, hecha del modo más cortés a las damas, para que se quitasen los sombreros, no impidiendo la vista a los espectadores. El aviso, que se repetía a cada tanda, era siempre recibido por una salva de aplausos y las señoras, de buena o mala gana, se apresuraban a hacer lo que se les pedía.⁵⁵

De pronto el letrero se dejó de exhibir y continuaron las molestias y las súplicas de la prensa, pero don Guillermo de Landa y Escandón continuó la tradición municipal de tolerar el abuso.

La raspa, los ladrones, las prostitutas y los sombreros desprestigiaban

al cinematógrafo ante las miradas críticas de los intelectuales, que fruncieron otra vez la frente con enojo. Agreguemos la preferencia de los ricos por el cine y comprenderemos la ira de Luis G. Urbina y otros por el fracaso de las compañías de ópera y género grande. En las temporadas de ópera afuera del Arbu no se veían grandes coches estacionados, en cambio las calles donde había más de un cinematógrafo, los carruajes interrumpían el tránsito,

el ejemplo que dan nuestros ricos en el cinematógrafo es desmoralizador y disgustante, no sólo por el bajo nivel que acusa en el sentido general estético, sino por el contraste por implantar y arraigar aquí el arte verdadero y alto que eleva el espíritu y hace florecer en el corazón el amor al ideal. 56

Vino a México Luisa Tetrazzini y cantó con la sala casi vacía, lo mismo Bonini y otros, por el fracaso "vemos el espectáculo vergonzoso de que los cantantes tengan que poner a la entrada un platillo en una mesa, pidiendo para el regreso... ¿qué dirá Europa?". 57

El cine, factor de cambios

El cine resultaba una nueva experiencia que poco a poco transformaba a la sociedad, modificaba leyes e imponía patrones de conducta. Así como para las autoridades resultó una nueva experiencia la multiplicación de tanta sala, también la ciudad recibía su impacto. El cinematógrafo se sumó a los agentes del progreso que la transformaban. La ciudad había empezado a conocer la velocidad del progreso con la bicicleta, luego con los tranvías eléctricos y los automóviles de gasolina. El progreso se manifestaba en el drenaje, en la pavimentación de las calles, en la construcción de colonias modernas con los adelantos de las grandes metrópolis. La electricidad contribuyó a la animación de

la vida nocturna, sobre todo en las grandes fiestas cívicas, como el 15 de septiembre, cuando se iluminaban con foquillos los edificios del zócalo; la primera vez que eso había ocurrido la gente lloró de emoción, según cuentan los periódicos. El ruido del progreso también se había apoderado de la ciudad: los cilindros hacían su agosto recorriendo las calles con su música, el fonógrafo era utilizado por los comerciantes para llamar la atención y algunas familias ponían sus aparatos en las ventanas para presumir al vecindario; se llegó a excesos, por ejemplo, un pleito entre dos familias que se insultaban o golpeaban al encontrarse, llevó a una de ellas a grabar insultos en un cilindro de cera, y al pasar uno de los enemigos bajo su ventana le hizo oír a todo volumen el rosario grabado. El tránsito de los coches y las bocinas eran nuevos ruidos del progreso, junto con los tranvías eléctricos,

para apreciar cómo se han multiplicado los ruidos en la capital moderna, basta comparar el México actual violento y ruidoso, con el de hace algunos años. Plateros y la Independencia son un concierto, o mejor dicho, desconcierto de ruidos, con el paso de trenes, coches, carros, automóviles, la voz de los fonógrafos, los gritos de las gentes que anuncian un cinematógrafo o un establecimiento comercial, y tantas otras cosas. 58

Por si fuera poco, en la mayor parte de los cinematógrafos había timbres sonoros y niños que tocaban un cencerro para llamar la atención. Los humildes se aglomeraban a la entrada interfiriendo la fluidez del tránsito de peatones y provocando protestas de la prensa porque se contravenía la "libertad de tránsito". Los comerciantes de Plateros y San Francisco protestaron contra el ruido de un fonógrafo instalada afuera de un cinematógrafo, porque su propietario lo hacía "cantar" desde las 4 de la tarde hasta las 12 de la noche, repitiendo para colmo las mismas composiciones. Landa y Escandón llamó al propietario y lo obligó a retirar su máquina. Los ruidos de los convites que recorrían las calles eran tales, que a petición del vecindario Félix Díaz, inspector general de poli-

cfa, los prohibió.

También los muros de la ciudad sufrieron las consecuencias. Desaparecían tras gruesa capa de anuncios pegados con engrudo. Antiguamente se pregonaban los espectáculos. Ahora existía un nuevo oficio, el de fijador de anuncios. Hasta antes de 1905 los teatros, circos, frontones, toros y algún otro espectáculo eran los privilegiados para pegar en las calles sus carteles promotores. Con los cinematógrafos, los carteles y programas se convirtieron en el azote de las calles céntricas y transitadas.

El cinematógrafo estimuló la vida nocturna de la ciudad. Con anterioridad, quedaba quieta y hundida en el silencio al toque de ánimas. Sólo la salida de la tanda del género chico le daba un bullicio momentáneo. El hecho de que las tandas de cine fueran breves, de que no en todos los salones coincidiera el tiempo de duración y que en unas salas las funciones fueran de permanencia voluntaria, provocó una afluencia constante de público a altas horas de la noche, dando animación a la ciudad,

y es cierto que podéis pasar todas las noches a la vuelta del paseo, y a la ida y a las diez de la noche y veréis el Salón Rojo y Montecarlo henchidos de gente, ávida de divertirse con los pantomimicos dramas o las pantomimicas aventuras que se desarrollan en las proyecciones de las inmensas películas, sin cansar, sin pedir otras, siempre emocionantes...⁶¹

Hubo diversas manifestaciones de la influencia del cine en la sociedad, un ejemplo lo encontramos en el ingenioso amaestramiento de perros para robar. Desde hacía cerca de un año se exhibía en diversos cinematógrafos Los perros contrabandistas, que mostraba cómo una banda de malhechores tenía de cómplices a perros amaestrados. Pronto apareció una perra que robaba bolsos de señoras. El animal fue aprehendido, arrestado, encarcelado y sujeto a proceso, pero no se averiguó quién era el dueño. El Imparcial pidió la censura previa pa-

ra evitar la posible inspiración de las películas de "cuicos y bandidos" para robar a la "alta escuela".

63

El cinematógrafo también planteó otros cambios, como el de modificar la legislación autoral. El Código Civil vigente había sido promulgado en 1884, esto es, antes del nacimiento del cine, y como en la fabricación de películas intervenía un equipo de personas, pronto surgieron dudas sobre quién era el poseedor de la propiedad artística. El fotógrafo podía argumentar derechos por las imágenes; los actores por su actuación; el argumentista por la anécdota en que se basaba la película; el productor por la inversión que hacía; el director por coordinar el equipo de trabajo. La legislación mexicana autoral no prevenía (ni tenía por qué hacerlo) el caso y se encontró ante un problema. El capítulo II, del título VIII, del libro II, del Código Civil de 1884 clasificaba la propiedad intelectual en tres categorías:

1. La literaria, que cubría a los autores de libros y artículos periodísticos. (Artículo 1 133 y subsecuentes).
2. La dramática, que amparaba a los autores de obras teatrales y su representación. (Artículo 1 168).
3. La artística (artículo 1 191), que protegía a los autores de cartas geográficas, topográficas, científicas, arquitectónicas, etcétera. Y a los de planos, dibujos y diseños de cualquier clase; a los arquitectos, pintores, grabadores, litógrafos y fotógrafos. A los escultores les otorgaba la propiedad sobre los modelos, moldes, diseños y sobre la obra terminada. Protegía a los músicos y a los calígrafos.

Se deduce que una película podía ampararse como una obra artística por su fotografía, como obra dramática porque en aquellos años el cine era visto como teatro, y como obra literaria puesto que partía de un argumento.

El primer registro autoral de películas lo hizo José Vizcaíno en abril de 1907 con "la letra" de las vistas El coche Simón, Un drama en Venecia, La desesperada y La hija del campanero. Vizcaíno se preocupó por la propiedad de los diálogos no de las vistas porque eran películas "parlantes". Los diálogos de su invención eran repetidos por actores colocados detrás de la pantalla. El registro lo pidió al amparo de los artículos 1 168, 1 169 y "demás relativos del Código Civil del Distrito y Territorios Federales". El texto de dichos artículos decía,

- 1 168. Los autores dramáticos, además del derecho exclusivo que tienen respecto de la publicación y reproducción de sus obras, lo tienen también exclusivo respecto de la representación.
- 1 169. El autor disfrutará de su derecho durante su vida, por su muerte pasará a sus herederos, quienes lo disfrutarán durante treinta años.

La Secretaría de Instrucción Pública concedió el registro, pero lo hizo al amparo del artículo 1 234,

para adquirir la propiedad el autor, traductor o editor, cada uno en su caso, deben ocurrir por sí o por la representación, al Ministerio de Instrucción Pública, haciendo constar que se reservan sus derechos, y acompañando los ejemplares que previenen los artículos respectivos.

En este caso la legislación se aplicó a la propiedad de unos diálogos y no hubo contradicción. El distribuidor no defendió derechos sobre las películas que exhibía.

65

La siguiente película registrada fue El grito de Dolores, "vista nacional", amparada también en el artículo 1 234. En este caso la imprecisión era notoria, pues sin duda el artículo se refería a obras impresas y no a imágenes de una película. Además, el registro lo hacía el productor, que en todo caso debió protegerse en Marcas y Patentes puesto que desde su óptica se trataba de un

artículo industrial.

El tercer y último registro de películas hecho en el porfirismo fue el del encuentro boxfístico Gotch-Hackenschmidt,⁵⁶ tramitado por Julio Granjean a nombre de William Washington Witting de Milwaukee, Wis., invocando el artículo 1 132,

Los habitantes de la República tienen derecho exclusivo de publicar y reproducir cuantas veces lo crea conveniente, el todo o parte de sus obras originales por copias manuscritas, por la imprenta, por la litografía o por cualquiera otro medio semejante.

La Secretaría aceptó la petición a pesar de la grave irregularidad, pues el artículo se refería a obras escritas de mexicanos y la película no era escrita, ni de mexicanos, ni reproducible por ninguno de los medios citados.

Creemos que otro motivo del pleito entre Jorge Alcalde y el distribuidor Pathé fue por la imprecisión de señalar quién era el poseedor de los derechos de explotación. Es obvio que Pathé daba como un hecho que él era el propietario de las películas que producía, pero tampoco aclaraba a quién cedía los derechos, si al agente o a los clientes.

La competencia

Por su parte, la excesiva demanda de cinematógrafo hizo reñida la competencia entre los exhibidores. Cada empresario se esmeraba en ofrecer comodidad, buen servicio y buscaba nuevas modalidades para competir, de esa manera surgieron actores que improvisaban diálogos detrás de la pantalla, acompañados con ruidos convencionales y música para dar mayor realismo a las películas. La sincronización de imagen y sonido a base de fonógrafos fue siempre un fracaso. El teatro Apolo logró fama por "las voces humanas sin ruidos de má-

67

quina parlante". En el vestíbulo del teatro se colocó, además, un orquestón, especie de pianola eléctrica japonesa, de trescientas voces, que tocaba óperas, zarzuelas, fantasías, marchas, danzas cubanas y canciones populares mexicanas.

La competencia benefició a los artistas de variedades. El Salón Blanco contrató a un ilusionista del Indostán, cuyo éxito estaba en el número de la mariposa humana. En el Montecarlo la Bella Españolita divertía en los intermedios; otros ofrecían murgas, números mexicanos, sketches, tangos, excéntricos, imitadoras de Lol Fuller o Isadora Duncan, prestidigitadores, telepáticos, contorsionistas. El entusiasmo por ofrecer novedades era tal, que Gaspar de Alva, empresario de la Academia Metropolitana, hizo un viaje a Europa para contratar artistas franceses de variedad, seguro de que el género del music hall gustaría a

69

las familias. El music hall o vaudeville se conocía ampliamente a través de la prensa que incluía reportajes sobre el espectáculo en Inglaterra, Francia y los Estados Unidos. Los cinematógrafos mexicanos lo adoptaron paulatinamente y fue De Alva el primero en ofrecer un espectáculo íntegro de esa naturaleza. Don Gaspar, hábil para manejar la publicidad, no sólo anunció su viaje a Francia, sino que escribió a los diarios a medida que hacía contrataciones. Y claro, a su regreso hablaron del "éxito de su misión". Un buen día boletín cuando llegarían los artistas, a fin de que los periodistas se ocuparan del asunto y se creara expectación. No es de extrañar que en la inauguración hubiera tumultos; el local fue "insuficiente para contener la marea humana que solicitó ser admitida a la función, más de cien personas tuvimos que aprovecharnos... del

70

standig room, única disponible".

La única novedad parece haber sido una imitadora de Isadora Duncan, La Rieuse (en sus movimientos hay todo un art nouveau que no conocíamos en el ar-

te de Terpsícore"). El espectáculo era similar a los de cualquier cinematógrafo, lo completaban coupletistas, un hombre-mono y marionetas. Al público le fascinó "el legítimo sabor francés" de los artistas. En vista del éxito, Gaspar de Alva continuó importando artistas durante el resto del porfirismo, entre ellas bailarinas celebradas, Lydia Rostow, Sapho, Poupée, cuyos bailes "psicalópticos" dividieron la opinión de la prensa, que polemizó sobre "lo artístico". El travestista Lanzetta escandalizó con la ejecución de atrevidas danzas. Unos días no le perdonaban el hecho de vestirse de mujer; otros lo disculpaban por la "sublimidad" de su arte, que como todo "verdadero arte" elevaba el espíritu y no se fijaba en pequeñeces.

En los cines también se ofrecieron conciertos de música clásica. Algunas vistas eran acompañadas con piano, trío, cuarteto o grandes conjuntos musicales, como la típica Lerdo. Por lo general la melodía se improvisaba según el argumento; hubo músicos prestigiados por adecuar el ritmo a la película.

Otros salones se especializaron en exhibir fenómenos humanos. En el Salón Domínguez el público veía a una mujer de 65 centímetros, sin piernas ni brazos, que bordaba, cosía, disparaba el rifle, batía el jarabe tapatío y ejecutaba labores difíciles "que personas dotadas de sus miembros no pueden hacer".⁷² Otro exhibió una idiota que al golpe de un látigo mordía la cabeza de serpientes venenosas. En fin, los empresarios se ingeniaran de mil maneras para competir y entretener al público, que tenía mucho de donde escoger.

Los programas

Durante los primeros meses de 1907 los programas eran similares a los de

octubre-noviembre de 1905: una combinación de vistas de argumento con documentales, no había norma. El cine gustaba al público de todas las edades y los empresarios mezclaban en un programa todo tipo de películas. Poco a poco, sin embargo, el público exigió películas adecuadas para niños.

Es probable que el cine fuera un maná para los niños. Por aquellos años eran pocas las diversiones infantiles: ocasionales temporadas de circo, de cabalitos de vapor, de títeres o "autómatas". El cine vino a llenar un renglón olvidado por los empresarios. Los ambulantes pronto descubrieron que un elevado porcentaje de los concurrentes eran señoras acompañadas de niños por lo que era frecuente que entregaran boletos a las autoridades para su distribución en escuelas y hospicios. El salón La Boite de la ciudad de México desde su apertura a principios de 1906, se llenó de niños. El empresario observó aquello y todos los jueves combinó títeres y cine; los niños llenaban la sala y hacían mil preguntas sobre el funcionamiento de ambos espectáculos.

73

En vista del éxito, el empresario Felipe de Jesús Haro amplió y acondicionó el local y lo destinó exclusivamente a funciones infantiles. Combinó cine y teatro: una compañía de niños representaba cuentos conocidos, La Caperuza Encarnada, El gato con botas, Alf Babá y los cuarenta ladrones, La Bella Durmiente, Pulgarcito, Blanca de Nieve. La prensa aplaudió el esfuerzo. El éxito iba en crescendo y Haro llegó a un arreglo con el Orrín para funciones dominicales, interrumpidas al poco tiempo por compromisos del local. La competencia de los salones que se abrían continuamente obligaron a Felipe de Jesús Haro a dejar La Boite. El precio de admisión bajó de 50 a 20 centavos en el transcurso de 8 meses, tal vez insuficientes para sufragar los gastos de una compañía de teatro.

75

74

La experiencia ayudó a los empresarios a diferencias poco a poco los pro

gramas. El Diario lanzó la iniciativa de ofrecer exhibiciones a beneficio del niño pobre y Enrique Echániz la tomó y seleccionó con cuidado las películas, mostrando aquellas que consideró "morales, divertidas e instructivas"; exhibió una "tomada del natural, en la que se miran las arriesgadas faenas de dos cazadores de serpientes"; La construcción de ferrocarriles y caminos de hierro, con su tendido de vías, manufactura de vagones, rieles, locomotoras, instalación de puentes y terraplenes, "hasta admirar una multitud de trenes en movimiento en uno de los principales caminos de Londres". ⁷⁶ El Diario subrayó la calidad del programa. ⁷⁷ Hacia fines del porfirismo se estableció la costumbre de las mtinées cinematográficas en sábados, domingos o días festivos.

1. A.S.O. E. Recibo 11 792 por 1 707.05 pesos que ampara la venta de 21 cintas cinematográficas. Sin clasificación.
2. Originalmente el teatro Riva Palacio era propiedad de José Austri a quien Zahánis lo alquiló; luego lo compró. Para junio de 1907 era propiedad de Guadalupe P. De Bucibet, esposa del propietario de El Buen Tono. (A.S.O.E. Diversas escrituras de arrendamiento. Sin clasificación).
3. A. S.O.E. Invitación para la inauguración, 2 de julio de 1907. Sin clasificación.
4. "Cinematógrafo". El Contemporáneo, jueves 4 de julio de 1907, p. 2.
5. "Incendio en el teatro Zaragoza". El Entreacto, jueves 5 de marzo de 1908, p. 2
6. "¡Fuego! Y se suspende el tráfico en la avenida Juárez". El Imparcial, lunes 30 de marzo de 1908, p. 1.
7. "La inauguración del ferrocarril". Idem, sábado 19 de enero de 1907, p. 1.
8. "El Istmo de Tehuantepec en cinematógrafo". El Diario, sábado 2 de marzo de 1907, p. 2.
9. "Por los teatros". El Entreacto, jueves 23 de abril de 1907, p. 3.
10. Idem, jueves 2 de mayo de 1907, p. 3.
11. "Correo de teatros". El Imparcial, miércoles 8 de mayo de 1907, p. 3.
12. "Correo teatral". El Popular, viernes 10 de mayo de 1907, p. 3.
13. "Por los teatros". El Entreacto, jueves 23 de mayo de 1907, p. 3.
14. "La fiebre de las proyecciones". El Imparcial, viernes 11 de enero de 1907, p. 1.
15. "Riva Palacio". El Popular, miércoles 14 de julio de 1907, p. 2.
16. "Montecarlo". Idem, viernes 26 de julio de 1907, p. 3.
17. "Correo teatral". Idem, jueves 12 de septiembre de 1907, p. 3.
18. "Hidalgo en el cinematógrafo". El Imparcial, domingo 20 de septiembre de 1908, p. 13
19. "Ventas. Se vende un cinematógrafo o vista de movimiento con todos sus accesorios, películas, etcétera. Bien provisto para cualquier pueblo. Todo casi nuevo, buenas condiciones dirigirse a Newman y Kamenydy, cuarto 65, Hotel Lara. San Juan de Letrán". "Aviaco de ocasión". El Imparcial, miércoles 6 de enero de 1907, p. 4.
20. "Hoy en el Salón Rojo". Idem, lunes 4 de noviembre de 1907, p. 2.
21. Georges Sadoul en su Historia del cine mundial, p. 47 dice que

"En julio de 1907 Pathé realizaba el que los profesionales franceses llamaron su "golpe de estado". Una circular anunció que la gran casa dejaba de vender sus películas. La explotación de los films Pathé se concedía en exclusiva a cinco grandes monopolios que se repartían Francia, Bélgica, Holanda y Africa del Norte en cinco grandes regiones. Ciertos monopolios, directamente controlados por Pathé, agrupaban las salas que había empezado abrir en la región parisienne. Otros gravitaban en torno de un grupo financiero representado por el abogado de negocios Benoit Levy, pero estaban ligados a Pathé por su contrato de abastecimiento. Los monopolios se basaban en "circuitos" de salas, poco extensos aún, ya que apenas empezaba la explotación de asiento fijo. Buscaban otros concesionarios y así se hicieron distribuidores que alquilaban sus espectáculos a la hora de la representación".

22. "Fonógrafo y cinematógrafos Pathé Frères, París". El Imparcial, miércoles 19 de agosto de 1908, p. 6.
23. "Academia Metropolitana". Idem, miércoles 2 de septiembre de 1908, p. 4.
24. Jay Layde en Kino. Historia del film ruso y soviético, p. 29 dice que

"Pathé y Film d'Art decidieron que de 1908 en adelante era innecesario enviar puros a cometer serios errores al juzgar las costumbres y hábitos del país cuando resultaba tan simple producir las películas rusas en la propia Rusia. De ese modo, con las características contradicciones de la idiosincrasia de los productores cinematográficos, enviaron a Rusia un equipo completo de producción que incluía no sólo los técnicos necesarios, sino directores y adaptadores franceses. Los directores, Maurice Maitre y Kai Hansen, tenían que emplear actores y artistas rusos y eventualmente directores del país, no para que la producción fuera más auténtica, sino para aumentar el rendimiento del estudio. Desde el comienzo, M. Maitre (que pasaba en Francia cada invierno ruso) desempe-

ñó el papel de un misionero que llevaba a los bárbaros la más baja y superficial cultura francesa... En conjunto resultó un éxito financiero y poco después esa compañía aplicó el mismo plan para establecer estudios subsidiarios en Alemania, América y Japón".

25. "Se forma el monopolio de los cinematógrafos". El Imparcial, sábado 12 de septiembre de 1908, p. 4.
26. Idem.
27. Desde más o menos 1897 los abogados de Edison interpusieron demandas contra todos aquellos inventores y manufactureros cuyos aparatos evidenciaban ser derivados de la patente Edison; entre los demandados estaban Biograph, Vitagraph, Selig, Essany, Gaumont, Liniere y Pathé, quienes alegaban en su defensa tener patentes con características propias, las cuales también eran imitados o robados por otros. Durante once años pelearon hasta que en 1908 se discutió la posibilidad de crear un consorcio para eliminar la piratería. En enero de 1909 se llegó a un acuerdo y Edison, Biograph, Vitagraph, Selig, Essany, Kalem, Sigmund Lubin, Pathé y Málías formaron un monopolio, "por mutua protección cada una de las nueve partes reconocieron que el origen de sus patentes era el kinetoscopio de Edison, por lo que pagarían un porcentaje de derecho de autor; a su vez Edison reconocía la legalidad de las otras patentes; todos estaban de acuerdo en compensar a los propietarios por el uso de los inventos; en consecuencia, eran los únicos que tenían derecho a producir películas." (Benjamin B. Hampton, History of the American Film Industry, pp. 61 y ss.) Para la fabricación, revelado, impresión y exhibición de películas se debía contar con la aprobación del consorcio, obligando a muchos exhibidores a firmar contratos de exclusividad; el que lo rompía era eliminado. Pequeños productores emigraron al sur -las fábricas norteamericanas de películas se localizaban en Chicago, Nueva York, Filadelfia y New Jersey- y fundaron Hollywood para fabricar películas baratas, pues para su fortuna Bastian continuó la venta indiscriminada de película virgen. En ese lugar había exceso de mano de obra de los emigrantes mexicanos, de los descendientes de los antiguos habitantes e indios de las reservas norteamericanas, y se inició una guerra que terminó en 1917 con la derrota de los nueve y la disolución del monopolio.
28. "Correo de teatros". El Imparcial, lunes primero de noviembre de 1909, p. 3.
29. "Los tuales se mueren. ¡Viva el cinematógrafo!". El Popular, miércoles 12 de diciembre de 1906, p. 1.
30. "José Juan Tablada. "Crónicas de boulevard". El Imparcial, marzo 17 de 1907, p. 5.
31. "Clausura de un cinematógrafo". Idem, miércoles 30 de enero de 1907, p. 2.
32. "Espectáculos inmorales". Idem, domingo 3 de febrero de 1907, p. 3.
33. "¡Fuego! Y se suspende el tráfico en la avenida Juárez". Idem, lunes 30 de marzo de 1908, p. 1.
34. "Dos pesos y dos medidas...". El Entresato, jueves 27 de junio de 1907, p. 1.
35. "Contra espectáculos indecentes". Idem, domingo 26 de mayo de 1907, p. 1.
36. "La escuela del cinematógrafo". El Contemporáneo, miércoles 15 de abril de 1908, p. 1.
37. "Sicodipsis, moralidad y clausura". El Imparcial, viernes 9 de julio de 1909, p. 5.
38. "Había un cine vistas inmorales". Idem, jueves 7 de abril de 1910, p. 5.
39. A.H.A. (D.P.G.), legajo 12, expediente 1 229.
40. "Sofocando en un cinematógrafo". El Imparcial, jueves 25 de marzo de 1909, p. 7.
41. "Principio de incendio". El Popular, lunes 4 de febrero de 1907, p. 1.
42. "Incendio en el Pabellón Morisco". El Imparcial, febrero 7 de 1907, p. 1.
43. "Los incendios de ayer". El Diario, domingo 10 de febrero de 1907, p. 2.
44. "Incendio en un cinematógrafo". El Imparcial, domingo 10 de febrero de 1907, p. 1.
45. "Incendio sofocado en un cinematógrafo". Idem, domingo 20 de octubre de 1907, p. 1.
46. "¡Fuego! Y se suspende el tráfico en la avenida Juárez". Idem, lunes 30 de marzo de 1908, p. 1.
47. "Una espantosa catástrofe en Acapulco". Idem, martes 16 de febrero de 1909, p. 1.
48. "Una fosa de veinte metros cúbicos se llenó con los osamentas de las víctimas". Idem, miércoles 17 de febrero de 1909, p. 1.
49. A.H.A. (D.P.G.), legajo 9, expediente 599, p. 45.
50. "Semana Alegre. La farsa rusa". El Imparcial, domingo 4 de agosto de 1907, p. 1.
51. "Los rateros en los cinematógrafos". Idem, martes 24 de diciembre de 1907, p. 5.

52. "Cuando salió del 'cine' iba ya sin collar". Idem, lunes 1 de noviembre de 1909, p. 7.
53. "Anuncio". El Diario, enero 25 de 1908, p. 3.
54. A.S.O.E. Volante de enero de 1908. Sin clasificación.
55. "Los sombreros de las señoras". El Imparcial, jueves 9 de julio de 1908, p. 3.
56. "Apuntes, Los ricos y los cinematógrafos". Idem, martes 22 de octubre de 1907, p. 2.
57. "¿Qué dirá Europa?". El Popular, lunes 4 de noviembre de 1907, p. 1.
58. "Los ruidos de una ciudad". El Imparcial, domingo 20 de marzo de 1907, p. 4.
59. A.H.A.(G.D.D.), legajo 2, expediente 44.
60. "Los voceros de cinematógrafo". El Imparcial, lunes 26 de agosto de 1907, p. 5.
61. "La quincena". Album de Damos, primera quincena de abril de 1907, p. 2.
62. "Semana alegre. En defensa de la perra ladrona". El Imparcial, domingo 8 de septiembre de 1907, p. 1.
63. "La moralidad y los cinematógrafos". Idem, miércoles 2 de febrero de 1910, p. 3.
64. A.D.G.B.A., expediente 3 996.
65. Idem, expediente 4083/4080.
66. Idem, 4257/4257.
67. "Inauguración del teatro Apolo". El Entreacto, jueves 21 de febrero de 1907, p. 4.
68. "Por los teatros". Idem, jueves 28 de febrero de 1907, p. 2.
69. "Correo de teatros". El Imparcial, sábado 14 de marzo de 1908, p. 38
70. "Espectáculos del día". El Entreacto, jueves 23 de abril de 1908, p. 2.
71. Idem.
72. "Será digno de verse". El Imparcial, jueves 20 de agosto de 1908, p. 3.
73. "Por los teatros". El Entreacto, domingo 18 de marzo de 1906, pp. 2 y 3.
74. Idem, jueves 16 de abril de 1906, pp. 2 y 3.
75. "Por los teatros. En la Boite". El Popular, domingo 7 de octubre de 1906, p. 2.
76. "Fiesta en el Riva Palacio para los niños pobres". El Diario, lunes 18 de febrero de 1907, p. 2.
77. "En el Riva Palacio". Idem, jueves 21 de febrero de 1907, p. 2.

MEXICO DE MIS RECUERDOS

Así como la influencia de la música desarrolló el oído musical (cultura musical), a consecuencia de un enriquecimiento objetivo del arte cinematográfico nació la "vista" para el cine, la cultura cinematográfica. Las formas de expresión del cine mudo se desarrollaron, progresivamente, con gran rapidez y despertaron en el público la capacidad de comprender el nuevo lenguaje. Ante nuestros ojos no sólo nació un nuevo arte, sino también un hombre dotado de nueva sensibilidad, de un nuevo talento, de una nueva cultura.

Bela Balázs. El film.

El cine y el sueño porfiriano

El cine se integró al sueño porfiriano de un México próspero, rico, ocupando un lugar en el olimpo de las naciones "cultas, civilizadas y progresistas" que por aquellos años flotaba en el ambiente. Se creía que el país había superado para siempre levantamientos, asonadas y cuartelazos. Los problemas de Cananea y Río Blanco, atisbos del despertar de la clase obrera, invitaron a la reflexión. No se admitía que en México hubiera problemas sociales después de tantos años de paz porfirica y se buscaron culpables, hallándose en los "desgraciados agitadores anarquistas y socializantes".

Estos hechos coincidieron con el auge vertiginoso del cinematógrafo. Para solucionar esos conflictos, se desató una severa represión, indicadora de la poca flexibilidad del régimen. Sin duda los acontecimientos presentaban un cariz eminentemente político y eran expresión de una nueva táctica obrera

en la lucha por reivindicaciones sociales, la cual los obreros no supieron aplicar ni el régimen de Díaz enfrentar. A pesar de la represión, la inquietud política persistía, sólo se aplazó la radicalización. El cinematógrafo, sin duda, resultó un espectáculo que por poco precio hacía olvidar las penas. Era una invitación a soñar. Soñar con un mundo de fantasmas, de inalcanzables quimeras, tan fantásticas e inalcanzables como la quimera porfirista de un país donde reinara "la paz, el orden y el progreso" por todos los siglos, de los siglos.

Hacia 1905 se iniciaron publicaciones ocupadas de reseñar las actividades "sociales". Album de damas y Arte y letras, clara expresión del sueño porfirista, describían las delicias de una sociedad preocupada por las soirées, los five o'clock the, las fiestas de caridad, los matrimonios elegantes, los bailes en palacio o los ofrecidos por familias de la creme de la creme o legaciones extranjeras,

La vida de nuestra sociedad ha seguido animadísima; los días de nuestras damas se han visto frecuentados por todo lo mejor de México y ya sea en los lunes de la señora Pardo o de Garamendi, en los miércoles de la señora Núñez, en los viernes de la señora Arzamena o en los sábados de la señora Rubín, se pasan deliciosas e inolvidables horas que reconfortan de las contrariedades del día, que hacen mirar la vida aunque sea esos instantes, bella y grata. Por esos aristocráticos salones pasean en esas tardes todo lo que hay de distinguido en nuestra capital: la belleza y la elegancia se armonizan, las "toilettes" irreprochables de exquisito gusto, las joyas artísticas y de gran precio, todo lo que aumenta la hermosura de la mujer, lo que aumenta su gracia y atractivo, tiene su cuadro propio, su escenario adecuado en esas residencias puestas con lujo, con refinado gusto estético, cuidados los últimos detalles. A las cinco de la tarde se toma el té ya en primorosas tazas chinas de porcelana, ya en severas tazas inglesas, el samóvar humea y la conversación se anima, se habla de todo ligera y espiritualmente, y para cada uno hay siempre una palabra inteligente, una frase picaresca, una mordacidad de buen tono... Después al bosque en trenes suntuosos a la caída de la tarde, cuando el sol nimba la altiva cabeza del Emperador Azteca que amenaza a la ciudad con su dardo. Luego el regreso por las calles de San Francisco o Plateros, cuyas tiendas ostentan tentaciones mil en artística y estudiada colocación... después

a tomar otra taza de té o una soda cualquiera en las elegantes dulcerías de esas calles: si no es de noche de teatro, al cinematógrafo, a este espectáculo que triunfa sobre todos los demás, que ha invadido la ciudad entera, a gozar con la tragedia de La hija del campanero o de Honradez mal recompensada, a reír con Las travesuras del Marmitón o con Las tres citas, a conocer Madrid en las bodas reales. En los salones de cinematógrafo se dan cita hoy casi todas nuestras damas elegantes, vamos a lo que constituye la high life de México. ¹

La moda de imponer una etiqueta que recordaba a las cortes europeas, fueron preocupaciones básicas de la prensa ilustrada. Los reportajes sobre doña Carmen Romero Rubio y de las damas allegadas a ella, parecen describir las ocupaciones de una corte y no las de una república "democrática, representativa y federal". A los ojos de esta prensa don Porfirio y doña Carmen eran como dos monarcas absolutos. No por otra cosa se ocupaba de las testas coronadas. Describía profusamente y con detalle el matrimonio de Alfonso XIII y el nacimiento del príncipe heredero, la coronación de los nuevos monarcas y las ocupaciones de las reinas; informaba con regularidad de los avances, estancamientos y retrocesos de la enajenación de la archiduquesa Carlota a quien invariablemente aplicaba el consabido "infortunada ex-emperatriz viuda de México". Aún las actividades de una corte pequeña y remota como la de Bulgaria ocupaban un digno lugar en los reportajes.

En ese sueño porfirista aparecía la ciudad de México próspera, soberbia, orgullosa del progreso de sus calles, de su alumbrado eléctrico, de sus obras de desagüe, de sus elegantes colonias Juárez, Cuahitémoc, San Rafael y Santa María; de su Paseo de la Reforma bordeado con verdaderos palacios. Los periódicos ilustrados publicaban reportajes sobre las grandes mansiones (que llevaban implícita la comparación con los castillos y palacios europeos) y describían pormenorizadamente cada una de las dependencias: el jardín, el salón chino, el billar, la sala, el comedor, el pabellón oriental; describían el mobili-

rio, las alfombras, los damascos persas, la porcelana china, el cristal cortado de Bohemia, las arañas, los espejos de grandes marcos dorados. Revisaban minuciosamente el estuche que guardaba a las familias afrancesadas de "rencio abolengo". Incluso dictaban normas para tratar a la servidumbre y castigos para los "criados insolentos y majaderos". Llegaron al extremo de pedir la desaparición de pordioseros y de los mal vestidos del centro de la ciudad. Soñaban con un mundo inaccesible a lo "grosero" y "prosaico". No se atrevían a insinuar que ese sueño era perecedero. Cuando se leen esas revistas queda la impresión de estar en un mundo eterno, inamovible, fijo y permanente.

El cinematógrafo contribuía al sueño,

no hay remedio más eficaz para ese spieen tan común entre nosotros, para ese aburrimiento del que no se sabe qué hacer a las horas en que los teatros no abren sus puertas, que penetrar a un salón de cinematógrafo. Allí se olvida todo, hasta los temblores, hasta el decadentismo literario, con solo contemplar La ciudad de Nápoles, sin el peligro del Vesubio; El teléfono, La trampa del lobo, Magia moderna y tantas y tantas vistas más.²

Aunque el público soñaba con todo tipo de películas, empezó a mostrar preferencia por argumentos que lo hacían llorar. El melodrama se apoderaba de la sociedad. Pobre madre

es tan tierna, tan sensible, que todas sus escenas se recuerdan con cierto sentimiento de condolencia, pues que nuestro espíritu latino, no puede ver un dolor ajeno sin sentirlo con igual grandeza que el que lo padece.

Casamiento trágico:

en sus escenas hay tanto de la vida real, tanto, que nuestra alma se asimila al sentimentalismo... y nos hacemos partícipes de sus dolores y de sus lágrimas, de sus angustias y sus pesares.

La hija del campanero:

es de corte tan delicado, tan sentimental, tan tierno, que el público no se cansará de admirar la belleza de su trama, y la manera

como está expuesto el asunto. Es un drama pasional; al solo nombre de todo lo que se trata del alma, como las pasiones todas, suponemos ya una tragedia, ya un pasaje de la vida real aunque no to que los límites de lo tético y sombrío sino que sólo conmueva... Un poco de cada sentimiento tierno tiene La hija del campanero. Una seducción, el fruto del amor, la miseria y luego el perdón del padre deshonrado a su hija que ha purgado su falta.

También gustaban las películas de magia, en las que de un ramo de flores brotaban hadas o ninfas bailando; o en las que un mago hacía brotar de las rocas, cascadas de oro brillante;

hay quienes les encantan las escenas burguesas del hogar, con sus ribetes cómicos, con sus tipos de cocineras burdas, que vierten los manjares en la mesa. Otros prefieren esos cuadros, en que un ratero se lleva un objeto, o un chauffeur atropella al público y todos corren y corren tras de éstos en vertiginosa carrera, hasta que logran su captura, y así, con un motivo o con otro, el cinematógrafo triunfa.³

El sueño invadía a todas las clases sociales y no era extraño ver en los cinematógrafos a señoras de vaporosa "toilette", elevado sombrero de plumas, guantes y abanico, sentadas al lado de una señora con trenza suelta o de columpio, rebozo de bolita y criatura en los brazos. En los cinematógrafos la sociedad se mezclaba democráticamente. Es verdad, los precios de las diversas localidades, patio, palcos, anfiteatro y galería, marcaban las diferencias sociales, pero en otros sólo había patio, sin ninguna separación clasista al arbitrio del empresario. La unión que no se veía en la realidad, se contemplaba en los cinematógrafos, que resultaban "democráticos, representativos y federales".

Un indicador del éxito del sueño cinematográfico es el número y cupo de los salones abiertos al final del porfirismo. Si en 1906 se abrieron 35 salones, durante las fiestas del Centenario se abrieron 44 (sin contar los grandes teatros), con un total aproximado de 17 500 asientos, y un promedio de 400 en cada salón, cantidad que se multiplicaba si tomamos en cuenta el número de

funciones diarias, la Academia Metropolitana pagaba impuesto de tres; el Centro Recreativo Honesto, seis; el cine del Carmen, ocho; el Alberto Villaseñor, cinco; el salón de las Flores, diez; otros pagaban función corrida. Los precios de admisión fluctuaban de 10 a 4 centavos.

La producción mexicana de películas se integraba al sueño porfirista no obstante retratar la realidad. Si observamos con detenimiento los títulos, descubrimos que así como evitó captar las tragedias de Cananea y Río Blanco, soslayó otros aspectos desagradables de la realidad.

El cine y la prensa ilustrada

Ya vimos que los periodistas consideraron al cine como una prolongación de la prensa y de la vida y que, según los títulos de la producción mexicana, los camarógrafos parecían tener un concepto similar.

Ahora bien, ese concepto no era exclusivo de México. Nos dice Raymond Fielding que las actualidades hechas a partir del nacimiento del cine eran una forma de periodismo ilustrado, puesto que la utilización de la fotografía por los periódicos y revistas se inició más tarde. Creemos que esa afirmación es válida para los Estados Unidos, pues en Francia se publicaba la revista L'illustration a base de reportajes ilustrados con grabados desde el último cuarto del siglo pasado, a partir de 1897 utilizó la fotografía. Y en México en 1895 se inició la edición de El Mundo Ilustrado inspirado en la revista francesa, pero ilustrado con fotografías; es decir, cuando el cine llegó a México, la fotografía se había desarrollado lo suficiente para ver al invento Lumiere como su prolongación. La fotografía desarrollaba una conciencia visual a la cual la producción nacional de

películas le daría una proyección más amplia.

Mientras en Francia, Estados Unidos e Inglaterra se optaba por la reconstrucción de las actualidades, en México no se dejó ni un momento de captar escenas reales. Prensa ilustrada y producción cinematográfica se preocuparon por descubrir al país.

La prensa ilustrada mexicana alcanzó avances notables. Muestra de ello son El mundo ilustrado (1895-1914), El tiempo ilustrado (1896-1914), Arte y Letras (1905-1914), Album de damas (1907-1908), El arte musical e innumerables obras conmemorativas o publicaciones especiales, México, su evolución social (1901), México al día (1906) y directorios industriales y comerciales, guías de la ciudad de México, atlas de la República, publicaciones frívolas, Teatro, Cómico, Frégoli, México galante.

El periodismo ilustrado había significado una auténtica revolución en la prensa. Con anterioridad los diarios se ilustraban con litografías, grabados y dibujos.

La fotografía y cinematografía habían tomado carta de naturalización. Se tenía plena conciencia del valor histórico de la imagen,

hojear el periódico ilustrado moderno es dar la vuelta al mundo y pasar revista a la Naturaleza y a la Humanidad... y esa prodigalidad de la imagen acumulada en los archivos humanos, hará cada día más verdadero el principio de Taine de que la Historia y el hombre se estudian mejor que en las bibliotecas, en las colecciones de estampas.⁶

La nueva modalidad periodística originó la aparición de "tipos no imaginados por los periodistas de antaño, como es el reporter-fotógrafo que, corriendo cámara al hombro y tripié en riestre, va a todas partes", se entrometía aquí y allá, recibía halagos y sufría desprecios por "impresionar... cada detalle de la fiesta oficial o acto académico, de las carreras de caballos, de las corridas

7
de toros".

Las similitudes

Al comparar los títulos de la producción cinematográfica nacional consignados en la prensa con los reportajes ilustrados, descubrimos asombrosa coincidencia. Las imágenes de la prensa nos aproximan a lo que fue la imagen cinematográfica; y puesto que un 99% de las películas se perdieron,⁸ es la única forma de ver escenas de los viajes de Porfirio Díaz a Yucatán, a la inauguración del ferrocarril de Tehuantepec, a Manzanillo, a Guerrero. Cuando se exhibió la película del viaje a Tehuantepec se dijo que se veían "los retratos animados de todas las personas que compusieron la comitiva presidencial así como las costumbres y trajes de los habitantes de Salina Cruz y Puerto México".⁹ En la prensa ilustrada nos recreamos con las imágenes fijas del viaje, con los retratos de los políticos, de la llegada del tren a la estación, del descenso del presidente al andén, los tumultos de gente que acudían a las estaciones por donde pasaba y en los habitantes de las diversas regiones sorprendidos en su vida cotidiana por la cámara fotográfica. La prensa ilustrada también nos entrega las imágenes de la Nevada del 11 de febrero de 1907 y de los capitalinos jugando con la nieve, de los Combates de flores, de Las fiestas del 14 de julio, de la Ceremonia del 18 de julio. Nos entrega las salidas de misa, los funerales de Aspíroz, la destrucción de Guanajuato, el incendio del pozo petrolero de Dos Bocas, Veracruz.

El cinematógrafo captó "las maniobras, mecanismos y labor constantes desplegados en la [Cervecería Cuahitémoc de Monterrey] por los numerosos em-

pleados, operarios y demás individuos que forman el personal de la gran fábrica".¹⁰ De la misma manera la prensa ilustrada hacía reportajes de fábricas y sorprendía a los obreros en sus ocupaciones, asambleas, elecciones; los captaba en los desfiles, en la toma de posesión de sus comités ejecutivos; "fijaba" a los empleados de las oficinas y comercios. Así se ve el transcurrir de la vida capitalina: las calles a la hora del tráfico, o vacías; a los afiladores, vendedores ambulantes, pajareros, pegadores de carteles, escaparates de comercio, cuerpos de bomberos, bandas de música, bailarinas y cantantes de todos colores y sabores, desfile de rurales, maniobras del ejército. Nada escapaba a la pupila de aquellos descubridores de México porque la fotografía

sí es leal y no sigue las sugerencias de ningún sectarismo. Pinta lo que ve y tal como lo ve; reproduce lo que le ponen delante con todos sus pormenores; y desde que ha pasado a la categoría de colorista; desde que, además de la actitud, puede reproducir el movimiento, y desde que por instantánea puede sorprender y fijar los fenómenos fugitivos como el relámpago, hasta las cosas inmutables como las montañas, no parece que pueda pedírsele nada en punto a veracidad y fidelidad. ¹¹

Las diferencias

A pesar de las semejanzas hay dos diferencias en los asuntos captados por el cinematógrafo y los ilustrados en la prensa: el tema político y los reportajes de los barrios bajos de la ciudad de México, "lunares" de su progreso. Como hemos dicho, el tema político está ausente de los títulos de las películas, en cambio la prensa se ocupa del tema, aunque sin profusión, es decir, hay imágenes de Cananea y Río Blanco. En las películas no hemos encontrado títulos sobre la colonia de la Bolsa, Santa Julia y otros rincones del México marginado.

Nada de eso, parece que sus imágenes no querían contradecir al sueño porfirista. Aunque reales, sólo mostraban el lado amable y alegre; la sordidez era un tabú. La prensa ilustrada, tal vez a su pesar, en ocasiones se ocupaba del asunto.

A medida que transcurre el tiempo, el cinematógrafo captaba las actividades de los elevados círculos sociales, al igual que la prensa ilustrada: matrimonios aristocráticos, reuniones, excursiones, días de campo, banquetes, comidas; el ser "impresionado en una cinta cinematográfica... será el sueño dorado de toda la aristocracia mexicana".¹² De ahí las salidas de misa de San Francisco, Comida a cuatro mil pobres, en honor del C. Ramón Corral y servida por distinguidas señoritas de nuestra mejor sociedad. Por los títulos consignados en la prensa, la producción nacional cada vez se ocupó más por captar todas las imágenes posibles de la creme de la creme.

Es extraño que la prensa no informe de películas sobre la salida de obreros de fábricas en la capital, cuando había de sobra, y cuando había varios cinematógrafos en barrios populares.

La producción nacional, además de expresar el sueño porfiriano, estaba condicionada por la escasez de recursos y por la tardía sedentarización del cine. Las películas argumentales filmadas en 1907, El grito de Dolores y Aventuras de Tip Top, se habían filmado en exteriores. Parece que el primer taller de películas fue el de The American Amusement construido en 1908,¹³ pero la compañía no anunció producción argumental. Sus novedades fueron retratos de acontecimientos civiles. Las empresas eran pequeñas, incapaces de grandes inversiones no recuperables por la circulación limitada de su material. La producción nacional era un complemento en los programas. Ningún exhibidor se apoyaba en ella. Únicamente las películas de los viajes de Díaz merecían se-

siones especiales. Los productores-distribuidores-exhibidores solían vender copias de sus películas, pero nunca en la medida en que vendían copias de las vistas extranjeras.

En México se desarrollaban las actualidades porque para los camarógrafos seguramente era más fácil y barato filmar hechos reales, que reconstrucciones. Creemos que el público por influencia de la fotografía y de la producción cinematográfica, se había acostumbrado a ver imágenes reales.

Al principio las vistas nacionales eran breves, de uno y medio a tres minutos, pero poco a poco crecieron a diez, quince y hasta veinte minutos. La vista del viaje de Porfirio Díaz a Mérida es un buen ejemplo de dicha prolongación.

El cine como verdad

Los periodistas, que habían destacado la "maravillosa verdad" de las películas y que se habían enojado por una reconstrucción a la llegada del cine, continuaban siendo otra de las influencias que pesaba sobre los camarógrafos. Su concepto de cine como verdad resaltaba cuando despotricaban por algún motivo contra él. Aceptaron que se convirtiera en espectáculo a cambio de que fuera instructivo y de que alejara a la gente de tabernas y figones. Es verdad que durante algunos meses del segundo auge los cronistas vivieron una luna de miel con el cine, terminada, reiniciaron los ataques y subrayaron la "mentira"

¿Qué otra cosa es una película cinematográfica que mide por metros los sucesos y los proyecta sobre una tela incolora en que no duran sino centésimos de segundo para dejarla de nuevo dispuesta a reproducir y colorear mentiras de toda especie...? Esa tela blanca y embustera es lo que se llama vida y nosotros todos

pasamos en vertiginosa sucesión sobre ella sin dejar la más leve huella de nuestro paso! ... ¡Oh cinematógrafo... eres admirable pero eres triste! ¹⁴

Hubo casos extremos de periodistas que no toleraban ni siquiera la reconstrucción histórica. Uno que escribía en El Mundo Ilustrado se indignó al saber que las películas sobre el proceso de Dreyfus no eran "verdaderas" y otro por la reconstrucción del asesinato del duque Sergio, "los vendedores y empresarios de tales aparatos se han dado prisa en despojar al cinematógrafo de sus ventajas, simulando en vez de tomarlos de verdad, los sucesos contemporáneos". ¹⁵

La "verdad del progreso"

Los camarógrafos para conciliar el concepto de "verdad" con el sueño porfirista seleccionaban los asuntos a retratar, según lo hemos visto. Organizamos oficiales y particulares coincidían en mostrar "la verdad del progreso", pues no había diferencia en la producción de unos y otros. ¹⁶ Los camarógrafos la mostraban en vistas de las actividades sociales de algunas familias adineradas gracias al "progreso económico"; retrataban el progreso material reflejado en las grandes obras de los puertos de Coatzacoalcos y Salina Cruz, en el palacio de correos; en la inauguración de la luz eléctrica a Xochimilco; pero, sobre todo, palpaban el progreso en los viajes de Porfirio Díaz a inaugurar importantes líneas ferrocarrileras.

La llegada del tren inició el cine en México y marcó a la producción mexicana; los trenes mostraban el esplendor porfirista y los trenes serían el eje central de algunas vistas de la revolución. No es gratuito, pues, que las películas más ambiciosas del porfirismo fueran las de los viajes de don Porfirio,

quien invariablemente utilizaba el ferrocarril para desplazarse. Díaz y el ferrocarril eran dos símbolos del progreso. El primero como su promotor y como el creador de las condiciones que hicieron realidad el viejo sueño de ver a México de la mano del progreso. ¿Acaso no había sido violento el tránsito del burro y de la mula a la era del ferrocarril? ¿No era cierto que los habitantes de puebluchos y rancharías cercanos a las vías se paraban boquiabiertos a contemplar el ruidoso paso del caballo de acero? ¡Qué mejor que captar a Porfirio Díaz en sus viajes por ferrocarril!

La primera película que retrató un viaje de Porfirio Díaz fue la visita que hizo a Puebla en 1900. Le siguieron el viaje a Yucatán, que se iniciaba en una estación ferrocarrilera de la ciudad de México y el viaje a Tehuantepec para inaugurar la línea interoceánica que comunicó al Golfo de México con el Pacífico. Más tarde se "fijaron" las imágenes "fugitivas" del tren a las pirámides de San Juan Teotihuacán; se continuó con el viaje a Manzanillo, que mostraba la estación de Buenavista "y los tramos más hermosos del camino". Luego se filmó el viaje de Díaz en ferrocarril desde la ciudad de México hasta El Paso, Texas para entrevistarse con el presidente norteamericano Taft. Y por último, el cine atestiguaría la partida de Díaz al destierro. Los camarógrafos imprimieron la imagen de un Díaz nostálgico en el último viaje hecho a Veracruz; se le veía en el último vagón del tren despidiéndose con un pañuelo blanco de sus más fieles seguidores.

En la entrevista Díaz-Taft se conjugaron las características que hemos señalado a la producción nacional. En primer lugar es una clara expresión del concepto de "cine verdad", como se entendía en aquel entonces, en segundo es una ilustración de la nota periodística, es decir, afirma nuestra conclusión del estrecho paralelo entre prensa ilustrada y cinematógrafo; y en tercer lugar es

muestra del desarrollo alcanzado por la técnica mexicana del documental.

La entrevista... exhibida en octubre de 1909, fue una producción de los hermanos Alva. En ella continuaron la modalidad de respetar la secuencia del viaje, al igual que se había hecho en las películas de los viajes a Yucatán y a Manzanillo. Los hermanos Alva eran originarios de Morelia, Michoacán; donde habían vendido su fábrica de bicicletas para dedicarse al cinematógrafo. Llegaron a la ciudad de México en 1906 y alquilaron la Academia Metropolitana. Se hicieron de otros locales y crearon una pequeña cadena de exhibición. El mismo año de su llegada se iniciaron en la producción de películas. El primer título de sus películas consignado por la prensa fue Kermesse en el jardín del Carmen, realizada en honor de la esposa del presidente y en la que se la veía pasear por las calles de la ciudad. Después tomaron Concurso de niños. Su producción no presentaba ninguna singularidad.

Los hermanos Alva firmaron contrato con Pathé para distribuir y exhibir sus vistas, vender equipos cinematográficos y refacciones, y producir películas de carácter documental. En 1908 Rosas, llegado a la ciudad de México a fines de 1907 y en la que explotaba el Salón París, fue agregado a la compañía para tomar vistas.

Rosas, "uno de los Doce Apóstoles del cine", retrató para la sociedad Rosas, Alva y Compañía, Exposición de Coyoacán, "de una fijeza tal, que en nada absolutamente se diferencia de la producción de los más reputados fabricantes europeos", Corrida y beneficio de Rodolfo Gaona, Arribo del nuevo arzobispo de México, Incendio del teatro Guerrero de Puebla y otras. Los hermanos Alva aprendieron a fondo el quehacer cinematográfico con Rosas, que había sido maestro para ellos.

La entrevista Díaz-Taft no se inició con la salida del convoy presidencial

de la ciudad de México porque la partida se efectuó a las 18 horas, a la puesta del sol, cuando no había la luz necesaria para captar las imágenes. Empezaba en Celaya donde el sol sorprendió a los viajeros, y terminaba con el regreso de Ciudad Juárez después de la entrevista.

La secuencia del itinerario no fue del todo respetada. Se cometieron errores, por ejemplo, la secuencia de Stalo pegarla después de la de Irapuato; confundir Escalón (entre Gómez Palacio y Jiménez), con Escalona (entre Rincón de Romos y Zacatecas) y Calera (entre Zacatecas y Fresnillo) colocada entre Gómez Palacio y Jiménez. Es probable que las equivocaciones se deban a que el montaje se hizo de memoria. Sin embargo, creemos que la colocación fuera de lugar del cuadro 39 fue intencional, de lo cual nos ocuparemos más adelante.

La forma

La película era un relato lineal que terminaba en la entrevista; efectuada, no hay ya la preocupación por captar el regreso. Lo mismo sucedió con los reportajes periodísticos. Los diarios hablan pormenorizadamente de los incidentes de ida y del encuentro, y describen a grandes rasgos el regreso.

En La entrevista Díaz-Taft encontramos dos peculiaridades: el balbuceo por captar el lado mexicano y el norteamericano y la colocación intencional de la escena de la entrevista fuera de su sitio. En efecto, los camarógrafos se ingenjaron para retratar la salida del gobernador de El Paso, Texas para dar la bienvenida al presidente mexicano y un desfile de tropas norteamericanas; no cubrieron más aspectos porque las autoridades estadounidenses cancelaron los permisos a los fotógrafos, con excepción a un norteamericano. Por tal motivo, los

Alva no filmaron la salida de los presidentes de la primera entrevista, efectuada en la Cámara Americana de Comercio en El Paso. El fotógrafo norteamericano autorizado tuvo tan mala suerte que accionó una, dos, tres veces sin que el aparato funcionara, "lo que hizo exclamar al señor Taft, en un inglés pausadísimo y claro: -Ya veo que no es posible tomar una fotografía en suelo americano; pero me reservo a que se haga en tierra mexicana". Al día siguiente, Taft visitó a Díaz en Ciudad Juárez; la reunión se efectuó en el edificio de aduanas, donde se hospedaba Díaz y por breves momentos los presidentes posaron para los fotógrafos en las escalinatas: esa es la escena que figura en la película. Acto seguido entraron a un salón para charlar.

Los camarógrafos, de haber respetado la secuencia de los hechos, a la escena en la escalinata de la aduana le hubieran asignado el cuadro número 36, pero fue cambiado al número 39 precediendo la escena final. De esa manera el desarrollo de la película era más lógico y se conducía al espectador a testificar la reunión de los presidentes.

La película es un paso más en el dominio de la narración cinematográfica. La ambición de mostrar una idea cabal del viaje guió a los camarógrafos a cambiar de lugar una secuencia y a esbozar un relato paralelo de dos historias que convergen a un fin: la entrevista.

El intento de los camarógrafos por cubrir dos ángulos de un mismo hecho no era novedoso en el cine. Lo había intentado ~~Felton~~ al colocar diversas escenas costumbristas de los dos contendientes en las películas sobre la guerra ruso-japonesa, con intención de imparcialidad. Pero tales películas no mostraban ni siquiera la guerra.

Por otra parte, al igual que la película del viaje a Yucatán, acusaba influencia de la técnica de la vista cinematográfica argumental francesa, con la

división en cuadros o escenas.

De la película se dijo que estaba

notablemente tomada, mide cerca de mil metros, siendo su duración de más de media hora, no habiéndose escapado ni el más ligero detalle de tan fausto acontecimiento, por lo que podremos, los que no hemos tenido la fortuna de asistir a tan magno suceso, admirar ... esta grandiosa entrevista.²⁴

La película se exhibió en el Castillo de Chapultepec a doña Carmen porque no

25

asistió al encuentro. En los cines el público la premiaba con su aplauso al término de la proyección.

En México el cinematógrafo llegó del extranjero, y sin embargo en las actualidades se optaba por una expresión propia, singular y diferente a los demás países.

Fin del porfirismo

El tiempo pasaba veloz y vertiginoso. Los cambios se sucedían uno a otro y el sueño porfirista tocaba a su fin. Al llegar el cine, el último grito en el progreso aeronáutico eran las ascensiones en globo de don Joaquín de la Cantolla y Rico, quien no logró cumplir sus deseos de permanecer en lo alto el tiempo suficiente para tomar un alimento. Pronto un globo dirigible importado por El Buen Tono, tripulado por un extranjero, recorrería la ciudad de México. Después de intentos fracasados, cuando nadie lo esperaba, "un buque aéreo" surcaba orgulloso la región más transparente,

causó mucha mayor sorpresa y más estupor, que si lo hubieran precedido grandes "réclames". Todo el mundo se aglomeraba en las banquetas, en las plazas, en las alturas, señalando y aplaudiendo al aeronauta que, tranquilo y sonriente, como si fuera gobernando

una barquilla en nuestros lagos de Chapultepec, manejaba su admirable vehículo.²⁶

Con rapidez vertiginosa marchó entonces a la Plaza de Armas. Allí dio la casualidad de que el señor presidente de la República saliera de palacio y se detuvo para ver el curioso espectáculo. Tras una vuelta alrededor de todo el Zócalo, en la cual demostró el aeronauta que maneja la máquina como un buen jinete maneja un buen caballo, volvió a tomar la calle de Plateros, cruzó la Alameda, dio una vuelta sobre una casa antigua en el Puente de Alvarado, y llegó hasta Chapultepec. Por la tarde no se hablaba de otra cosa más que del viaje modernista hecho por Hamilton.²⁷

Tiempo después, vistas cinematográficas tomadas en Europa desde un globo cautivo, permitieron al público participar de la perspectiva aérea, otrora privilegio de unos cuantos audaces. En 1908 la prensa empezaba a informar sobre los experimentos de los hermanos Wright con aeroplanos, y para 1909 exhibían las películas. En enero de 1910 el industrial Tomás Braniff trajo el primer aeroplano y lo experimentó en los llanos de Balbuena ante la espectación pública. En 1911 se dijo que "hoy los aviones, como verdaderas aves, cruzan los mares, atraviesan los ríos y los mares y se ciernen en los aires con la ligereza de un águila".²⁸

El progreso avanzaba incontenible.

También en el gusto cinematográfico del público se percibieron algunos cambios. Al llegar el cine sólo las colonias norteamericana e inglesa disfrutaban del sport y de las películas de los encuentros boxísticos, pero en el México de 1910 ambos eran aceptados. El Imparcial dedicaba una página diaria al deporte, había equipos de fútbol, clubes de aficionados al box y hubo salón de cinematógrafo que alternaba encuentros de box a cuatro rounds con vistas. Para 1910 el público mexicano se amotinaba en las taquillas para conseguir boleto para ver películas sobre campeonatos de box. Con el encuentro Jeffries-Johnson las cosas pasaron a mayores cuando una avalancha de gente hizo tambalear la caseta de la taquilla del Salón Rojo.

El combate Jeffries-Johnson se había realizado el 4 de julio de 1910 en medio del apasionamiento norteamericano por el encuentro entre un blanco y un negro. Aquellos años habían visto acentuar el racismo con sus leyes segregacionistas. La prensa decía que en Estados Unidos se argumentaba que los blancos eran superiores a los negros. Un combate pugilístico daría una prueba. Por eso la victoria del negro tuvo un significado político trascendental: "la raza negra ha tomado un desquite terrible, sin políticas ni reivindicaciones sociológicas".³⁰ Desató la violencia, no sólo en el lugar del combate, Reno, Nevada, sino también en el resto del país: en Nueva York hubo golpes entre negros y blancos y "un negro fue sacado a viva fuerza de un tranvía y golpeado severamente"; en Pittsburg, los negros que viajaban en los tranvías fueron detenidos e insultados "se han enviado a la sección de la ciudad refuerzos de la policía"; en Houston "Charles Williams, un negro, se mostraba demasiado expresivo al anunciar la victoria mientras viajaba en un tranvía y un blanco le infirió una terrible cuchillada en el cuello. El negro, casi muerto, fue conducido al hospital".³¹

Dado que la película aumentaba el enfrentamiento, su exhibición fue prohibida en gran parte de los Estados Unidos, Sudáfrica,³² Australia y Nueva Zelanda.³³ En México no había tales problemas y la exhibición fue todo un suceso. A diferencia de 1897, la prensa ya no protestó, ni reclamó la difusión y aceptación del boxeo. Se había acostumbrado y narraba los hechos. No hizo comentarios adversos cuando un grupo de pugilistas y aficionados mexicanos pidió una exhibición privada, ni criticó a las "familias acomodadas" que manifestaron su entusiasmo por la pelea.

Jacobo Granat, empresario del Salón Rojo, pagó diez mil dólares por la exclusividad de la película.³⁴ Para recuperar la inversión la exhibió además en las poblaciones ubicadas a lo largo de la vía del Ferrocarril Central. Su meta,

Ciudad Juárez, a donde llegaron caravanas de norteamericanos para ver la pelea.

Otro cambio notable se percibió durante la Semana Santa de 1910 al no cerrar los cinematógrafos ni los teatros, según la tradición. La sociedad se secularizaba para disgusto de la Iglesia y de la prensa católicas.

Hubo, sin embargo, una constante: el gusto por las películas de toros; para finales del porfirismo casi todos los camarógrafos filmaban las corridas; las películas de las faenas de Gaona atraían multitudes. De hecho se convirtió en una "estrella" cinematográfica capaz de competir con Max Linder, que para esos años hacía vibrar el corazón de las mujeres. Cuando Gaona fue acusado de violar a una admiradora quien después se suicidó, se suscitó el escándalo; los diarios le declararon la guerra, pero el público lo defendió encarnizadamente. A pesar de la culpabilidad, según los diarios, el Juez le dio permiso para una corrida. Apenas salió al ruedo, la multitud lo aclamó con pañuelos blancos en la mano pidiendo su libertad al juez. Fue puesto en libertad y la prensa lo consideró otro signo inequívoco de la decadencia de la sociedad.

Para finales del porfirismo, la política volvió a ocupar un lugar sobresaliente en los periódicos, lo cual era otro cambio notable. Al lado de las alabanzas a Díaz y a su grupo, se hablaba de las giras de Madero. Díaz estaba viejo y se dudaba de su resistencia para otros seis años al frente del gobierno. Las elecciones eran una buena oportunidad para renovar el equipo gobernante y la posibilidad encendía los ánimos. Renovación o continuidad, era el dilema y la política ocupó un primer lugar en la noticia y en los editoriales de la prensa de todos los matices políticos. El tema político apareció tímidamente en la producción mexicana, se filmaron mítines antirreeleccionistas visibles aún en Memorias de un mexicano.

En junio de 1910 se reportaron levantamientos armados antirreeleccionis-

tas en Yucatán, "el tal suceso se debía en gran parte, a la punible propaganda que entre la gente baja había hecho recientemente, y a título de democracia, Francisco Madero"³⁶. Madero había exhortado a los indígenas a "redimirse", a romper el sistema de peonaje por deudas y de las contribuciones prediales. Los inconformes se armaron de machetes, piedras, armas viejas y asaltaron algunas casas y al palacio municipal de Valladolid, dando muerte a toda la policía. El foco prendió en otras poblaciones vecinas. El grito que los identificaba era ¡Viva Madero! ¡Viva Cantón! Las fuerzas federales acantonadas en Mérida reprimieron el levantamiento.³⁷ Aquello fue una clara muestra de que los discursos de Madero no eran desairados, ni caían en el vacío como decía la prensa, y del descontento y facilidad con que podía estallar el polvo.

Apoteosis

De pronto los periódicos sustituyeron la política por las fiestas del Centenario, apoteosis del porfirismo.

Hacía años que se preparaban y se les esperaba con deseo. Se esperaba fueran soberbias. Eran un pretexto para mostrar al mundo cómo, después de 30 años de paz porfirica, México figuraba ya en el grupo de las naciones "cultas y civilizadas" y, además, para atraer más inversión extranjera,

porque al mirar de cerca el secreto de nuestro progreso y palpar la potencialidad que aun guarda el conjunto de las riquezas naturales del territorio mexicano, influirán notablemente... en la marcha económica de la República, de igual suerte que la posición de México en el concepto diplomático subirá por fuerza.³⁸

Se invitó a los países con los que México tenía relaciones amistosas, que enviaron embajadas especiales. Cada país deseaba sobresalir en el obsequio que

perpetuarla la memoria de su amistad con México. La colonia otomana regaló un reloj; China el ajuar necesario para un "salón chino" en el Castillo de Chapultepec; la colonia china envió cinco mil pesos con los que podría construirse "una columna para reloj o una fuente con dragones... [para] dejar de esa manera, por largos años, marcada su participación en el Centenario, prescindiendo de hacer una fiesta que no deje recuerdo imperecedero". Estados Unidos donó una estatua de Washington, España devolvería reliquias históricas, entre ellas el uniforme de Morelos, además de patrocinar una exposición de pintura. Francia levantaría una estatua a Pasteur, Italia una de Garibaldi, Japón una exposición de arte e industria.

La sociedad mexicana pareció estar de plácemes. La alta burguesía veía la ocasión de mostrar a los invitados que en nada envidiaba a los franceses. Luciría sus atuendos magníficos en los banquetes, cenas, reuniones, desfiles, inauguraciones. Para que el marco fuera adecuado se ordenó que los propietarios de casas pintaran las fachadas. La ciudad se limpió y adornó, se iluminaron su corazón y sus arterias principales con innumerables foquillos. Parecía digna de figurar en un cuento árabe de Las mil y una noches. El Imparcial lanzó la iniciativa de prohibir el acceso al centro de la ciudad, por lo menos durante el mes de septiembre de 1910, a los "calzonudos, rotos y descosidos" para que no lo profanaran con su mugres. Don Guillermo de Landa y Escandón, gobernador de la ciudad, no llegó a tales extremos, pero sí ordenó desterrar a los "vagos y mendigos",

es indudable que en una ciudad en fiesta y pletórica de forasteros, entre los cuales habrá muchos extranjeros, la nota más triste que se pueda dar es la mendicidad y la vagancia. El señor Gobernador, teniendo en cuenta esta circunstancia, ha ordenado que se emplee a recoger a todos los mendigos, que serán alojados en los asilos, con el objeto de que para las grandes fiestas de septiembre

no se les vea por las calles. Igual recomendación ha hecho para atrapar a los vagos, niños especialmente que no tienen hogar fijo, y circulan por las calles de la ciudad causando la conmiseración de los transeúntes. Respecto a los rateros, podremos decir, como vulgarmente se dice, que no habrá ni para remedio.⁴⁰

La esposa del gobernador, conmovida por la orden, tuvo la ocurrencia de formar un comité de damas distinguidas, presidida por doña Carmen para vestir a cinco mil niños "con trajecitos de kaky y sombreros de palma".⁴¹

Las fiestas se celebraron en medio del júbilo y del entusiasmo. Llegaron las embajadas y se iniciaron con la inauguración del manicomio general. Las fiestas ofrecieron la imagen de México como la de una república monárquica, gobernada por don Porfirio, presidente absoluto. Doña Carmen se comportaba como una emperatriz y la alta burguesía equivalía a la nobleza de palacio, dispuesta a pelear un saludo, un apretón de mano de los monarcas mexicanos. Todos querían estar junto a ellos, vestir como ellos y ser sus lacayos. Don Porfirio y doña Carmen recreaban la corte que otrora soñaran Maximiliano y Carlota. Esta imagen fue manifiesta en el baile ofrecido por los gobernantes a las legaciones la noche del 23 de septiembre:

la sociedad mexicana realizaba su más grande deseo: asistía a la fiesta en el Palacio. El señor presidente de la República recibía en la casa de Gobierno, y eran él y sus distinguida esposa los que hacían los honores de la fiesta, de una fiesta sin precedente. Antojábase más majestuoso y más señorial, el viejo palacio, parecía más joven con su estilo remozado, el mismo estilo que vieron los Luises de Francia en sus palacios. Criados de calzón corto y casacas de color abrían los amplios portiers de pesados pliegues, y un deslumbramiento cegaba por lo artístico, por lo valioso del decorado, por el resplandor de las lámparas y la riqueza de las tapicerías y colgaduras. La luz cegaba, era un torrente deslumbrador, un chorro brotado de cuarenta mil focos en cascada esplendorosa, a la que la vista no se acostumbraba prontamente...⁴²

Los festejos fueron impresionados por los camarógrafos de vistas fijas y cinematográficas. El Salón Rojo fue el primero en programar películas de las

fiestas. Lo hacía al día siguiente de haber "tomado" el evento: "hoy los españoles llenarán el Salón Rojo, para presenciar las vistas que serán exhibidas, pues entre ellas se proyectará la tomada ayer a la llegada de su excelencia el general Polavieja". El Cine Palacio programó a partir del 27 de septiembre ⁴³ tres vistas diferentes diarias, El desfile histórico abrió la serie; ⁴⁴ la empresa a virtió que la casa Pathé era la responsable de tomar las vistas que exhibía, es decir, eran los hermanos Alva. El salón La Metrópoli propiedad del ingeniero Toscano, inició la exhibición de las vistas el 4 de octubre. En los programas se advertía al espectador que habían sido tomadas por la empresa. A diferencia de los otros cines en que las vistas del centenario eran contadas y mezcladas con extranjeras, La Metrópoli ofrecía siete y hasta diez películas diferentes.

Los exhibidores podían optar por proyectar una vista como el Salón Rojo, o tres como el Cine Palacio, o casi todas como el salón La Metrópoli porque retrataban diversos aspectos, eran simples vistas en movimiento que aun montadas no conducían al espectador a un fin.

Gracias a las películas que han llegado hasta nosotros conocemos la magnificencia de los festejos. En ellas hemos observado el movimiento del desfile de carros alegóricos, la inauguración del monumento a la independencia, la ceremonia en el hemiciclo a Juárez, la entrega del uniforme de Morelos por el marqués de Polavieja, la llegada de la pila bautismal de Hidalgo, el desfile histórico. Las imágenes desbordan alegría y optimismo, un público feliz aplaude y festeja los actos. Se contemplan perros atravesando inoportunamente las calles, megiendo zancadilla a los desfilantes. Gracias a la conciencia visual de los fotógrafos, los festejos quedaron minuciosamente inventariados en películas, en los semanarios ilustrados y en las publicaciones hechas al efecto: Crónica oficial

de las fiestas del Centenario y México en el centenario de su independencia.

Llegó noviembre, y con él los primeros barruntos de la tormenta que amenazaba al Parnaso. El 19, la prensa informó de los hechos sangrientos en la casa de Aquiles Serdán, en Puebla. Aquello volvió los ojos a la política, desterrada momentáneamente por los festejos. Había llegado un distinto amanecer.

1. "Ecos sociales de la quincena". Album de Damas, febrero de 1907, p. 1.
2. "Por los teatros". El Entreacto, jueves 18 de abril de 1907, p. 2.
3. "La quincena". Album de Damas, 1a. quincena de noviembre de 1907, p. s.n.
4. Raymond Fielding, Op. Cit., p. 47.
5. Ibidem.
6. Dr. Manuel Flores. "El periódico ilustrado". El Mundo Ilustrado, domingo 21 de julio de 1907, p. s.n.
7. "Nuestro reporter fotógrafo". El Tiempo Ilustrado, domingo 17 de enero de 1909, p. 46.
8. Véase apéndice.
9. "El istmo de Tehuantepec en cinematógrafo". El Diario, sábado 2 de marzo de 1907, p. 2.
10. "Una fábrica de una película". La Nueva Era, diciembre 30 de 1908, p. 4.
11. "La verdad fotográfica". El Mundo Ilustrado, domingo 24 de enero de 1909, p. 166.
12. "La fábrica de películas de Lillo y Cía." El Entreacto, jueves 2 de abril de 1908, p. 4.
13. Ibidem.
14. "Teatro Colón". Ibidem, domingo 29 de agosto de 1909, p. 1.
15. "Los crímenes del cinematógrafo". El Imparcial, lunes 10 de diciembre de 1906, p. 7.
16. Véase apéndice.
17. "Academia Metropolitana". Diario del Hogar, martes 6 de noviembre de 1906, p. 3.
18. "Por los teatros". El Entreacto, domingo 11 de noviembre de 1906, p. 2.
19. "Anuncio". El Dialogue, martes 24 de noviembre de 1908, p. 4.
20. "Teatros". El Día, miércoles 3 de marzo de 1909, p. 1.
21. Las partes de la película eran:

1. Viaje presidencial con motivo de la entrevista Díaz-Taft.
2. Manifestaciones populares al señor general Díaz en la estación de Celaya...
3. ...de Silao.
4. ...de Irapuato.
5. ...de León.
6. ...de Lagos.
7. ... de Aguascalientes.
8. ...de Rincón de Romos.
9. ... de Escalón.
10. ... de Zacatecas.
11. ...de Gómez Palacio.
12. ...de Calera.
13. ...de J. M. Gómez.
14. ...de Orfís.
15. ...de Chihuahua.
16. Llegada del señor general Porfirio Díaz a Chihuahua.
17. El Ayuntamiento de Chihuahua entregando al señor general Díaz los llaves de la ciudad y niños coronando al señor presidente.
18. Arcos de triunfo en Chihuahua.
19. Desfile de la comitiva en Chihuahua.
20. Llegada del señor presidente a la fiesta escolar en el teatro de los Héroes.
21. Exposición agrícola y ganadera en Chihuahua.
22. Vista a la presa de Chuvíscar, en Chihuahua.
23. Llegada del Ayuntamiento de Chihuahua a la presa de Chuvíscar, Chih.
24. Fiesta escolar en la escuela Modeló, Chih.
25. Aspecto del paseo Bolívar durante la revista por el señor presidente, Chihuahua.
26. El señor gobernador de Chihuahua y la comitiva oficial dando la bienvenida al señor presidente, general Díaz, en la estación Orfís.
27. Llegada del señor presidente a Ciudad Juárez.
28. Entrada a Ciudad Juárez. Panorama del campamento con las fuerzas mexicanas.
29. Desfile militar y civil en Ciudad Juárez.
30. Colocación de la primera piedra en el monumento a Juárez, por el señor presidente Díaz en Ciudad Juárez.
31. El señor general Porfirio Díaz en la aduana de Ciudad Juárez, presenciando los festejos.
32. Salida del señor gobernador de El Paso, Tex. al encuentro del señor general Porfirio Díaz.
33. Llegada del señor general Díaz a territorio norteamericano.
34. Grupo de tropas norteamericanas en El Paso, Tex.
35. Llegada del señor presidente Taft a territorio mexicano.
36. Comitado en el periódico.
37. Comedor del tren presidencial durante el almuerzo.
38. El señor presidente general Porfirio Díaz y su estado mayor en la plataforma del tren presidencial.
39. Los presidentes Díaz y Taft saliendo de la entrevista en Ciudad Juárez.
40. Estación del Central en México, al regreso del señor presidente. ("La entrevista de los presidentes". El Imparcial, jueves 23 de octubre de 1909, p. 2.

41. "El señor presidente en las riberas del Río Bravo". Ibidem, sábado 16 de octubre de 1909, p. 2.
42. "Celebración a la entrevista Díaz-Taft". Ibidem, domingo 17 de octubre de 1909, p. 2.
43. "Teatros". El Día, sábado 23 de octubre de 1909, p. 2.
44. "Sociedad". El Mundo, jueves 28 de octubre de 1909, p. 2.
45. "El globo dirigible de El Juan Yonc". El Pionero, lunes 7 de enero de 1907, p. 1.
46. "El globo dirigible en México". Ibidem, sábado 2 de marzo de 1907, p. 2.

28. "Notas de la semana". El Tiempo Ilustrado, domingo 5 de marzo de 1911, p. 170.
29. "Correo de teatros". Salón Rojo". El Imparcial, viernes 5 de agosto de 1910, p. 9.
30. "Un puñetazo del pugilista Johnson conmovió al mundo". Idem, martes 5 de julio de 1910, p. 2
31. "Al saberse el resultado de la lucha hubo numerosos desórdenes". Idem.
32. "Prohibese la exhibición cinematográfica de la lucha". Idem, jueves 7 de julio 1910, p. 2
33. "El resultado del match Jeff-Johnson". Idem, viernes 8 de julio de 1910, p. 2.
34. "La lucha Jeffries-Johnson". Idem, miércoles 20 de julio de 1910, p. 2.
35. "Notas de la semana". El Tiempo Ilustrado, domingo 27 de marzo de 1910, p. 194.
36. "Sangrientos sucesos en el estado de Yucatán". El Imparcial, miércoles 8 de junio de 1910, p.1
37. Idem, p. 7
38. "Sección editorial". Idem, martes 12 de julio de 1910, p. 3.
39. "Los chinos harán un obsequio a la república". Idem, jueves 21 de julio de 1910, p. 6.
40. "México será durante el mes de septiembre maravillosa ciudad". Idem, miércoles 6 de julio de 1910, p. 1.
41. "5 000 niños pobres estronarán vestidos en el Centenario". Idem, sábado 23 de julio de 1910, p. 1.
42. "El gran baile en el palacio nacional hará época en los anales de los festejos patrios". Idem, sábado 24 de septiembre de 1910, p. 1.
43. "Teatro y variedades". El Diario, jueves 8 de septiembre de 1910, p. 6.
44. Idem, martes 27 de septiembre de 1910, p. 6.

VINO EL REMOLINO Y NOS ALEVANTO.

No es muy claro, sin embargo, en todos estos casos, cuál es la "auténtica" personificación de una nación o de una raza entre todos estos tipos. ¿Existe, por ejemplo, un indiscutible y "auténtico" rostro húngaro? ¿O uno francés? ¿O uno italiano? ¿Y cuál sería el rostro? ¿Por qué este y no otro sería el verdadero?

Béla Balász. El film.

La policía detuvo en la ciudad de México a antirreeleccionistas de militancia reconocida, sospechosos de conspirar por el alevado número de armas compradas en diversas armerías. Se trataba de Abel Serratos, Alfredo Robles Domínguez, Francisco Cosío Robelo y Ramón Rosales que se hacían pasar por hacendados. Alegaron necesitar armas para defender sus propiedades, amenazadas "por partidas de malhechores". Habían pedido al vendedor remitir los winchesters a Pachuca y Orizaba, quien al hacerlo, avisó a la policía. Se creyó que la aprehensión conjuraba el peligro de la revolución de que se hablaba.

El Imercial tranquilizaba a sus lectores, no había sido "más que una intentona de escándalo, por fortuna abortada a tiempo, pero que aun llevada a la realización no hubiera pasado de ser una simple asonada fácilmente ¹ reprimible".

En la mañana del 18 de noviembre, se iniciaron los rumores de una violenta asonada en la ciudad de Puebla. Hacia mediodía el asalto a la casa de Aquí

les Serdán era un hecho conocido. El 19, los lectores de los diarios devoraban los detalles de los hechos y recibían información sobre las ramificaciones de la conjura en Pachuca y Orizaba. Días después, los diarios publicaban cables procedentes de los Estados Unidos que informaban sobre los motines del día 20 en Guerrero, Coahuila y algunos otros puntos del país. Tal vez los lectores se dieron cuenta de que el hecho no era de fácil represión como El Imparcial había pronosticado.

La paz y el orden se esfumaron. La inseguridad y el temor sustituyeron a la confianza y a la tranquilidad. Treinta y tantos años de paz octaviana se convertían en historia.

A partir de ese momento, las noticias de la prensa sobre la situación del país resultan confusas, se dice que el gobierno controla la situación, pero se afirma que los revolucionarios obtienen victorias.

El temor hizo presa de la autoridad. Don Guillermo de Landa y Escandón ordenó la suspensión de la temporada taurina "porque a veces en ella se enardece el ánimo". No contento El Imparcial sugirió además que se impusieran "restricciones a las cantinas y a las pulquerías, donde se habla de política de una manera inconveniente y donde se originan riñas con pretexto del antirreeleccionismo y tantas cuestiones candentes". La prohibición de las corridas se hizo efectiva mientras Porfirio Díaz y Ramón Corral tomaban posesión de la presidencia y vicepresidencia. Esta vez no hubo ni entusiasmo ni agasajos.

Algunos periodistas se aventuraron a las líneas de combate y rentigron entrevistas con algunos jefes rebeldes. En la semana santa de 1911 la atmósfera era intranquila porque se habían suspendido las garantías individuales y el gabinete había renunciado. Los hechos probaban que la situación era difícil para el gobierno. El general Bernardo Reyes reco-

mendaba implantar un servicio militar obligatorio sin excepción para todos los hombres de determinada edad, surgía el fantasma de la leva. Se dijo que Díaz y Corral pedirían licencia. Los diarios católicos hacían un llamado para "rogar a Dios por el bien de la Patria", a imitación del Colegio de la Medalla Milagrosa, donde se rezaba "un triduo al Sagrado Corazón de Jesús, para alcanzar de su divina misericordia unión y paz para la República". Las páginas de El Imparcial y Gil Blas se llenaron de poesía mística y se resaltó la Pasión. La gente acudió a las iglesias, hizo la visita de las siete casas, paseó por la Alameda, asistió al cinematógrafo, pero se abstuvo de hacer excursiones o días de campo, el temor se apoderaba de todos,

la afluencia de clientes en las casas de moda, zapaterías, etcétera, que en otros años se notaba, en el presente ha disminuido en más de un setenta y cinco por ciento... Tendremos una Semana Santa verdaderamente, porque la mayor parte de los metropolitanos nos la pasaremos encerrados en casa, comiendo jules y ajolotes para cumplir con la vigilia, pues el pescado fresco seguirá por las nubes a disposición de los filántropos o altruistas monopolizadores y los que no quisieran quedarse en casa, irán a acompañar a la iglesia a la Mater Dolorosa, a pedir a Dios que se apiade de los que tantos porrazos y tanta arreguita, estamos sufriendo en este valle de lágrimas. 4

No hubieron, claro, ni combate de flores, ni desfile del 5 de mayo.

El temor se acrecentó al rumorarse que Madero ponía un ultimátum al gobierno para ocupar la capital; el estallido de un depósito de pólvora de una fábrica de cohetes hizo pensar que el rumor de la ocupación era verdad. La ciudad comenzaba a verse solitaria.

Para mitigar las tensiones, el público acudía al cine. En breve tiempo se cerraron algunas salas a cambio de la apertura de otras más amplias, como la de Carbajal 22 con capacidad de 216 asientos en la planta baja y 225 en la alta, u otra de mil espectadores. La carpa París, con 1 200 asientos en si-

llas, solicitó permiso para efectuar temporales cinematográficas en diversas plazuelas de barrios populares. Se le negó porque la caseta de proyección debía ser de mampostería y además porque "los pocos lugares libres que actualmente hay en la ciudad, no es conveniente sean ocupados por instalaciones de las dimensiones que se propone".⁷

El público se entregaba al escapismo y acudía a ver películas de Max Linder, exhibidas profusamente en ese lapso, así como vistas de "arte" Pathé con actores de la Comedia Francesa. La Revista Pathé empezó a difundir la actualidad mundial. La noticia reconstruida era cosa del pasado. Los noticieros extranjeros que llegaban a México contenían imágenes de diversos eventos, a diferencia de las actualidades mexicanas, que por lo general se centraban en un solo hecho.

La producción nacional reflejaba la situación política y retrataba la toma de posesión de Díaz y las corridas de toros. Gaona continuaba siendo el ídolo y Presentación de Rodolfo Gaona en la plaza El Torero iniciaba la serie. El público que no tuvo acceso a la plaza, llenaba el cine Palatino o el Palacio al día siguiente de las corridas. Se veían además las faenas de Lagartijillo, de Vicente Segura, de Cocherito de Bilbao, de Antonio Fuentes. El público seguía ovacionando y tirando sus sombreros con ¡vivas! y ¡hurras! como si estuviera en la plaza.⁸ Las vistas cinematográficas de toros tenían tanta demanda, que hasta un grupo de mujeres pidió al empresario del Cine Palacio su repetición.

La carrera de automóviles El Imparcial-Puebla, captada por los hermanos Alva con cinco o seis cámaras colocadas en diversos rumbos, destaca en la producción nacional.⁹ Los Alva continuaban con la idea de respetar la secuencia de los hechos y filmaron el paso de "los automóviles en uno de los lugares más pinto-

rescos del camino, así como la salida de esta capital y la llegada a Puebla".¹⁰

A imitación de los noticieros Pathé, se inició la edición de un resumen de los eventos sobresalientes del año anterior. De esa manera surgió Mo-
jando el año de 1910, quizá un pretexto para rememorar las fiestas del Cen-
tenario.

Los camarógrafos continuaron con la costumbre de no captar hechos políti-
cos. Tampoco se desplazaron a los campos de batalla, lugar de acontecimientos
sobresalientes. La política continuó ausente de las imágenes cinematográficas,
aunque no de la prensa ilustrada. Al principio El Tiempo y El Mundo ilustra-
dos evitaron hablar de la situación del país, aferrados al reino de la tran-
quilidad, pero llegó un momento en que se tuvieron que ocupar de ella y publi-
caron fotos de los caudillos, difundieron imágenes de los alzados, o de las ma-
nifestaciones antirreeleccionistas en la capital.

Para mayo de 1911, poco antes de la renuncia de Díaz, hablaban abiertamen-
te de política e iniciaron su remembranza de la paz porfirica, elevando la
belle époque a la categoría de edad dorada. Fieles voceros de los círculos
porfiristas, estaban aterrados. Si antes habían asegurado que la sociedad mar-
chaba al abismo por gustar del cinematógrafo y el género chico, ahora México
regresaba al remoto pasado, a la época de los pronunciamientos y cuartela-
zos:

alcabo de la cruenta noche de pesadilla, es preciso que aman-
zca. Necesitamos ver la luz de las claras mañanas; respirar el
aire sin olor de pólvora. Nuestro cuerpo molido por el quebra-
to, reclama horas de reposo. Es menester que los revolucionados
nervios se tiemplan, y que en la mente ofuscada por el pensa-
miento letal, surja la idea de paz y de amor. 11

El maderismo cundía por todo el país como una mancha de aceite. Las noti-

cias de su avance se multiplicaban. En una hacienda del estado de Veracruz un guerrillero al bajar de los montes "alborotó a la peonada, arriándole al gobierno". Otro entusiasta, en Orizaba, invitaba a la población al motín. En el salón Bucareli de la ciudad de México durante un baile un individuo en el centro del patio lanzaba vivas a Madero. El teatro Guerrero representaba la zarzuela mexicana Instrucción obligatoria que aludía a la situación política el Ayuntamiento recibió la denuncia y mandó investigar. El inspector en efecto encontró que el cuadro final era peligroso por hacer un llamado a las armas en caso de que los Estados Unidos interviniera. Además, contenía alburas, frases de color subido y un diálogo con "alusiones claras a la situación política, diciendo que, puesto que todos nos estamos enfermando, pronto va a venir el doctor Vázquez Gómez a curarnos".¹²

El autor de la zarzuela tuvo voz de profeta y pronto llegaban Vázquez Gómez y el mismísimo Madero, acompañados por la crema y nata de los antirreeleccionistas. Díaz había renunciado y marchaba al destierro. Comenzaba una era de optimismo. Se tenía fe en que la libertad sería un remedio que curaría los males del país.

La "nueva era".

La renuncia de Díaz había sido precedida de manifestaciones hostiles frente a su casa, al grado que el ejército la tuvo que proteger. Una vez rumbo al destierro, las manifestaciones continuaron. "El desbordante entusiasmo de los maderistas nació... al mismo tiempo que el día, pues desde las primeras horas, el pueblo, los estudiantes y los artesanos se lanzaron a la calle en pacífica manifestación".¹³ De todos lados acudía gente hacia el Zócalo. No había consignas. Simplemente el deseo de celebrar el advenimiento de la "nueva era". Portaba "banderas nacionales, estandartes y banderolas, con inscripciones

alusivas, retratos del jefe de la Revolución, coronas y palmas".¹⁴

Hubo quienes asaltaron los tranvías y obligaron a los motoristas a trasladarlos a las poblaciones vecinas. Iban de paseo, llenos de júbilo a disfrutar la libertad que había llegado, mientras los porfiristas, en casa, rumiaban pensamientos, hacían maletas para el exilio voluntario y se lamentaban:

Difícilmente habrá mexicano en el actual momento -hablo de los buenos mexicanos- cuyo anhelo más grande no sea la paz. Hace seis meses ya que vivimos una vida inquieta, dolorosa y de sobres, a los azares de la cual no estábamos habituados; vida de horror y de sangre, que mal se acomoda con el sereno pensar y el sentir sereno. No quiero discutir, ni sería ello tarea que tenga cabida en estas crónicas, la cuestión política. Ansiaba hablaros ahora de algo frívolo o bello, de algún libro nuevo, de algún risueño paisaje, de la linda figurina de alguna actriz ... pero la pluma se detuvo antes de trazar el primer renglón. No están los tiempos para metáforas, ni para pintorescos símbolos. A la divina aparición de la musa sustituye la pavorosa de la harpía, a la melodía del arpa ecóica, el estruendo de los fusiles; a la dulce sollicitación del amor, el ¡ay! doloroso, ¡y la pluma; ¡Qué queréis? No traduce, no puede traducir intensa emoción de belleza; la mano que la mueve es presa de la inquietud del presente, y no más que inquietud puede reflejar. ¡La inquietud; 15

Entre los maderistas había espontáneos que hablaban de las bondades de la libertad e incitaban a los obreros a luchar por sus derechos. Se escuchaban vivas a Madero. La ciudad estaba de fiesta, parecía una verbena o un inmenso carnaval. Madero era el héroe. Se le tenía como a un Dios. Su nombre hacía deponer actitudes hostiles: un grupo armado de palos, ansioso de descargar su enojo caminaba por la avenida Juárez, rumbo al Zócalo. Frente a la Secretaría de Relaciones Exteriores los caudillos maderistas hablaron a la multitud en nombre de la revolución, le dijeron que "para aplaudir y hablar no se necesitaban armas, las cuales en nombre del señor Madero les suplicaban depusieran. Aquella multitud, como movida por un resorte, abandonó los palos, que fueron depositados en el patio de la Secretaría

prosiguiendo alegremente su camino".¹⁶ En vista del éxito, Alfredo Robles Domínguez y otro grupo de maderistas organizaron brigadas pacificadoras que recorrieron las zonas donde había destellos de violencia y se afirmó que gracias a esa medida se evitaron zafarranobos. Otra de las medidas adoptadas fue la de comprar boletos de cine y distribuirlos entre los manifestantes pobres. La ciudad estuvo de fiesta hasta avanzadas horas de la noche.

Con la llegada de los contingentes revolucionarios aumentó el número de cines. Dos semanas después de la entrada de Madero, había 46 salones de espectáculos, 40 de los cuales exhibían películas o alternaban cine y variedades. Sumaban 25 506 asientos, con un promedio de 555 asientos. Siete pagaron impuesto por diez tandas; seis, por ocho; uno, por cinco; dos, por seis; ocho, por cuatro; siete, por tres y los demás, permanencia voluntaria. La revolución en lugar de significar una depresión fue un incremento notable. Los contingentes de revolucionarios causaron ese aumento cuantitativo tal vez porque la mayor parte de ellos no conocía al cinematógrafo, llegados del campo o de la provincia con curiosidad y ansias de distracción. Nada extraño que por el bajo precio de admisión, pudieran satisfacer su frívola necesidad. La Ciudad de los Palacios merecía ahora el mote de Ciudad de los Cinematógrafos: no había calle sin su respectivo salón.

La política.

Los porfiristas continuaban asustados ante la avalancha del comentario político; barrenderos, moscos, "criados", obreros, todos hablaban sobre los acontecimientos:

Es curioso. En México se ha despertado una fiebre política de la que, seguramente nuestros anales no conservan memoria. Así como

antier, durante la revolución, todos se sentían guerreros, y por más que tal sentimiento no pasara de ser un sentimiento y nunca se convirtiese en acción... así ahora todos nos sentimos políticos. No hay hortera, agente de las máquinas de escribir, elgado sin pleito y médico sin enfermos que no hayan soñado con ser ámulos de Gambetta. Se habla de la "cosa pública" por todas partes. Se componen himnos, se pergeñan artículos incendiarios. Se forman partidos. Hasta la portera de mi casa sé yo que se propone formar un club con los numerosos elementos del gremio, caso que el señor Zúñiga y Miranda se le ocurra entrar en lid... ¡Hasta las damas se preocupan de la cosa pública! ¿Quién lo diría? ¿Quién imaginara que aquí, donde reinaba el lema de "poca política y mucha administración", las señoras, olvidándose de administrar su casa, se meten de hoz y de escasa en la política, amenazándonos con un nuevo elemento -que a la postre puede transformarse en formidable aristocrático- el de los sufragistas, que no hace seis meses daban qué hablar a Sir Asquith...? 17

La mujer y la política.

La revolución de las damas la inició doña Virginia Fábrias al entablar demanda de divorcio en enero de 1911. Los periódicos se alarmaron y la sociedad se conmovió. Su abogado la recibió en depósito para "salvaguardar su honor". Hubo otros sustos mayores. La sociedad no cupo de sorpresa cuando un grupo de voluntarias, imbuidas de mesianismo maderista, marcharon a los frentes de batalla a socorrer a los heridos bajo la bandera de la Cruz Blanca Neutral. Camarían a tircos y troyanos.

La mujer abandona ovillo, aguja, escoba, trapeador y se lanza a la calle a conquistar sus derechos. Eso de que "la mejor amiga de la mujer, la aguja", quedaba en la prehistoria. Las mujeres fundaron clubes políticos y organizaron manifestaciones callejeras para apoyar las demandas de los obreros y para luchar por el sufragio femenino. Se lanzaban a la huelga cigarreras y cerilleras. Hubo quien le declaró huelga a su marido. Tal el caso de cierta joven cuyo sueldo había sido rebajado y exigió a su esposo dinero para comprar sus pollvos, al negárselo, abandonó su casa, dejando un sobre con peticiones y condi-

ciones. Y aun parecieron agravarse las cosas cuando la anarquista española, Belén Zárraga, en pleno monumento a Juárez negó la existencia de Dios, conmoviendo profundamente hasta la más liberal de las damas. Las mujeres andaban de arriba para abajo, con estorbosos vestidos y sombreros juntando fondos para los menesterosos o pronunciando discursos incendiarios. En su lucha por la igualdad, se habían lanzado al ring para sostener encuentros pugilísticos con los hombres, de igual a igual.

Las imágenes cinematográficas nos transmiten el optimismo de aquellos años. Se ven las multitudes recibiendo a Madero en cada estación que tocaba el tren, admiramos los comités feministas dando la bienvenida a los esposos Madero; no sólo es gente joven la que muestra su entusiasmo por la "nueva era", también la hay madura; en una escena, un comité de tres damas vestidas de blanco acude a saludar a los Madero; la mayor, de unos sesenta años, pronuncia un discurso interrumpido por los empujones de la multitud que quería acercarse "al charrrito" y a su "zarape" (Sara P. de Madero).

En la película del viaje de Madero de Ciudad Juárez a México "las señoras de la mejor sociedad" de Piedras Negras y multitud de asociaciones formaron valle de honor y desfilaron tras el automóvil del caudillo. En Los sugarcos de Puebla, las tortilleras desfilaban ante Madero.

Doña Sara Pérez de Madero estaba a tono con la época. Había acompañado a su marido durante la etapa guerrillera. El público había visto en las películas sobre la toma de Ciudad Juárez cómo animaba a los combatientes. Se mostraba incansable. Mujer práctica, no le importaba imponer la moda femenina como doña Carmen. Se preocupa más por organizar festivales en pro de las víctimas del movimiento, de asistir a las reuniones de los obreros, a las escuelas para entregar premios, de recibir a las organizadoras de los clubes políticos Juana de Arco,

Sra Pérez o Leona Vicario. Parecía interesada en crear un estímulo político. Relega las reuniones elegantes y ociosas a un segundo plano. Los five o'clock tea fueron convertidos en five o'clock tamalada. Se empeñó en estar en comunicación con toda clase de gente mientras su marido andaba de campaña política por el interior del país. Se aparecía por el Salón Rojo, el Cine Palacio, el teatro Arbeu o en algún festejo de una mutualista obrera; recibía en Chapultepec a las comisiones que iban a exponerle sus problemas esperando que la "esposa del chaparrito" se los resolviera. Presidió el club político "Caridad y Progreso", puesto que para los maderistas la revolución era un paso en el progreso democrático de México.

Por esa época los cinematógrafos tenían un doble carácter, por la mañana presencian las reuniones obreras que buscaban mejorar su situación, y por la noche envolvían al espectador en fantásticos sueños. La experiencia del teatro Gorostiza de Orizaba en 1906, la continuaban los cines en 1911. Ahí se discutieron huelgas, manifestaciones y se programaron festejos; de ahí mismo, los huelguistas de varias empresas salieron a manifestar su inconformidad. En los salones cinematográficos se eligieron nuevas mesas directivas o crearon mutualistas o sindicatos. En el cine las Flores se reunieron los empleados de cinematógrafos y los electricistas para intentar juntos un primer ensayo de organización. En los salones cinematográficos se organizaron sesiones especiales para moralizar a las familias de los obreros o para los niños de las escuelas, de las Casas Amiga de la Obrera, de los hospicios de pobres, o del asilo de mendigos, de las escuelas industriales de huérfanos, de las casas-hogar o de los asilos. En los cines se repartieron juguetes, ropa, dulces, pasteles "a los niños menesterosos". Había conciertos, clases, conferencias "por personas competentes a fin de enseñar a los obreros sus deberes ciudadanos y hacerlos conscientes de sus derechos". Se representaban obras teatrales como Huelga de

obreros, que trataba del movimiento vindicador de los ferrocarrileros asturianos. Después de todo, era otra manera de soñar con remediar malestares crónicos.

Esta intensa actividad hizo que los salones se deterioraran y los empresarios los descuidaran. Tal vez por lo mismo estuvieron sucios y malolientes y se llenaron de pulgas.

La intensa vida política hizo que los jóvenes de la alta burguesía descubrieran "al pueblo",

no creíamos en la existencia del pueblo, no conocíamos al pueblo nosotros, los jóvenes nacidos en una era de pesimismo democrático, el desconocimiento de lo que las multitudes son capaces. El pueblo mismo no parecía consciente de su existencia: el obrero no veía más allá del taller oscuro. 19

La moralización.

Otro signo de los tiempos fue la "moralización". Se hablaba de "moralizar" al "bajo pueblo", de "elevantarlo", de "enaltecerlo", de "salvarlo". El moralismo desarrollado por cierta prensa a lo largo del porfirismo abarcó sectores más amplios durante el período maderista. El cine no escapó a esa intención,

Madero hablaba de desterrar las "bajas pasiones del pueblo" y de la "represión de sus vicios". Hacía llamados para que lo ayudaran a encausar al "pueblo en el camino del bien para enaltecer a la patria". Los románticos de las clases elevadas y medias se dieron golpes de pecho y para "expiar su culpa" decidieron contribuir a la "regeneración". "¿Cómo exigirle al 'pueblo' buen comportamiento, cordura, si no se le había encausado debidamente?" Apareció

un mesianismo-moral-paternalista,

una nación es nada menos que una gran familia cuyos destinos, a falta de un padre, están encomendados a un tutor y como durante estos últimos treinta largos, muy largos años, este autor nada hizo por lo que puede juzgarse en bien de estos hermanos desheredados de la fortuna unos, e inclinados al mal otros,

propuse organizar funciones cinematográficas en una tarea "regeneradora" para el "mejoramiento intelectual, manera de ser, de sentir y de vivir de la clase humilde y trabajadora en general".²⁰ Deseaba integrar un comité de comerciantes e industriales para financiar el alquiler de películas y de cuatro salones en cada punto cardinal de la ciudad. Los programas serían adecuados con películas de entradas y salidas de trabajadores de las fábricas, de los talleres, de las oficinas; manifestaciones cívicas, paseos, conferencias, reuniones obreras; de "vida interior de familias pobres, así como sus costumbres". En el cinematógrafo debía contemplarse elecciones, maniobras, ejercicios, revistas, paseos militares "y en general todo lo susceptible de contribuir al buen éxito de los fines citados". Al finalizar las funciones se discutirían los deberes ciudadanos o una lectura "sencilla e instructiva". Este romántico tenía fe en que además sería un buen negocio. Las utilidades no revertirían a los patrocinadores, sino "a los obreros humildes, empleados, ancianos, viudas con cargas familiares y otras más, quienes por su buena conducta y hábitos se harían acreedores de tales consideraciones". Los beneficios de tal iniciativa serían inmensos "pues que los interesados, socorridos o no, tendrían a lo menos un grano de gratitud y de respeto para los que poseen, y a quienes -con algún fundamento para ello-, hoy consideran algo así como sus enemigos".²¹

Las organizaciones obreras también pugnaban por la "moralización" de sus agremiados recurriendo al cinematógrafo. El Club Quitláhuac abrió un salón para exhibiciones y conferencias. Otros organizaron funciones en fábricas, ta-

lleres y oficinas, o costearon sesiones en casas particulares para sus familias. Se tomó en serio la prédica de Madero de que el "pueblo trabaje por elevarse de nivel, pues su situación bajo el punto de vista político ha sufrido un cambio radical, pasando del papel miserable de paria y esclavo a la calidad ²² augusta de ciudadano".

El Ayuntamiento.

Las autoridades municipales de la ciudad de México se empeñaban también, por supuesto, en "moralizar" los espectáculos públicos e incluso, algún regidor propuso la censura previa. Sin embargo, la ignorancia de sus propias funciones y el deterioro del principio de autoridad, consecuencia de los cambios de personal habidos en corto tiempo limitaron su acción.

Poco antes de la toma de posesión de Madero como presidente de la república, se nombraron otros dos inspectores de cinematógrafos para denunciar los abusos de los empresarios, que habían aumentado por el deterioro de la autoridad municipal y por la fuerte demanda de boletos por parte de la población flotante que llegaba a la ciudad. Curiosamente, sus atribuciones eran únicamente las de vigilar las condiciones materiales de los salones. El aspecto "moral" el gobernador lo delegó en el inspector general de diversiones, imposibilitado de vigilar los cuarenta y tantos salones de cine y los quince teatros. Los sueldos de los inspectores iban a ser pagados por los empresarios mediante un impuesto adicional, fijado conforme a la categoría de cada salón, para lo que se clasificó a los cines en tres clases; los salones ubicados en las avenidas de San Francisco, 5 de Mayo y 16 de Septiembre se consideraron de primera ²³ y debían pagar de 25 a 50 pesos; los de segunda, de 10 a 25 pesos y los de tercera de 5 a 10 pesos.

Los inconformes empresarios dirigieron un oficio al gobernador protestando por la arbitrariedad, pero el funcionario ni siquiera contestó, tal vez porque dejaría pronto su puesto. Las nuevas autoridades sostuvieron la medida, pero despidieron a uno de los inspectores "por faltas cometidas".²⁴ No sabemos si se trataría de aceptación de donativos de los empresarios, pero a raíz del nombramiento del sustituto los empresarios elevaron de tono sus protestas; apelaron al secretario de Gobernación; acusaron al gobernador de malos tratos y denunciaron que el nuevo inspector no se había presentado, ni una vez a ningún salón.²⁵ El ministro mandó averiguar. Descubrió que el Ayuntamiento carecía de facultades para imponer contribuciones, pero se declaró incompetente para decidir y ordenó que la Secretaría de Hacienda resolviera el problema.

Mientras tanto, el deterioro de la autoridad hizo que otra vez en los teatros donde se representaban obras del género chico o mexicano, y en los cines de variedades estallaran a menudo escándalos similares a los del primer auge del cine, allá por 1899, 1900. Los actores entablaban diálogo con el público, que respondía a gritos, silbaba, aventaba sombreros, sillas y otros objetos al escenario. Era una interpretación de la "libertad", de la "nueva era", como la habían interpretado en el Ayuntamiento al asumir facultades ejecutivas. En algunos salones de cine, ocasionales pistas de baile, ocurrían cosas similares: en el Bucareli, hacia las diez de la noche había riñas y el vecindario escuchaba los insultos que se proferían los rijosos. Hombres y mujeres orinaban en las calles y las familias se quejaban de que no se atrevían a "salir a sus balcones por temor de encontrarse con un espectáculo indecente".²⁶ Asiduos concurrentes al teatro Hidalgo denunciaron que de pronto se había iniciado la representación de zarzuelas mexicanas, caracterizadas por juegos de palabras y movimientos insinuantes de los actores; era una lástima porque "siempre había inspirado confianza a toda esta culta y católica sociedad".²⁷ La ay

toridad no era ya definida. Un vecino acudió a un gendarme para que impusiera el orden, pero éste alegó no estar de turno; otro más lo remitió a una de las demarcaciones de policía, donde se le informó que el Bacareli estaba fuera de su jurisdicción. Acudió a la correspondiente pero no logró que su queja fuera escuchada y el Ayuntamiento se limitó a tomar nota de la denuncia sin hacer nada.

Por su parte, la acción de los inspectores de cinematógrafos siguió siendo ineficaz porque había más de cuarenta salones que atender. El público también denunció los eternos abusos de los empresarios: constreñir las filas de las butacas y vender más boletos del cupo, no abrir las puertas de seguridad, etcétera.

Uno de los concejales preocupado por la situación, estudió por su cuenta las facultades municipales y descubrió las atribuciones que Díaz había dejado a los municipales para presidir las funciones, haciendo las veces de inspectores. Propuso que el Ayuntamiento se preocupase cuanto antes por la salvaguarda moral y material del público, pues que "así como para el hogar... el papel del jefe doméstico es preponderante, porque es factor de bienestar y progreso de la familia, de la misma manera la intervención del Poder Municipal" lo era en la vida urbana. La ley del 26 de marzo de 1903 en verdad limitaba la acción del Ayuntamiento, pero el regidor "en su elevada calidad de concejero tiene un papel social de primer orden". El concejal concluía que las diversiones se jerarquizaban en cuatro categorías: los teatros, los cosos, el cinematógrafo y "las demás diversiones (hipódromos, circo, frontón, caballitos, etcétera)"; suponía y deseaba que el Ayuntamiento condujera el gusto del público hacia el drama, la ópera y la zarzuela seria, eliminando al género chico, porque había "contribuido poderosamente a estragar el gusto e influido en mal sentido en las buenas costumbres". Por lo que se refiere al cine, reco-

no sea la dificultad de erradicarlo, pero llamaba la atención hacia dos circunstancias:

una es de moral y otra de higiene. En cuanto a lo primero, todos han podido observar que hay vistas claramente inmorales, ya por los asuntos desventados que presentan o por verdaderas lecciones que proponen, por ejemplo, la que se refiere a los ardidés a que apelan muchos de los que roban. Lo más conveniente sería evitar tales exhibiciones; pero no habiendo previa censura, es claro que la acción de la autoridad debe recaer cuando haya comprobado el hecho; pero sería muy conveniente advertir que todo lo que se oponga a la corrección y buenas costumbres será suprimido y castigado en su caso. Respecto al punto de higiene a que voy a referirme es por demás curioso, pero importa tenerlo en cuenta. Como en los locales que ocupan los cinematógrafos, precisamente por la naturaleza de ellos, reina de preferencia la oscuridad, y como por otra parte, la presencia constante de variable público dificulta el más minucioso aseo, resulta que se desarrollan pulgas en gran número. La higiene prescribe los medios que deben emplearse en tales casos, y por tanto debe obligarse a los empresarios que cumplan con ese sentido. 28

El regidor encontró eco en algunos colegas y por su cuenta inspeccionaron algunos locales. Descubrieron irregularidades que ponían en peligro la vida de los concurrentes: las cañerías no funcionaban, no había extinguidores, ni tomas de agua, ni manguera para los bomberos, el público fumaba, las puertas de seguridad estaban remachadas, lo que ocasionaba "su completa inutilidad para un caso de fácil y violento desalojo del público".²⁹ Afirmaron que durante más de un mes que habían visitado los teatros, nunca vieron al inspector de diversiones. El Gobernador del Distrito, alarmado por las negligencias, urgió se le aclarara cuanto antes la función exacta del Ayuntamiento. El ministro de Gobernación contestó que la ley del 14 de diciembre de 1900 establecía que los ayuntamientos tenían "carácter de Cuerpos Consultivos con derecho de iniciar ante el Ejecutivo lo concerniente a los servicios municipales y de ser oídos en los Ayuntamientos como Concejales, en cuestión de servicios públicos, no gozan de más facultad que la de vigilar dichos servicios". Por tanto no podían imponer multas ni castigos, sino proponer al Gobernador las medidas a tomar.³⁰ Aclarada la situación, estuvo conforme en que los concejales con-

tribuyeran a la moralización y al orden en los espectáculos públicos. La campaña fue iniciada en los teatros de revista y variedades. El inspector de diversiones se presentó de improviso en la primera función de la sala Pathé. No descubrió nada anormal en el programa de vistas cinematográficas, pero las tandas que empezaban después de las diez de la noche se anunciaban "de hombres para hombres solos", lo que era un escándalo y con

el espectáculo más inhumano, pornográfico y obsceno que pueda imaginarse, pues el descaro de la artista, los couplets que canta y la completa desnudez de su cuerpo, pues se presenta cubriendo sus carnes solamente con una muy sutil malla de seda, y la clase de espectadores que asisten al espectáculo, forman un conjunto de lascivia que la pluma se resiste a escribir. 31

Sugería se encarcelara al empresario y a la artista y que la sala fuese clausurada. Su petición fue escuchada. La bailarina sufrió las de Caín en la prisión porque los reclusos la forzaron a cantar y bailar toda la noche "so pena de ser víctima de improperios, amenazas y maldiciones". La Argoiti había alegado en su defensa que los empresarios la obligaron a ponerle más "meneito" a su danza, de lo contrario le rescindirían el contrato; como se negara, la llevaron al Apolo para que viera a la Púbil, cuyas danzas la hicieron sonrojar. Los municipales enfilaron al Apolo del que ya tenían referencias. Presenciaron El Dislocue, en la que frases dichas sin intención torcida no tendrían nada tachable; pero precisamente allí estaba la dificultad, se afirmaba en el informe, porque había necesidad de una vigilancia diaria para evitar las alteraciones; había tres escenas "censurables" una cuando la Púbil representaba la voluptuosidad y en la que cantaba dirigiéndose al público solicitando regueta, lo que estaba prohibido por el artículo 23 del reglamento de teatros,

otra escena se refiere a un actor que acciona con un bastón y que no dice el grosero albur sino expresa verdaderas asquerosidades, pues manifiesta que introduce el bastón a un hombre por la boca y se lo saca por otra boca o agujero, describiendo todas las sustancias que le expulsa; nos permitimos solo apuntar en este informe estas escenas nauseabundas... La otra escena... es un

baile entre un actor que representa un cura y una actriz, es un dancón que lo ejecutan con tales movimientos de cuerpo, sólo propios de una casa de asignación...

Para colmo, el público hizo burla de la autoridad: exigió a los actores hacer caso omiso de su presencia y arrojó monedas para pagar la multa.³³ Los policías, por su parte, brillaron por su ausencia. (De hecho los uniformados se presentaban donde sabían no habría problemas. El empresario del salón Allende reclamó al Ayuntamiento porque un día once policías y otros empleados municipales exigieron entrada libre).

Y se declaró la guerra entre actores y autoridades. Estas multaban o encarcelaban, aquellos pagaban y al salir libres, volvían a las andadas con beneplácito del público. Tales incidentes se repetían en el Guerrero y otras salas. El mejor remedio fue la clausura y los actores se quedaron sin trabajo, cortándose al desarrollo del género mexicano. Otros locales de teatro, por temor o por preferencia del público, cambiaron al cinematógrafo. El Principal volvió a expulsar a la zarzuela para admitir al cinematógrafo; lo mismo hicieron el Colón, el Hidalgo, el Mexicano y el Arbeu. Momentáneamente, el teatro quedó desterrado.

Mientras la atención del gobierno la captaban dos o tres locales de teatro, los empresarios de cine hacían su agosto y los espectadores denunciaban irregularidades: continuaba la suciedad de los locales, las vistas eran presenciadas por todo el público, incluyendo a los niños. Al respecto, el Ayuntamiento fijó su atención. Ciertamente que en los teatros había ordenado se prohibiera su entrada, mas no en los cines. Consultó con su abogado quien contestó que la acción de las autoridades era limitada. Creía que la solución era la censura previa, pero no la aconsejaba por temor a manifestaciones en contra. Creía que la presencia de los niños en películas para mayores era consecuencia de

la "mala educación de los padres. Estas gentes son las que deben resolver en cada caso el problema".³⁴

En vista de que las autoridades hacían caso omiso de la "moral" en los cinematógrafos por ocuparse del teatro, algunas personas se asociaron para presionar para que se estableciera la censura previa. Tomaban el ejemplo de Alemania, argumentando que el cine halagaba "los instintos bajos y vicios de las turbas y las sensaciones malsanas que persigue cierta clase de espectadores".³⁵ Algunos empresarios asumieron por su cuenta la tarea "moralizadora": "El evangelio del amor... cuyo argumento señala gráficamente un inmenso peligro que generalmente pasa inadvertido y que las familias más cuidadosas de la moralidad de sus hogares, tratarán de evitar en adelante..."³⁶ Otros contrataron personal para desterrar las prostitutas y salvaguardar la comodidad de "las familias decentes".

Tal parece que para contrarrestar su incapacidad para someter al orden a los espectáculos públicos, y como no se atrevieron a imponer la censura previa, las autoridades decidieron ofrecer funciones gratuitas al público, con programas escogidos. La iniciativa fue del inspector General de Policía, conmovido al ver las largas caminatas de las gentes humildes para presenciar las exhibiciones gratuitas organizadas por El Buen Tono en un lote baldío de las calles de Balderas. El gobernador de la ciudad, Federico González García decidió experimentar. Se tenía la idea de abrir no cuatro salones en cada punto cardinal, como propusiera un romántico, sino uno en cada demarcación. El inspector movilizó a su personal en búsqueda de los locales para inaugurarlos en las fiestas patrióticas.³⁷ Como las funciones cinematográficas ya no era posible improvisarlas en las casas, puesto que asistían verdaderas masas a las proyecciones gratuitas, los buscadores sólo encontraron un local adecuado en la plaza Caribaldi. Para que la idea no quedara en proyecto, se consiguió que día

versos empresarios cedieran el boletaje de varias funciones a las autoridades los días 15 y 16 de septiembre para distribuirlo entre la gente. Las autoridades no se dieron por vencidas, puesto que los empresarios respondieron por galantería en vista de las fiestas patrias, y firmaron un contrato con una casa alquiladora para instalar pantallas en diversas plazas. En la primera de marcación de policía se colocó en la avenida de la colonia de la Bolsa y Ferrero carril de Cintura; en la segunda, en la azotea de la comisaría; en la tercera, en la calle de la Amargura; en la sexta, en la plaza de la Ciudadela; en la octava, en la colonia San Rafael y en la cuarta, quinta y séptima no se instaló. La primera noche no todos los aparatos funcionaron por la mala organización; en alguna de las plazas no se presentaron los empleados. Resueltos los problemas, los sitios se vieron concurridos. La gente brotaba como por arte de magia. Un periódico alabó la medida porque se "moralizaría" a "las clases obreras apartándolas del vicio..." Sólo lamentaba que la pantalla de la plaza Tlaxcantongo fuese un cine-cantina, pues los obreros salieron de las cantinas con su botella para presenciar las películas, y que la pantalla de la tercera demarcación estuviera rodeada de hoteluchos de cuarto orden "y casas de mala nota, que impiden que las familias pobres pero decentes, por las que el gobierno no se preocupa, se encuentren imposibilitadas de concurrir a las vistas..."

Tlalpan y Tacuba imitaron la iniciativa del Ayuntamiento metropolitano. Hagta en el manicomio de la Castañeda se adoptó al cinematógrafo con la idea de "regenerar" a los dementes.

El interior de los cines.

Debido a la escasa vigilancia, los cines continuaron siendo mudos testigos de incidentes: a la raspa siguieron los tenores de cinematógrafo que, al amparo de la oscuridad, se dedicaban a buscar compañeras ocasionales. Cierta vez, dos

individuos rieron golpes y fueron llevados a la comisaría. Uno de ellos había ido al cine con su novia; el otro llegó y se sentó al lado de la joven, abor-dándola; primero le habló y luego se atrevió a plantarle un beso en la mejilla. Jóvenes desempleadas que ejercían la prostitución fuera de reglamento, estimulaban a los tenorios de cinematógrafo sentándose solas en lugares estratégicos .⁴² También los novios aprovechaban la oscuridad y practicaban lo aprendido en el cine:

y sigue la película poniendo al rojo vivo los pensamientos y los actos de los enamorados, que ven reflejados en el lienzo la realización de sus pasiones a 60 por hora, y sin el menor ruido... Noches pasadas observé en un cine a dos novios y ¡Oh! aún estoy con la boca abierta; no les digo más. Y es que se ve cada escena entre pollos y niñas. Por supuesto, que el mejor día alguna de ellas sale en cinta. 43

Unos ladrones aprehendidos por la policía admitieron que una película los había inspirado para su robo; pretendían apoderarse de la caja fuerte del cajón de ropa La ciudad de París y abrirla con dinamita, como lo habían visto en la pantalla. El cinematógrafo era la "escuela realista lo mismo para la joven inexperta que para la niña inocente".

Si hiciésemos pesquisas entre "pecadores" y "pecadoras", y lo-grásemos inspirar tal y tan grande confianza a unos y otras que nos confesasen sus pecados ¡con cuánta facilidad habríamos de comprobar... de que lo habían aprendido en el cinematógrafo! 44

El público y las películas.

Las damas, a su vez, admiraban a Max Linder, veían sus películas para

sentir cosquilleos en la garganta, opresión en el pecho, color de fragua en las mejillas y prurito de mover el cuerpo frenéticamente, al aparecer en una película el gran Max Linder con su chaqué negro y su blanca gardenia en el ojal. 45

Algunos caballeros para halagarlas empezaron a usar bigotes y vestirse como Max Linder, nuevo arquetipo de la moda masculina. El público además simpatizaba con Susana Grandais y otros actores cuya fotografía publicó El Mundo Ilustrado. Surgió y se desarrollaba el culto a las "estrellas".

El público veía toda clase de películas, aunque parecía preferir el drama histórico de Pathé, las películas de Max Linder y los melodramas húngueses. Como la censura no existía, un público heterogéneo en condición y en edad asistía a cualquier clase de películas. Nuestra señora de París fue prohibida en Puebla y Guadalajara por la iglesia católica, mientras que en la ciudad de México los empresarios hacían gala de su liberalismo al admitir hasta niños en la exhibición. El éxito de otras películas era reflejo de la situación del momento. Gustaban las que narraban episodios de la Revolución Francesa, como la toma de la Bastilla, u otra en la cual la nobleza recibía su justo castigo por explotar a los desheredados. También gustaban los documentales, como las fiestas del Centenario de la Constitución de Cádiz, o la coronación de Jorge V de Inglaterra; así como las películas sobre movimientos obreros: Huelga de herreros, Huelga de criadas, Huelga de nodrizas.

Desde las primeras escaramuzas de los revolucionarios hubo movilización de tropas norteamericanas en diversos puntos de la frontera, justificada por las autoridades norteamericanas como movimientos de rutina. En México se temía una invasión bajo cualquier pretexto no obstante las reiteradas negativas de los presidentes de ambos países. Tal vez a esta psicosis de invasión se deba el éxito de Honor militar, La patria herida, Morir por la patria y La patria antes que todo, en la que un "joven ama a la hija de un rico banquero; pero él es pobre, y su pobreza es el obstáculo para la realización de sus sueños. Para obtener la mano de la señorita a quien ama, tiene que poseer una fortuna", la que lograría si vendiera una patente a una nación enemiga. Por

supuesto, renunció a su amada; conmovido el banquero, accedió al matrimonio "como premio de sus altas virtudes cívicas".

El documental de la revolución.

Las películas eran juzgadas desde el punto de vista moral. Incluso los que solicitaron la censura previa, lo hacían en base a ese argumento. En la ciudad de México no pasó de ser una iniciativa. No así en San Luis Potosí. Allí los reclamos de los padres y de la prensa encontraron respuesta en las autoridades municipales. Antes de la exhibición pública, la película debía ser revisada por una comisión de regidores desde el punto de vista moral. ⁴⁶ Las películas no se veían desde la óptica política, tal vez porque la "nueva era" era fundamentalmente política, como política era la producción mexicana más importante de aquellos años.

Los títulos indican que los camarógrafos continuaban con su objetivo de informar con las imágenes; parecían no preocuparse por hacer "vistas de arte", menos en una época tan rica en acontecimientos. Se rompía el paralelo entre El Tiempo y El Mundo ilustrados con el cine. Ahora el cine estaba más cercano a la información de las publicaciones periódicas diarias. El concepto de que el cine debía ser una prolongación de la prensa, y la atmósfera de la "nueva era", llevaban al documental mexicano a sus últimas consecuencias.

La producción nacional continuaba preocupándose por captar los hechos más o menos notables de la vida de la metrópoli, el combate de flores en honor de Madero, la catástrofe del monoplano de El Buen Tono, las corridas de toros, manifestaciones callejeras, las consecuencias del temblor de la madrugada del día en que Madero entraba a la ciudad de México, la toma de posesión de León de la Barra. A diferencia del porfirismo, daba más importancia a los he-

chos que eran de trascendencia histórica para el país. La revolución desarrollaba la conciencia histórico visual de los camarógrafos cinematográficos.

Todavía no se iba don Porfirio de la ciudad de México cuando ya la prensa anunciaba una exhibición para los periodistas "de una vista tomada en los días en que se firmó en Ciudad Juárez el tratado de Paz". La película se exhibió al público el 30 de mayo en el cine Palacio. En ella se vio a Madero, Vázquez Gómez, Orozco, Villa y a otros personajes. Se dijo que daba magnificas entradas, ⁴⁷ y que el público se entusiasmaba y "aplaudía a rabiar". En el Cine Club se exhibió otra película sobre los mismos acontecimientos, Conferencias de paz a orillas del Río Bravo, "con dos mil metros de longitud y una duración de dos horas". ⁴⁸ La película más ambiciosa sobre Ciudad Juárez fue Inmigración de México de los hermanos Alva. Estaba dividida en tres partes, en la primera se veía a "Madero y su esposa, varias familias, la Cruz Roja, Orozco, tropas federales y otros detalles"; en la segunda, "manifestaciones en la capital y toma de posesión del presidente último de la República, excelentísimo señor De la Barra"; y en la tercera a los "últimos sucesos en Ciudad Juárez, José de la Luz Blanco, Villa, Hay, señor Madero y señora, panorama de la ciudad, etcétera". La película era tan larga que los empresarios optaron por proyectar cada una de las partes separadamente.

Por primera vez en la historia de la producción nacional, las películas fueron exhibidas solas. No eran material de complemento. La situación política parecía interesar a todo el mundo. Incluso José Cava, empresario del Palatino, se marchó al interior del país con una copia de una de las películas para exhibirla.

Después de los acontecimientos de Ciudad Juárez, se exhibieron, Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la capital, Viaje del señor Madero a los estados del sur, Los sucesos de Puebla, Toma de posesión del señor Madero y Revolución orozquista. Si observamos sus características, vemos que Asalto y toma de Ciudad Juárez, Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la capital y Los sucesos de

integradas a su vez por varias escenas o cuadros, y terminadas en una apoteosis. Parece ser la trasposición de la estructura de las películas ambiciosas de Méliès, utilizada en La Feniciota en 1899. Al igual que Méliès, los mexicanos seguían un relato lineal que conducía al espectador a la apoteosis. La diferencia radicaba en que el francés no utilizó la división de la película en varias partes, sólo en escenas o cuadros, sin duda por la longitud de las producciones. Las de Méliès duraban cuando más quince minutos, mientras que las mexicanas llegaron a una y dos horas porque la longitud de la película virgen había aumentado de los primeros años del siglo a 1912, lo que permitía hacer largos trájes cuyo ritmo y composición exigían una estructura más compleja. Lo curioso es que en México se adoptara una clara estructura teatral para una película de actualidades.

Sucesos y toma de Ciudad Juárez, tercera parte de Insurrección de México, se dividía en cuatro partes y 36 cuadros. Los camarógrafos retrataron diversos aspectos de la toma de la ciudad por los revolucionarios; la película es como una sucesión de retratos en movimiento, colocados conforme la secuencia de los hechos. Sólo se mostraba el lado revolucionario o el interior de Ciudad Juárez después de la batalla; a los federales se los veía contestando el fuego o heridos, cuando los norteamericanos los curaban. La apoteosis final constaba de tres cuadros: la entrada del ejército libertador a Ciudad Juárez, Madero en el Palacio Municipal dando sus primeras órdenes y "el pueblo entusiasmado hasta el delirio aclamando al vencedor, señor general Pascual Orozco".

Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México, de los hermanos Alva, no se iniciaba en la frontera como falsamente indica el título, sino en San Luis Potosí. La razón, el tramo de la vía ferrocarrilera entre Ciudad Juárez y Torreón había sido cortada, por lo que Madero se vio obligado a ir por territorio norteamericano hasta Ciudad Porfirio Díaz. Los camarógrafos en su camino a la frontera hicieron un alto en San Luis Potosí y retrataron a la gente que en la estación esperaba la llegada del doctor Vázquez Gómez. El prurito de respetar la secuencia cronológica los hizo inser-

tar la escena al principio de la película, no obstante que estaba por completo fuera del tema que el título indicaba. A continuación se mostraba la entrada de Madero a territorio nacional por el puente internacional de Piedras Negras, Coahuila, y de ahí hasta a la apoteosis: su arribo triunfal a la ciudad de México: "el caudillo de la revolución aclamado por más de 200 mil personas" y "gran manifestación en su honor pasando por la avenida de San Francisco". Al igual que Viaje a Huastán y La entrevista Díaz Taft, se pretendía dar una idea del viaje. Las películas estaban concebidas orgánicamente; cada secuencia tenía su lugar preciso en el relato de los viajes.

Viaje del señor Madero a los estados del sur, de los hermanos Alva, mostraba la entrevista entre Zapata y Madero y diversas escenas de las fuerzas zapatistas.
50

Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad, de Guillermo Becerril, hijo, mostraba el enfrentamiento de tropas campesinas leales a Madero y fuerzas del antiguo ejército federal; hubo 170 muertos y 100 heridos, según noticia periodística. Un empresario de cine había contratado a uno de los Becerril para filmar hechos conectados con el movimiento maderista en Puebla. Parece que se encontraba dentro de la plaza de toros cuando se inició la balacera porque la película comenzaba con unos soldados maderistas haciendo fuego contra los federales; como la lucha se inició en la noche, cuando contó con luz intensa imprimió las escenas. Sorprende la movilidad del camarógrafo al retratar diversos aspectos del enfrentamiento: las "madres de la Caridad ayudando a bien morir a uno de los soldados maderistas", los revolucionarios muertos apilados en los toriles, los federales en la penitenciaría comentando los hechos, y los parlamentarios en la plaza de toros "arregando a los combatientes para hacer cesar el fuego". La película no se exhibió de inmediato, la guardó. Esperó cinco semanas para retratar la llegada de Madero a Puebla y juntó ambos hechos. De esa manera la cinta constaba de dos

partes, una trágica y otra optimista, en la que además figuraban escenas chuscas: el derrumbe de un puente provisional con las familias Madero, Serdán y otras. La película terminaba con una pose de "Madero y su esposa frente a la cámara cinematográfica", escena que mereció el título pomposo de "apoteosis". Becerril se sumaba a la tradición mexicana de respetar la secuencia de los hechos y de adoptar una clara estructura teatral para una película de actualidades.

Para el primer aniversario de la revolución, se exhibió la primera antología sobre el movimiento, desde la toma de Ciudad Juárez "hasta la salida del señor presidente interino don Francisco León de la Barra". Gustó tanto, que el empresario del Alcázar la mantuvo en cartelera varios días.⁵¹

En agosto de 1912 se exhibía la obra más ambiciosa de los camarógrafos nacionales, la Revolución crozoquista de los hermanos Alva, de 1 500 metros de longitud y tomada en los combates entre Huerta y Orozco. Durante su filmación "los fotógrafos fueron víctimas de muchas vejaciones y su vida estuvo en inminente peligro, pues las balas cruzaron en donde se encontraban con sus aparatos, que sufrieron serios desperfectos".⁵²

Los camarógrafos eran buenos testigos; con dos bandos en la revolución, nada les pareció más lógico que mostrarlos. De ese modo, el público apreciaría la totalidad de los hechos y no se le engañaría. Además, los camarógrafos no tomaban parte por ninguno, se limitaban a observar, a "echar un vistazo" a los acontecimientos; al público se le mostraría "la verdad". Creemos que la película es un esfuerzo por apoyar las imágenes en los conceptos de imparcialidad y objetividad. Los camarógrafos mediante el ejercicio constante encontraron un peculiar lenguaje cinematográfico. Era difícil superar la intención y la expresión

53
de Revolución croquista. Apoyándose en esos conceptos los hermanos Alva hicieron la película a modo de dos historias paralelas que convergen a un mismo fin: el combate, del que sólo presentaron los preparativos y unas cuantas escenas del enfrentamiento, sin mostrar a los derrotados. Los camarógrafos no dejaron traslucir de qué lado estaban sus simpatías; se limitaban a presentar los hechos sin justificar ni enjuiciar las acciones de uno y otro bando. Es claro que era expresión de la "objetividad" y la "imparcialidad" que el positivismo pedía al historiador. Los autores parecían conscientes de la trascendencia de los hechos que retrataban. Lo intentado tímidamente en La entrevista Díaz-Taft lo llevaban los Alva a su culminación en Revolución croquista, puesto que mostraban dos ángulos de una misma realidad. Las posibilidades expresivas de la vista mexicana había llegado a su madurez; su limitación más notoria, la ambigüedad de sus realizadores. Tras la "imparcialidad" se escondían las simpatías de los camarógrafos.

Para septiembre de 1912 se iniciaba la edición de la Revista Nacional, que intentaba crear un noticiero al estilo Pathé y Gaumont. Se tenía la intención de editarlo cada dos meses. Por la información parece que fue el primero y el último.

Su contenido era francamente pobre en relación a los acontecimientos que el público veía en las producciones citadas: "inhumación del cadáver del periodista Sánchez Santos, juegos olímpicos, desfile del 16 de septiembre, arcos triunfales en la avenida San Francisco, fiesta de la Covadonga, tumulto en la cámara de diputados y regatas en Xochimilco".⁵⁴ Es decir, la Revista Nacional tenía información semejante a la producción menor del cine mexicano de por entonces, por lo que no es extraño que se pasara del primer número.

Poco después se mostraron los funerales de Justo Sierra y según la propa-

ganda, la película era "obra de mexicanos, y con elementos del país, y por sus notables detalles hace honor a nuestra naciente industria cinematográfica".⁵⁵

En noviembre el teatro Principal iniciaba funciones cinematográficas con Revolución en Veracruz. Enrique Rosas regresaba de La Habana cuando en el puerto lo sorprendió el levantamiento de Félix Díaz contra Madero y pudo retratar numerosos cuadros, incluyendo "la prisión del señor Félix Díaz, ... los buques de guerra nacionales y extranjeros y... muchos más detalles que llamarán la atención del público".⁵⁶

Los camarógrafos retrataron más aspectos de la vida del país que los exhibidos comercialmente, aunque puede ser que las películas no fueran incluidas en los programas y se ofrecieran como inesperado obsequio. De cualquier manera, los títulos de las películas superan en mucho los consignados por la prensa y los programas.

La producción nacional fue exhibida sola o acompañada de vistas extranjeras. La película que más demanda tuvo, La toma de Ciudad Juárez, llegó a ser programada como "novedad" hasta 1912.

Mal que bien, el primer cine mexicano cumplió con una labor de información y todo parecía anunciar que se anticiparía a la escuela soviética del cine de montaje, cuyo fin era informar del hecho político. El cine mexicano había desarrollado su expresión, había encontrado su camino y se encargaba de documentar detalladamente algunos hechos sobresalientes de la vida y de la historia del país. Desde sus inicios y dentro de las limitaciones que hemos señalado, se había desenvuelto en una completa libertad; no había encontrado ningún obstáculo para mostrar los acontecimientos de la vida real.

Creemos que durante el régimen de Madero el cine alcanzó su edad dorada. Informaba al público, aunque la intención de los camarógra-

fos no era hacer cine "político". La exhibición de la producción mexicana no tropezó con obstáculos oficiales a pesar de mostrar asuntos políticos y levantamientos contra el régimen. Ciertamente que en ellos las armas del gobierno habían sido victoriosas, pero no hay que olvidar que durante el gobierno de Díaz no se había mostrado ni siquiera el aspecto oficial de las batallas, pues todo asunto político era tabú. México estaba cerca de lograr un cine al servicio de la información política.

En el lapso maderista los camarógrafos daban más importancia a los hechos sobresalientes que a los de la vida cotidiana de la metrópoli. Sus películas por primera vez lograban convertirse en la atracción principal de los programas. Hechos y caudillos atraían un público numeroso que hacía rentable la producción nacional. Claro que las películas de toros seguían teniendo demanda, pero las películas sobre las actividades de la clase ociosa habían sido desatendidas. Ese lapso breve, como otro sueño, permitió a los cinematografistas llevar a la vista mexicana hasta sus últimas consecuencias.

La revolución y la prensa ilustrada.

La revolución permitió el desarrollo de una conciencia histórico-visual en los camarógrafos, al igual que la había desarrollado en los fotógrafos de la nueva prensa ilustrada. Unos y otros eran "impresionadores del instante, esclavos del momento", según lo dijera Casasola.

Las publicaciones ilustradas porfiristas muy a su pesar publicaban imágenes de los acontecimientos. Las nuevas publicaciones ilustradas Novedades, La semana ilustrada, La ilustración semanal y La ilustración mexicana que tenían por objeto captar ese momento histórico de México, nos legaron las imágenes del optimismo maderista, al igual que el cine. Resulta

conmover ver cómo México creía, tenía fe en que la libertad sería la varita que enderezaría al árbol.

El optimismo y la fe en el maderismo no duraron mucho tiempo, se esfumaron de la noche a la mañana, como la belle époque. Pronto se produjeron defecciones y levantamientos contra el gobierno. Los problemas del país eran complejos y la "libertad" había sido otra fórmula que fallaba. La década trágica con el asesinato de Madero y Pino Suárez daba comienzo a un violento y sangriento encuentro entre hermanos. El golpe de estado de Victoriano Huerta significaba un colapso para la vida cívica y del país, del que tardaría años en salir.

Notas

1. "La autoridad tiene ya todos los hilos". El Imparcial, jueves 17 de noviembre de 1910, p. 8.
2. "Notas de la semana". El Tiempo Ilustrado, domingo 27 de noviembre de 1910, p. 794.
3. Idem, domingo 2 de abril de 1911, p. 234.
4. "Se nota muy poca animación en los excursionistas". Gil Blas, sábado 15 de abril de 1911, p. 2.
5. A.H.A. (G.D.D.), Legajo 8, exp. 485.
6. Idem, exp. 452.
7. Idem, exp. 472.
8. "Teatros y variedades". El Diario, martes 6 de diciembre de 1910, p. 6.
9. "Espectáculos". Idem, martes 10 de enero de 1911, p. 5.
10. Idem, lunes 7 de enero de 1911, p. 3.
11. "La semana". El Mundo Ilustrado, domingo 28 de mayo de 1911, p. 2.
12. A.H.A. (G.D.D.), legajo 7, exp. 446.
13. El Diario, viernes 26 de mayo de 1911, p. 1.
14. Idem, p. 2.
15. Carlos González Peña. "La semana". El Mundo Ilustrado, domingo 28 de mayo de 1911, p.s.n.

16. "Felicitaciones al señor de la Barra". El Diario, viernes 26 de mayo de 1911, p. 2.
17. Carlos González Peña. "Politiquerías". El Mundo Ilustrado, domingo 24 de junio de 1911.
18. "El club político recreativo Cuitláhuac". Gil Blas, viernes 21 de julio de 1911, p.2.
19. Carlos González Peña. "El ideal democrático". El Mundo Ilustrado, domingo 18 de junio de 1911, p.s.n.
20. "Exhibiciones de cinematógrafo instructivas y libres para el pueblo". Nueva Era, viernes 15 de septiembre de 1911, p.4.
21. Idem.
22. Manifiesto de Madero, en Manuel González Ramírez, Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana, Vol. IV. Manifiestos políticos. 1892-1912, p. 237.
23. A.H.A. (G.D.D.), legajo 9, expediente 599.
24. Idem, legajo 10, expediente 644.
25. Idem, Legajo 9, expediente 599.
26. Idem, legajo 9, expediente 605.
27. A.H.A. (D.P.G.), legajo 12, expediente 1 334.
28. Idem, legajo 12, expediente 1 316.
29. A.H.A. (G.D.D.), legajo 12, expediente 751.
30. Idem, legajo 17, expediente 1120
31. Idem. legajo 13, expediente 88.

32. "La bella Argoiti salió ayer en libertad". El Diario, sábado 26 de junio de 1912, p. 8.
33. A.H.A. (G.D.D.), legajo 12, expediente 820.
34. Idem, legajo 13, expediente 846.
35. Idem.
36. "Programas. Cine Palacio". El Diario, viernes 28 de junio de 1912, p. 5.
37. "Se establecerán cines gratuitos en las 8 demarcaciones". El Diario, jueves 15 de agosto de 1912, p. 7.
38. "Las grandes fiestas patrias". Idem, martes 17 de septiembre de 1912, p. 4.
39. "Cinematógrafos públicos". Idem, martes 17 de septiembre de 1912, p. 4.
40. "Los cinematógrafos públicos". Nueva Era, lunes 30 de septiembre de 1912, p. 3.
41. "Cinematógrafo mal situado". Idem, lunes 30 de septiembre de 1912, p. 7.
42. "Noches tontas. La filosofía del cine". Novedades, septiembre 11 de 1912, p.s.n.
43. "Llévame al cine, mamá...". Multicolor, septiembre 19 de 1912, p.s.n.
44. "La moralidad del cinematógrafo". El Intransigente, lunes 20 de enero de 1913, p. 2.
45. "Max Linder". Novedades, octubre 23 de 1912, p.s.n.

46. "La moralidad del cinematógrafo". El Intransigente, lunes 20 de enero de 1913, p. 2.
47. "Espectáculos". El Diario, jueves 25 de mayo de 1911, p. 6.
48. Idem, martes 30 de mayo de 1911, p. 6.
49. Aparentemente fueron por lo menos tres películas sobre la toma y caída de Ciudad Juárez: Insurrección de México, de tres partes de los hermanos Alva; Agallo y toma de Ciudad Juárez, de 1 500 metros y Conferencias de Paz a orillas del Río Bravo y toma de Ciudad Juárez, de 1 500 metros y 54 asientos. La identificación se hace difícil porque los exhibidores cambiaban con frecuencia los títulos de las películas, tal vez para hacer creer que recibían "novedades" con regularidad.
50. Como desconocemos la secuencia de las escenas, nos abstenemos de comentar esta película. Las escenas llegadas a nosotros han sido alteradas y mutiladas al grado de desconocer cuál era su situación original en la película.
51. "Diversiones públicas". El Diario, noviembre 21 de 1911, p.5.
52. Idem, mayo 26 de 1911, pp. 1 y 2.
53. Las partes de la película eran:

Primera parte.

Crocco llegando a su casa habitación con el licenciado Gómez Robelo. Crocco, Quiroga y Alfonso Castañeda, jefe del Estado Mayor del revolucionario, despatchando en su cuartel general. Los mismos en Jiménez, antes del combate de Bellano. Tropas rebeldes después del combate en Bellano. Cañón de los rebeldes en un furgón. El secretario de la Revolución señor Córdova, acompañado de los cabecillas Félix Terrazas y Alanís, saliendo del Palacio Federal. Fábrica de granadas y bombas de dinamita. David de la Fuente, Rincón Gallardo y Lavalle Bassó probando la artillería. Marcelo Caraveo, jefe de las armas en Chihuahua. Gonzalo Eurile, convalesciente, saliendo del palacio federal. Licenciado Delio Moreno Cantón y Aldape. La Cruz Blanca Neutral curando un herido. Campamento Rebelde en Ortiz. Pascual Crocco tomando el tren que lo condujo a Bachimba. Tajos del cañón minado por los rebeldes y cañón siendo embarcado. Embarque de caballos. Salazar y Rojas degollándose de sus amigos antes de salir para Bachimba.

Segunda parte.

El general Huerta momentos antes de pasar el río de San Pedro. Construcción del puente de San Pedro por prisioneros rebeldes. El paso de un tren sobre un colúmpio colocado sobre el río. El coronel Rubio Navarrete presenciando un paso difícil de su artillería. El general Huerta y el coronel O'Haran en su campamento de Consuelo a 12 kilómetros de Bachimba. Prisioneros rebeldes trabajando en la construcción de un puente. Tropas federales avanzando al norte. El general Huerta ordenando el combate. Regimiento de voluntarios disparando. Avanzadas de infantería pecho a tierra.

54. "Espectáculos". El Diario, septiembre 28 de 1912, p. 8.
55. Idem, octubre 8 de 1912, p. 8.
56. "Correo de espectáculos". El Imparcial, viernes 8 de noviembre de 1912, p. 7

ENTRE HERMANOS.

Estamos acostumbrados a ver los noticieros antes del film con argumento, como una introducción al verdadero espectáculo. Parecen informes visuales inocentes y sin embargo son uno de los más eficaces instrumentos propagandísticos... Están en mejores condiciones que los diarios para mentir o deformar la verdad, porque parecen imágenes objetivas y auténticas de este enorme diario ilustrado que es el tiempo. Creo que sería sumamente interesante proyectar, uno al lado del otro, uno contra otro, dos noticieros de actualidades sobre el mismo tema pero filmados por intereses opuestos y creo que sería también muy instructivo. Descubriríamos que no tienen nada en común y sólo una cosa sería en ellos realmente típica y expresiva: todo lo que no hacen ver. Es suficiente modificar ligeramente el orden de las tomas para alterar su significado.

Béla Balázs. El film.

Parece que Victoriano Huerta deseaba resucitar el sistema porfirista. En cierta medida, la nostalgia porfiriana motivaba el golpe de estado. La decena trágica sorprendió a los espectadores en los cines. En algunos, se suspendió la exhibición por un momento para recomendar que nadie saliera mientras no disminuyera la balancera.¹

El Mundo Ilustrado muy a su pesar volvía a ocuparse de la situación política:

una vez más nos vemos en la necesidad de suplicar a los lectores que perdonen la ausencia de nuestras crónicas en este sitio; pero las circunstancias desgraciadas en que hacemos el presente número justifica esta ausencia absolutamente involuntaria. Esperamos que

dentro de muy poco tiempo reinará de nuevo la paz y la tranquilidad en nuestra patria y entonces los genios literarios podrán dedicarse nuevamente a sus dulces y civilizadas tareas. 2

El Mundo Ilustrado esperó inútilmente a su musa, porque no volvería a conocer la paz porfirica anhelada. Murió con la caída de Huerta.

La decena trágica terminó el 23 de febrero de 1913. Madero y Pino Suárez fueron muertos y los víctimas de la lucha se contaron por cientos. La otrora ciudad de los palacios y cinematógrafos vio hollar sus hermosos edificios por el cañón y la metralla.

Árbol que crece torcido.

Los capitalinos revivieron los dramáticos sucesos con imágenes de "Los sangrientos episodios de esos tristísimos días" en tres películas de otros tantos autores.

En mayo, el Salón Rojo exhibió El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart,³ "creación cinematográfica de la casa Alva hermanos". Era una imitación de las películas de Max Linder. Alegría y Enhart eran unos cómicos que actuaban con éxito en el Lírico. Los Alva idearon un argumento y lo filmaron "con técnica francesa", según el señor Gabilondo, a quien se debe su preservación. La película es de las pocas con argumento de aquellos años que conocemos, por lo cual vale la pena que nos detengamos para analizar.

El argumento es simple: Enhart está en cama y su mujer lo levanta para que vaya a depositar una corona de flores a la tumba de su suegra, en el aniversario de su fallecimiento. Después de algunos incidentes en el trayecto al cementerio, frente a la tumba se embriaga, desentierra los restos de su suegra y se mete a dormir en la fosa. Suscita el escándalo, es encarcelado, pero como en

la noche tenía función en el teatro, el comisario de policía, a ruegos del empresario, le permite de salir de la prisión para asistir a la tanda.

De la anécdota destaca el hecho de que no obstante ser una película "de ficción", se basa en la realidad cotidiana: nos muestra un supuesto día de trabajo de Alegría y Enhart, prettexto de los Alva para introducirnos a dos aspectos de la vida diaria: la vida doméstica y el trabajo. Asistimos en ella a la hora de levantarse, de tomar los alimentos y al arreglo. El desdoblamiento de la anécdota para contar la vida íntima y la vida exterior descubre un mundo real. La cámara escudriña la casa y la ciudad, muestra a la gente, las costumbres, los modos de vida. Merece especial atención una secuencia: cuando Enhart compra flores, el camarógrafo permanece a distancia y contempla la operación de compra-venta; una vez que termina, el cómico se aleja y el interés se centra en el puesto de flores y en las actividades de los vendedores. La escena remite a la pintura costumbrista del siglo XIX, Cocina poblana, Escena en una barbería, Interior de una taberna, Vendedora de aguas frescas, etcétera. Sin duda tiene su origen en las secciones de los periódicos tituladas "tipos nacionales", "escena costumbrista" que respondían a la búsqueda de una expresión nacionalista en la pintura; también puede tener su origen en el teatro mexicano o en las fotografías de los descubridores ópticos de México. Los escenarios confirman que El aniversario del fallacimiento... continúa el concepto de "cine-verdad", como se le entendía por entonces. Todos son reales a excepción de la celda, donde se reconocen los telones similares a los de la escenografía teatral de la época. Fuera de esto, hasta es posible identificar lugares, la Sexta Delegación y la plaza Río de Janeiro.

En la película, los Alva continúan su tradición de apego al mundo real. La innovación era de orden técnico. No es propiamente una "vista" y aunque quizá

conservar algo de esa intención, puesto que se da una ojeada a la vida de una pareja, la narrativa es completamente cinematográfica para la época en el montaje se aprecia el deseo de contar una historia con una secuencia lógica.

En un momento dado, el argumento se desarrolla en dos planos, por un lado Enhart prisionero, y por otro su mujer preocupada por su retardo; un letrero anuncia la impaciencia del público por la tardanza del cómic, truco de los Alva que pretendía aumentar la emoción de los espectadores. La existencia de dos historias paralelas que convergen a un mismo fin es la culminación de la modalidad esbozada en La entrevista Díaz-Taft y desarrollada en Revolución orozquista.

El hecho de que los Alva hayan unido secuencias diferentes entre sí para dar un desarrollo lógico al argumento, demuestra que conocían los secretos del ritmo cinematográfico, y denota que usaban el montaje narrativo conscientemente, ya no como un acierto intuitivo y azaroso, sino, por el contrario, con un dominio absoluto de la técnica de su tiempo. Otro de los ejemplos que sirven de apoyo a nuestra afirmación es el uso adecuado del cine de "magia", que tanto gustará en la primera década del siglo. Mediante el truco de parar la cámara mientras Enhart hace un movimiento para después proseguir el rodaje, se crea la ilusión de que el cómic, para burlar a sus perseguidores, atraviesa una reja metálica del teatro lírico. No se recurre gratuitamente al artificio, secuencias como esa sirven para motivar la hilaridad, se intercalan en un sitio preconcebido y en el momento oportuno, y no se repiten si la historia no lo amerita. Así también, el gloss-up surge cuando Enhart actúa; la cámara suple al público y muestra las gesticulaciones del actor.

El que los Alva hicieran una película de ficción parecía un cambio de in-

tención, ya no querían informar a la gente, sino divertirla. El aniversario del fallecimiento... era el primer cambio significativo que ocurre en el cine durante el huertismo. Los otros, la censura y la nostalgia porfiriana, después de todo, eran una expresión del régimen.

El documental y la situación política.

Las películas sobre los encuentros en los frentes de batalla ya no se proyectaban, ni siquiera las del lado federal. En cuanto a la producción se refiere, parecía que se regresaba a los tiempos de don Porfirio.

En junio se exhibía un noticiero Gsumont en el que en medio de escenas europeas

se anunció una que representaba los preparativos de las tropas americanas para la intervención en México, y se veían algunos destacamentos americanos en la frontera. Inmediatamente el público, que se componía de los mejores elementos de la metrópoli, demostró su desagrado, obligando a que fuera retirada la película. 4

Un periódico agregó que el amor patrio de los espectadores había sido lastimado, produciendo ruidosas protestas y "una explosión de vivas y aplausos al actual gobierno".⁵ A los pocos días se promulgaba el primer reglamento de censura. Los viejos anhelos de la prensa porfirista compartidos por alguno de los regidores maderistas, se materializaban. El reglamento se dividía en cuatro capítulos. El primero se refería a "las condiciones para la apertura de cinematógrafos"; el segundo, a "las reglas que deben observarse en los cinematógrafos en explotación"; el tercero a las "reglas generales" y el cuarto a las "penas". El artículo 17 prohibía "las vistas de escenas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo de los culpables". Por el artículo 21, los importadores de películas estaban obligados a exhibir sus películas al inspector

nombrado por el gobernador del Distrito, antes de su distribución. Los artículos 24 y 35 afectaban a la producción nacional; en el primero se decía que "toda vista local privada, como casamientos, entierros, etcétera, sólo podrá exhibirse con el permiso de los interesados o deudos", y en el segundo,

el gobernador del Distrito, así como la persona que preside, tiene facultad para suspender la exhibición de una película en que se ultraje directa o indirectamente a determinada autoridad o persona, o a la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público.

Además, se promulgaron adiciones al reglamento que especificaban con detalle. El punto número 5 prohibía los "asuntos que incitan a la rebelión o pueden provocar desórdenes o escándalos".⁶

La censura era moral y política. Y desde luego que las películas sobre los acontecimientos de la revolución quedaron excluidas de la exhibición.⁷

El reglamento de censura llevaba todavía más lejos los anhelos porfiristas, pues también prohibía las películas que ultrajesen "a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía". No duda cabe que se refería a la religión católica y a películas como Nuestra señora de París que había escandalizado al clero mexicano.

El hecho de que el reglamento prohibiera películas que atacaran cualquier credo, era una expresión de la fuerza que habían tomado nuevamente la iglesia católica y el Partido Católico Nacional, que aprovecharon la libertad moderada para organizarse y resurgir. En tiempos de don Porfirio, el municipio no había reparado en las películas que se mofaban de la policía. Ahora la censura se extendía no sólo a las vistas que se burlaban de ella, sino tam-

bién a las que lo hacían con el ejército, sostén y pilar del huartismo. El reglamento de censura no tenía carácter federal. Era válido únicamente para el Distrito y Territorios Federales. Pero, al poco tiempo, Puebla seguía al ejemplo:

con motivo de haberse exhibido... una vista cinematográfica sobre la inversión americana en Veracruz, y en previsión de que por ello pudiera alterarse el orden público, el Ayuntamiento de esta ciudad ha añadido una cláusula al reglamento respectivo, en el sentido de prohibir esas películas que puedan originar escándalos o alterar el orden público.

Los cambios en la orientación de la producción mexicana, parecían obedecer a la consigna que Huerta había dado a la prensa apenas había llegado al poder: "Vería con gusto que la prensa prefiriese discutir asuntos científicos o relativos a mejoras materiales y servicios administrativos en vez de poner al debate los problemas políticos".

La nostalgia.

Por otra parte, la decena trágica había sacudido hondamente a los capitalinos, que aprovecharon la Semana Santa de 1913 para impregnar con vehemencia el retorno a la paz. Se sentía que flotaba en el ambiente un espíritu de religiosidad y fanatismo. En casi todas las cines se cantó el Salvador, de tradición porfiriana. Se exhibieron las acostumbradas películas de la Pasión de Jesucristo, acompañadas por El milagro de las rosas, Sacrificio de María Ana y otras similares.

La prensa hablaba de la aparición de fantasmas y de un Divino Rostro grabado en el tronco de un pirul de una vecindad. La noticia cundió y el árbol se vio rodeado de flores, ofrendas, veladores y tumultos que acudían en busca de la ayuda divina. El clero metropolitano, aprovechando tal estado de ánimo, organizó una rogativa a la virgen de los Remedios para la restauración de la

paz y fue muy concurrida. Los capitalinos estaban impresionados por la situación que vivían, y nada extraño era que al igual que habían mostrado su inconformidad durante el periodo maderista, ahora acudieran a iglesias a implorar por la paz y la vuelta a una vida normal.

El espíritu mágico-místico se manifestaba. Cuarto día, a la entrada del Panteón Francés se provocó un escándalo cuando "gente del pueblo" se congregaba para escuchar " a un individuo de la clase baja" que hacía la apología de Madero y afirmaba que a imitación de Jesucristo, Madero resucitaría, pero no al tercer día, sino en 1916 a los tres años de muerto,

en el calor de la improvisación llegó a proferir frases muy injuriosas para algunos altos funcionarios del gobierno actual, lo que motivó que varios agentes de la policía que escuchaban la conferencia al aire libre, procedieran a capturarlo y recluirlo en una celda de la sexta demarcación de donde será enviado hoy a la cárcel de Belén.

10

Se le acusó de ultrajes e injurias a los funcionarios públicos. La atmósfera parece justificar el éxito de Quo Vadis? o Con este signo vencerás.

En el huertismo había una infinita nostalgia por don Porfirio. Se añoraba una época dorada, una "dichosa edad, tiempos dichosos", el México de los recuerdos. A través de la prensa se invitaba a Díaz a regresar, a ser nuevamente miembro activo en la vida pública del país; si no en la presidencia, por lo menos en el ejército. Los diarios publicaban a menudo sus declaraciones, su fotografía y seguían con celo su itinerario. En las calles, los nostálgicos organizaban manifestaciones para ensalzar su figura. Madero había declarado fiesta nacional el 2 de abril para conmemorar el triunfo de Díaz sobre las fuerzas de la intervención francesa, y Huerta lo celebró como ni el mismo Díaz lo había hecho en su largo gobierno. Al igual que Díaz, Huerta se presentaba de improviso en los cines, como cualquier espectador y era recibido con ovaciones.

El público "selecto", al darse cuenta de su presencia aplaudía y "los artistas, por su parte, ejecutaron los mejores números de su repertorio, mostrando su satisfacción por tan honrosa visita".

Ante la amenaza de una invasión norteamericana, los diarios publicaron que Porfirio Díaz ofrecía su espada para defender la integridad nacional. Díaz revelaba además a la prensa cuáles fueron los actos de su gobierno que enojaron a los norteamericanos y por los que vendieron armas y protegieron a los revolucionarios. Cierto o falso, la prensa cubría con un halo de majestad y grandeza a la figura de don Porfirio:

El señor general don Porfirio Díaz en París. No dudamos que esta vista alcance el éxito que se espera y que merece, pues que la cámara ha sorprendido interesantísimas escenas de la vida que en la Villa Lumiere, hace el anciano e ilustre ex-presidente en unión de su virtuosa esposa y familiares. En esta cinta puede apreciarse el excepcional vigor que aún conserva el gran expatriado, que ajeno a toda política, tiene el brío suficiente para ofender su vida y los servicios de su gloriosa espada en defensa de la independencia de la Patria... 12

Pero la nostalgia no traía consigo la paz porfiriana. El sistema continuaba su descomposición. La situación se deterioraba gradualmente y la revolución cundía en el país. Maytorena en Sonora, Carranza en Coahuila, Villa en Chihuahua y Zapata en el sur se empeñaban en que toda regresión fuera imposible.

Tal vez a la nostalgia por un tiempo grandioso, épico, se deba el éxito de los dramas históricos La batalla de Waterloo y Marco Antonio y Cleopatra, de "glorioso abolengo", "evocación de la caída definitiva del imperio más poderoso y más civilizado de la antigüedad. Los restos informes de su grandeza abandonados en las inmensas llanuras que bañan el Nilo, son todavía fiel testimonio de su alta civilización. El ambiente de verdad con que está presentada esta película, le dan un interés irresistible". La nostalgia porfiriana

se manifestaría otra vez en el cine treinta años después.

El cine y la moda.

El cine continuaba afectando a la sociedad. Si los hombres fueron los primeros en imitar a los actores en manera de vestir, ahora tocaba su turno a las mujeres. La partida de los esposos Díaz había dejado a la alta burguesía sin modelos a imitar. Durante el maderismo se observó una anarquía en la moda femenina. Doña Sara P. de Madero estaba lejos de imitar las funciones de su antecesora.

Con la supuesta restauración del porfirismo los desterrados que regresaban parecían preguntarse qué hacer con doña Emilia Aguila de Huerta. La nueva primera dama era un desacato a la elegancia, al porte y a la distinción de "doña Carmelita". Era punto menos que imposible imitarla. Al principio de su "reinado", la burguesía le había presentado sus parabienes y la nueva primera dama había organizado soirées, conciertos, festivales de caridad, pero los asistentes ya no eran los del Círculo Amigos de don Porfirio, sino esposas de los militares o de los ministros; las damas del cuerpo diplomático acudían por excepción, quedándose en sus casas temerosas de la inseguridad en la ciudad. Los antiguos porfiristas se reunían aparte y seguían formando un círculo de difícil acceso. Sus tertulias eran un triste recuerdo de las de la belle époque.

Ante la ausencia de modelo, los "sociales" de la prensa introdujeron tímidamente fotografías de mujeres con trajes y poses que imitaban a las actrices de las superproducciones italianas de tema histórico. En ellas se veían damas tendidas lánguidamente en un chaise long, o en una cama con dosel, en poses características de Giovanna Terribili González en Marco Antonio y Cleopatra. La desventaja, que esos atavíos eran de uso excepcional, no cotidiano;

tal vez sólo para fotografías. No es raro que fuesen facilitados por los fotógrafos. Tanto los peinados como los vestidos eran insólitamente barrocos.

Con sólo una película, Lyda Borelli se impuso como maniquí. La rápida aceptación de la italiana se debía a que ya era una vieja conocida del público, pues había estado en la capital en enero de 1910, año del Centenario de la Independencia. Lo novedoso, que los modelos de sus vestidos podían utilizarse en reuniones sociales. En El recuerdo del otro "la sin rival Lyda Borelli... luce... valiosísimas toilettes... que costaron más de treinta mil francos".¹⁴ Según publicaciones, a la entrada del Lírico se estacionaron los coches lujosos de la "buena sociedad". Casi seguro eran de adinerados y militares, cuyas esposas acudían a ver qué decía el último grito de la moda. Hubo tumultos para ver su siguiente película, Muero... pero mi amor no muere,

el argumento carece de importancia, pero está hábilmente arreglado para que Lyda Borelli... deje atónita a la gente con la incomparable elegancia de su persona y de sus trajes. Para las señoras que gustan de los primeros de la moda, aquello es una maravilla. Lyda luce los más espléndidos trajes que se puedan imaginar, y arranca frases de admiración a cada traje que luce... 15

Del afrancesamiento se pasaba a la influencia italiana.

Otros cambios. El cine y el derecho de autor.

Los cambios no quedaban ahí. El cine ponía en crisis el derecho autoral. Varios empresarios alegaron exclusividad para la explotación de Quo Vadis? Alex L. Fischer, de Mérida, había tramitado los derechos de la película ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. La Secretaría

siguió sin darse cuenta en lo inadecuado de la legislación y concedió el registro al amparo del artículo 1 234. Al poco tiempo, comenzaron los problemas. El juez de Distrito del estado de Yucatán preguntó a la oficina de registro si Fischer había presentado constancia legal de la cesión de los derechos por parte de la Cines, productora de la película, pues el mencionado señor se había opuesto a la exhibición de otra copia de la película. También preguntaba "si esta película puede exhibirse sin necesidad de autorización o con consentimiento de Fischer". La Secretaría admitió su error al registrar la propiedad sin antes cerciorarse de que Fischer anexara constancia de cesión de derechos. Alva Hermanos, poseedora de otra copia, también se decía propietaria de los derechos y exigía certificado de la Secretaría para demostrar a las autoridades judiciales que Fischer no había presentado comprobante alguno de la adquisición de los derechos. La Secretaría, asesorada por su abogado, no tuvo impedimento para satisfacer la solicitud. El problema había surgido otra vez por la imprecisión de los vendedores o de la Secretaría en definir quién era el autor de la película o el tenedor de la propiedad intelectual. Sólo por excepción se compraba "la exclusiva" de alguna película; los fabricantes continuaban vendiendo dos, tres y hasta cuatro copias de una película a distribuidores o exhibidores diversos.

Después de tal problema, cuando Juan de la Borbolla pretendió registrar los derechos de Los últimos días de Pompeya, la Secretaría consultó con su abogado antes de otorgar la constancia, quien contestó que "el cesionario... debe justificar haber adquirido del autor sus derechos intelectuales o de reproducción", de lo contrario sería considerado poseedor únicamente del material físico de la película, no de las imágenes. La experiencia con Los Vedig? condujo a la Secretaría a negar el registro de propiedad a las solicitudes presentadas por lo menos hasta 1917. Los distribuidores acudieron a

Marcas y Patentes para registrar los títulos de las películas.

El cine y las paredes.

Como grandes tramos de las paredes de la ciudad continuaban ocultos bajo la gruesa capa de anuncios, el Ayuntamiento dispuso que los propietarios de salones de espectáculos debían colocar tableros sobre los cuales fijaran sus anuncios. Los sitios escogidos debían ser autorizados. Prohibía terminantemente que se fijaran en "los edificios públicos, en los tapias, bardas, etcétera de la ciudad de México" al arbitrio del empresario o del fijador de anuncios.

Continúa el reinado del cine.

Con la revolución, la ciudad de México se convirtió en refugio de las familias emigrantes de la provincia, que huían del fragor de la lucha y de la inseguridad en sus lugares de origen. Por supuesto que esas personas incrementaron el negocio cinematográfico. Si alguien se quejaba de sus malas ventas, no eran los empresarios de cine, que ensanchaban sus salas o construían otras cada vez más espaciosas. La prosperidad se interrumpió cuando se organizaron las levas, pues la policía de la reserva inició la práctica de atrapar a los espectadores al salir de los toros, de los bailes, del cinematógrafo, cuyos propietarios se quejaron a las autoridades porque notaron una ¹⁹ baja en las entradas.

El movimiento cinematográfico daba la apariencia de que la ciudad de México estaba en "Jauja", no obstante la desastrosa situación del país. En realidad, fue un fenómeno de sustitución. Las compañías de ópera, de arte dramático o zarzuela extranjeras dejaron de venir por la intranquilidad y el cinematógrafo se convirtió en dueño y señor de los espectáculos. La vida capitalina se retrajo, pasó la expansión maderista; el público se perdía en la oscuridad de los

salones, convertidos en un serio peligro para la inocencia de las doncellas.

El interior de los cines.

Con la revolución, la precaria autoridad del Ayuntamiento sobre los cinematógrafos, de por sí deteriorada durante el maderismo, se perdió por completo, dejando los salones a merced de los "ricarditos" y las prostitutas, que hacían de las suyas al amparo de la oscuridad. Los empresarios habían quedado responsabilizados de salvaguardar el orden en sus salones; los únicos que se preocupaban, los del Salón Rojo, el Cine Palacio y algún otro más. En los demás parecía imperar una total anarquía, a despecho de algunos periodistas que continuaban publicando amargas quejas. Para colmo, el interior se llenaba de humo, nadie respetaba la prohibición de fumar y era un refugio ideal "de parejas que aprovechan la oscuridad para ciertas expansiones inconvenientes que suelen producir víctimas lanzadas a los rigores de la prostitución".

...sigue la torcedura.

El régimen día a día se deterioraba. Ni la iniciativa de las Damas Católicas de coronar a la virgen de Guadalupe generala del ejército federal,²⁰ ni los constantes triduos al Sagrado Corazón de Jesús en la Basílica de Guadalupe -a los que concurría multitud de fieles-²¹, ni la proclamación del Sagrado Corazón como rey de la nación mexicana, a quien "el venerable prelado diocesano depositó a sus plantas una real corona y un cetro de oro como testimonio de vasallaje y adoración",²² lograron remediar la situación. Imposible. Las fuerzas extraterrestres no acudían a pacificar al país. Ya ni los grandes capitalistas parecían tener fe en el gobierno: se dijo que habían sacado del país más de cien millones de pesos.

Es posible que el gobierno permitiera la exhibición de películas sobre la situación en los frentes de batalla para hacerse propaganda. Los camarógrafos habían hecho caso omiso de la prohibición de filmar vistas que alteraran el orden público y continuaron "graficando" los hechos sobresalientes, pero su producción no era exhibida. La guardaban, quizá en espera de tiempos mejores. Las películas que mostraron de la revolución eran claramente tendenciosas.

Una de ellas, Sangre hermana, película de argumento filmada en los frentes de batalla, hacía propaganda a las armas federales:

Dicha película tiene tres mil metros y está dividida en seis partes. El público verá maravillado verdaderos combates zapatistas, Apreciará el valor de nuestros soldados. Pueblos en el momento de ser incendiados. Trenes volados por la dinamita, zapatistas ejecutados y todos los horrores de la revolución del sur. 23

Con un valor a toda prueba, con una decisión ejemplar, hábiles cinematografistas mexicanos se aventuraron en los campos infestados por las hordas turbulentas, y sacaron fiel reproducción de cuanto ha acaecido en los ensangrentados campos de Morelos durante esta lucha fratricida... El público, sin peligro alguno, podrá seguir la huella de lo que tanto dolor ha causado a la patria y admirar la abnegación de nuestro ejército. 24

Los camarógrafos dieron un paso más en el desarrollo del lenguaje cinematográfico al hacer una película con argumento basado en la situación política y filmado en los frentes de batalla, lo que obligó a los camarógrafos a olvidar sus intentos de objetividad e imparcialidad y a cambiar su posición frente a los hechos. Intentaron transmitir al espectador, con las imágenes, su simpatía por el régimen.

Huerta hizo exhibir la película en su casa. Según los periódicos, el público formó tumultos afuera de los cines, respondió con creces. La clausura de los periódicos que se habían atrevido a dar una información más o menos clara sobre los acontecimientos estimulaba

el interés por saber qué sucedía. Por orden de la autoridad Gil Blas, La Nación y La Tribuna pasaron a mejor vida.

Las imágenes que el público veía sobre los acontecimientos no ocultaban la intención propagandística. Se pudo ver el lado federal del "aterrador 10 de abril en San Pedro de las Colonias... La heroicidad de los combatientes y lo encarnizado de la lucha, acentuará en el ánimo de todos los mexicanos el deseo de unión para calmar las angustias de la patria destrozada". ²⁵ La invasión americana se exhibió quizá para enardecer el patriotismo de los espectadores. La prensa reportó que "sublevaba el sentimiento nacional y arrancaba ²⁶ gritos de indignación".

Huerta utilizó al cine al igual que Porfirio Díaz, pero no para atraer la admiración hacia su persona, sino para convencer a los espectadores para que apoyaran su política.

Los camarógrafos, por consigna o voluntad propia, ofrecieron al público una información deformada para satisfacer las exigencias del régimen.

El mismo proceso lo observamos en la prensa ilustrada; que en cuanto publica-²⁷ ba imágenes de los campos de batalla se clausuraban las imprentas. Camarógrafos y fotógrafos se vieron incapacitados de dar material libremente para que el público analizara la situación a través de las imágenes, para que comprendiera los hechos que originaban el enfrentamiento.

El cine y los caudillos.

Por otra parte, los campos revolucionarios no sólo eran captados por los federales. La conciencia histórico-visual condujo a los caudillos a llevar consigo camarógrafos o fotógrafos. Los Alva que habían seguido de cerca las activi-

dades de Madero, hicieron visitas a los campos zapatistas y villistas. Asimismo, cuando Obregón se levantó en armas, Abitia se le unió

en 1913 volví a incorporarme a la revolución, tomando fotografías y películas, unas veces al lado de don Venustiano, otras al lado del general Hill o del general Diéguez, pero principalmente junto al general Obregón, al que me seguía uniendo la misma entrañable amistad de los tiempos infantiles. 28

Por su parte, Villa fue retratado por varios camarógrafos norteamericanos, pues la situación mexicana era seguida con interés por el gobierno y el público del vecino país.

El documental norteamericano de la revolución.

El interés de los norteamericanos por la revolución se manifestó cuando^{dos} camarógrafos capturaron escenas de la toma de Ciudad Juárez por las fuerzas maderistas en 1911. Una de las tomas, The peril of Díaz,²⁹ nada tenía que ver con el título al mostrar los movimientos de las tropas norteamericanas sobre la frontera mexicana en las zonas conflictivas para impedir la entrada de regimientos de cualquier bando. Como la prensa norteamericana dio sensacionalismo a la caída de Díaz, los productores utilizaron el apellido del dictador para llamar la atención. Según una revista, el público norteamericano gustó de la película porque veía a sus tropas "listas para cualquier emergencia dadas las caóticas condiciones... en la República Mexicana".³⁰ La otra película, Juárez después de la batalla,³¹ despertó curiosidad porque mostraba los efectos de la pelea en la ciudad.

El interés por captar escenas mexicanas disminuyó después del triunfo de los maderistas. Una casualidad hizo que un avisado negociante retratara un encuentro habido en el norte del país. Los estudios de la Powers Motion Pictu-

res se encontraban cerca de Ciudad Juárez y, por los combates dados en el lado mexicano, las autoridades ordenaron que el personal se retirara a las Cruces, Nuevo México. O'Brien, el propietario, "con un ojo en los negocios", ordenó impresionar películas de la batalla, que ofreció en venta acompañadas de foto fijas en color sepia.

El interés norteamericano volvió a despertar al multiplicarse los movimientos contra Madero y cuando se dudó que su gobierno controlara la situación. A fines de 1912 la sucursal americana de Pathé envió camarógrafos para retratar levantamientos. Las imágenes eran para el noticiero Pathé de distribución mundial. La decena trágica estimuló aún más el interés de los productores de noticieros, y llegaron más camarógrafos de Pathé, de Animated Weekly, de Gaumont y de Mutual Film dispuestos a filmar el lado federal y el revolucionario de las batallas. De paso retrataban aspectos "típicos" y cuadros de miseria. Las escenas se incluían semanalmente en los noticieros exhibidos desde principios de 1913 hasta mayo de 1915. La Primera Guerra Mundial desplazó a Europa el interés de los camarógrafos y productores norteamericanos.

Paralelamente a los camarógrafos de noticieros, llegaron cineastas dispuestos a hacer reportajes filmicos de los acontecimientos.

Se reseñó la exhibición de Trip from Veracruz to México City de Frank S. Dart para la Universal Film Mfg. Co., unos de los fotógrafos que remitían escenas para los noticieros. La casualidad le hizo presenciar la decena trágica. El autor editó su película respetando la secuencia de los hechos; se iniciaba en el puerto de Veracruz, continuaba con las escenas tomadas por la cámara que se colocó en el último vagón del ferrocarril y seguía con la llegada a la ciudad de México para terminar con el regreso al puerto de Veracruz. A manera de epílogo, añadió escenas del lugar donde Madero había sido asesinado. En la peli-

cula se veían los daños causados a las líneas ferrocarrilera, telegráfica y telefónica, edificios destruidos en los pueblos cruzados por la vía, la ciudad de México bombardeada y la artillería pesada abandonada en las solitarias calles metropolitanas. El camarógrafo retrató los alrededores de la Penitenciaría. La película conmovió al público norteamericano al discrepar de la versión de los hechos que había dado la prensa norteamericana. Dart insistía en que las muertes del presidente y vicepresidente habían tenido lugar frente a un muro de la Penitenciaría, en la película mostró el lugar específico y los impactos de las balas "después de haber atravesado a las víctimas".³⁴ Esta película fue la primera producción norteamericana sobre la revolución cuya intención iba más allá de mostrar escenas aisladas. El camarógrafo editó su película para ofrecer al espectador una idea del viaje y de los acontecimientos; coincidía con el espíritu de la producción mexicana. No es remoto que la forma la inspiraran los reportajes mexicanos pues entre Revolución craxquista y esta película media un lapso de siete meses.

En vista del éxito de los documentales de la revolución en los Estados Unidos, surgieron otros empresarios dispuestos a hacer negocios. Se estrenó War ridden Juárez, montaje de cuanta escena se logró reunir sobre los diferentes hechos de armas ocurridos en Ciudad Juárez durante los dos últimos años.³⁵ Debido a la demanda de sus películas sobre la revolución, H.H. Hood y E.J. Eichenlabb de Chicago abrieron oficinas en Nueva York y según parece los principales cines de Nueva York las exhibían simultáneamente.³⁶ Thomas H. Ince, vicepresidente y director general de producción de la New York Motion Picture Corp., envió 6 camarógrafos a México, unos a los campos consti-

tucionalistas y otros a la ciudad de México. Iban equipados con un cuarto oscuro portátil, alimentos y lo necesario para varias semanas de trabajo.

La Mutual Film superó las ambiciones de la New York Pictures Co. La figura de Villa destacada por la prensa norteamericana estimuló la sensibilidad comercial de Harry E. Aitken quien decidió firmar un contrato con Villa, para retratar sus batallas "en exclusiva" y exhibir las películas en los Estados Unidos, Canadá y México. Todavía no se firmaba el contrato cuando Aitken despachó a cuatro camarógrafos con equipo de diseño especial para retratar batallas. Otros cuatro camarógrafos se les reunirían más tarde, pues al parecer esperaban que su equipo se terminara de fabricar en San Antonio, Texas. Se deseaba filmar los movimientos de las tropas villistas hasta la caída de Huerta. El director del equipo de fotógrafos era Carl Von Hoffman, europeo herido varias veces en la guerra de los Balcanes practicando su oficio, había estado además en Puerto Arturo, cuando la guerra ruso-japonesa. Lo acompañaban Sherman Martin del New York Sun, como asistente, y F. V. Thayer como guía.

New York Times entrevistó a Aitken sobre sus intenciones y parecía molesto por la difusión de sus proyectos, pues apenas acababa de firmar el contrato con Villa. Dijo estar deprimido por "inmortalizar" en las imágenes la crueldad y la brutalidad de una guerra. Desde la firma del contrato no podía conciliar el sueño, su mente no se desprendía de la idea. Informó que mientras se firmaba el contrato le fabricaban diez cámaras especiales, sólidas, firmes, que tomaran batallas con el menor riesgo para el operador; dijo necesitar hombres atrevidos y experimentados que cuidaran de sí mismos en las operaciones militares. Para su seguridad, irían provistos de cartas de las altas autoridades de Washington, en las que se ordenaba a quien quiera que fuese

no los molestaran, pues se trataba de ciudadanos no combatientes en misión de pas.³⁹

Villa recibió 25 mil dólares al firmar el contrato con Frank M. Thayer, representante de la Mutual, durante una visita hecha a Ciudad Juárez. En el contrato Mutual se comprometió a exhibir las películas sólo si Villa era el triunfador; a su vez Villa debía simular batallas en caso de que los operadores no lograsen retratarlas, compartir el 50% de las ganancias y no permitir que otras compañías lo retrataran. Pero por lo visto Villa no respetó las cláusulas: New York Times informó que el camarógrafo de una compañía mexicana filmaba aspectos del ludo mexicano y del villista en Ojinaga desde el principio de los combates, y que el general Benavides y sus tropas posaron para "Buck" Connors de Albuquerque, Nuevo México.⁴⁰

Villa partió a Ojinaga de inmediato con cuatro camarógrafos que esperaban en Ciudad Juárez, quienes captaron escenas de la toma de la ciudad. Se afirmó que el general no inició el ataque hasta que los operadores se situaron convenientemente.⁴¹ Otro de los acontecimientos filmados por los norteamericanos, los funerales de Abraham González en la ciudad de Chihuahua, celebrados por Villa con gran pompa por la estima que le tenía. Charles Rosher cuenta en sus memorias de los tres largos días que duraron; como llevaba película virgen sólo para medio día de filmación, se mantuvo girando la manivela de la cámara vacía por "temor a despertar el enojo de Villa y ser fusilado".⁴²

El siguiente punto, el ataque a Gómez Palacio, previo a la toma de Torreón. Los camarógrafos partieron en tren, que se detuvo trece kilómetros antes. El resto del trayecto lo hicieron a pie, a caballo o en burro.⁴³ John Reed cuenta que en las goteras de la ciudad encontró.

debajo de uno de los álamos a uno de los fotógrafos y a otros de películas cinematográficas. Estaban tirados boca arriba, cerca de una fogata, en torno a la cual se acucillaban veinte soldados, engullendo vorazmente tortillas de harina, carne y café. 44

A continuación se dirigieron en tren a la toma de Torreón; iban en un vagón exclusivo para los camarógrafos y reporteros norteamericanos, "por fin tendamos nuestras literas, mantas, y a Fong, nuestro querido cocinero chino". El tren se estacionó en una desviación cercana a la estación del ferrocarril, de pronto una granada atravesó los claros del vagón, estallando a quince metros de distancia y matando a 45 mujeres y niños,

detrás de nosotros, en la vía, había veinte trenes cargados con mujeres que gritaban y chillaban, pidiendo que se retrocediera... y todo esto en medio de un monstruoso e histérico diluvio de pitazos y silvidos. Sigieron dos o tres granadas más, pero después oímos la contestación de "El Niño". El efecto en los correspondientes y periodistas había sido asaz peculiar. No bien explotó la primera granada, alguno sacó la botella de whisky en forma absolutamente espontánea, pasándola entre los presentes. Nadie dijo una palabra, pero todos tomaron un buen trago al llegarles el turno. Cada vez que explotaba una granada por ahí cerca, todos respingábamos y saltábamos, pero después de un rato no nos ocupábamos más de ello. 46

Los camarógrafos enviaron un cable a la Mutual para notificar que habían tomado 2 500 pies de película de la toma de Gómez Palacio y Torreón, que las condiciones en esta ciudad eran indescriptibles y suplicaban se avisara a sus familiares que estaban ileso^s. El inventario de lo tomado comprendía 200 pies con peleas en calles y casas de Gómez Palacio y en las afueras de Torreón; 300 pies de duelos de artillería; 500 de peleas tomadas en las trincheras de adobe de los alrededores de Torreón y de los territorios federales; 100 de las hermanas de la Caridad socorriendo a los muertos y heridos; y 100 de diversos ángulos de los techos de las casas. Había escenas de peleas mano a mano con granadas y bayonetas en las calles de Torreón.

Con las escenas tomadas, se realizó la película The life of general Villa.

con siete partes y un epílogo que mostraba la vida de Villa joven. Las partes estaban formadas con escenas de las batallas de Gómez Palacio y Torreón. El epílogo terminaba mostrando cómo "el que otrora fuera un bandido, cuya cabeza estuvo a precio, era proclamado presidente en medio del entusiasmo general". ⁴⁸

Las películas Mutual sobre la revolución fueron bien recibidas por el público y la crítica. Al comentarista de The Moving Picture World las imágenes de la toma de Ojinaga lo convencieron de que la revolución era algo más que una guerrilla de un bandido contra los federales, "era una auténtica guerra entre el magnífico ejército de Villa y las fuerzas del gobierno". Afirmó que las escenas eran brillantes páginas de historia que superaban las de la guerra greco-búlgara y se mostró satisfecho de ver a Villa y a sus tropas. Le divirtió ver cómo se quitaban el sombrero al pasar frente a la cámara, conforme a las instrucciones que les daba el camarógrafo. La película mostraba las condiciones dentro y fuera de Ojinaga después de la pelea, los daños causados a las casas; las fortificaciones, trincheras y cuartel de los federales; escenas de la ciudad, un tren con armas y municiones capturado a los federales, la revista de las fuerzas por el general Villa, prisioneros federales y refugiados en el lado norteamericano, donde se veía cómo se daba pan y abrigo a los hambrientos. El periodista sugería la exhibición inmediata en Europa para que allá vieran cómo "intervenían" en México, no con armas y municiones como se decía allí, sino con pan, abrigo y auxilio a los heridos de cualquier facción, pues, según él, los Estados Unidos se preocupaban sólo por hacer el bien. Por último, se convenció de que la guerra no tenía nada de glorioso y de "glamour"; por el contrario, le horrorizó ver las multitudes de peones empobrecidos, luchando por algo que ni sabían, pues aunque no se afirmaba en la película, no se necesitaba "mucho imaginación para adivinarlo, pues era un rumor y además lo decían los periódicos". ⁴⁹ Un músico de cine de Columbus, Ohio sugirió que los

productores vendieran los filmes con partituras musicales de música mexicana que él les remitía, para evitar despropósitos (acompañarlas con padereta y castañuelas). Las películas podían amenizarse "con aires nacionales, Mexicanos al grito de guerra de Jaime Nunó, valeses españoles y habaneras, de uso común en México". Recordaba que una película en la cual una mujer mexicana moribunda era bendecida por el padre, él la había acompañado con La paloma lenta y sofisticadamente, lo que había dado realce a la escena. ⁵⁰

En The life of general Villa se veía al guerrillero dirigiendo el movimiento de sus tropas, encuentros entre la artillería y la caballería, los cuerpos de los soldados muertos y el trabajo de las fuerzas villistas reconstruyendo las líneas ferrocarrileras. ⁵¹ En los Angeles la película enardeció al público y grupos manifestaron su interés en tomar las armas para contribuir a la pacificación. Los miembros del Photoplayers' club enviaron un telegrama al presidente Wilson haciéndole saber sus propósitos. ⁵² Las películas fueron tema de serudas reflexiones de New York Times, del London Evening y del London Citizen.

La Mutual al igual que los productores de noticieros retiraron sus camarógrafos para enviarlos a cubrir la Primera Guerra Mundial.

La revolución y la facilidad de la comunicación con México permitieron el desarrollo de la técnica del documental norteamericano de la guerra. Hasta entonces los camarógrafos habían experimentado tomas breves de escenas bélicas en la guerra hispano-cubano, en la del Transvaal, en la ruso-japonesa y en la de los Balkanes. México había permitido experimentar nuevo equipo para reportajes cinematográficos y tomas audaces de batallas.

En los Estados Unidos la corriente documentalista había conocido un declive en la época del "pre-newsreel", 1896-1911. Según Fielding, el pleito de las patentes había afectado al documental al grado de que en 1908 la producción casi desapareció, lo que no había ocurrido en Francia y otros países europeos. De 1908 a 1911, mientras se iniciaron los noticieros europeos la producción de actualidades norteamericanas continuó siendo escasa. Fielding lo atribuye, además del pleito por la patente, a la difícil transportación del equipo norteamericano por su pesadez, a la preferencia del público norteamericano por las películas teatrales (ambos fenómenos se observaron desde el principio del cine en las cintas exhibidas en México) y a las distancias del país. Según el autor, en los Estados Unidos el cine no pudo competir con la prensa, pues los eventos importantes el público de los principales centros de población no los veía al día siguiente, en cambio sí leía las noticias (en México tal cosa no importaba). Las distancias europeas menores hicieron que el noticiero se desarrollara más rápido en Europa. Sea lo que fuere, lo cierto es que a partir de 1911 se desarrollaron dos corrientes documentalistas. La primera se inició con la edición norteamericana del noticiero Pathé, y era la consecuencia inmediata de la necesidad de satisfacer la demanda de imágenes reales de acontecimientos sobresalientes. La segunda se continuó en México, que sirvió de campo de experimentación. La facilidad de comunicación hacía que el público norteamericano en poco tiempo viera las imágenes de lo que ocurría en el campo villista. El mismo general exigía se le exhibieran de ser posible, al día siguiente de haber sido tomadas.

Ahora bien, la vista mexicana de actualidades había llegado a su madurez antes que la norteamericana, al aplicar los camarógrafos la técnica de vistas argumentales. Hasta en tanto no comparemos físicamente las películas, creemos que el documental mexicano influyó al norteamericano.

En el huertismo, lo más importante había sido la aparición de la censura moral y política y el derrotero que tomaba el primer cine mexicano, que había surgido retratando la realidad con un afán de objetividad esperanzadora. Sin embargo, dadas las reacciones que despertó originó una intervención más directa del Estado en su regulación y en el de la exhibición cinematográfica en general. Ese circunscientemente político, sencillo, que trataba de mostrar "la verdad de los hechos" fue deformado para satisfacer las exigencias del régimen y poco a poco relegado para dar origen, dos años después, al cine mexicano de argumento.

Creemos que ese primer cine mexicano es la contribución de México a la cinematografía universal, que el pásc del tiempo ha vuelto doblemente importante: en primer lugar porque muestra imágenes de la revolución que ninguna literatura es capaz de reconstruir y porque su manía por captar lo que consideraba "hechos históricos" y su manera de presentarlas, resultó una forma loca al de hacer las actualidades; además intentó transmitir ideas y conceptos con imágenes de la realidad, superó la escena aislada y llegó a contar un argumento con esas imágenes. Lo sobresaliente es que no se trataba de revistas como la Gaumont, la Pathé; la Selig, etcétera, sino de la producción ambiciosa del cine mexicano, hecho insólito en la historia de la cinematografía universal en los primeros 15 años de vida cinematográfica. Los operadores de los noticieros norteamericanos retrataron múltiples facetas de la revolución, tanto del lado revolucionario como del federal, pero sólo por excepción presentaron una película con una intención más allá de mostrar escenas solas, aisladas; las imágenes de la revolución fueron incluídas con otras escenas de diversos acontecimientos mundiales. Otros camarógrafos hicieron reportajes del campo villista, pero su objetivo no parecía informar, sino exultecer y magnificar la figura de Doroteo Arango, de ahí la reconstrucción de su vida anexa a las escenas de batallas de la toma de Gómez Pa-

lacio y Torreón. Las batallas, según los anuncios, quedaban en un segundo plano. De crecer a las fuentes, esta corriente documentalista mostró únicamente los acontecimientos del campo villista, no de los otros frentes de batalla como las actualidades mexicanas.

La trashumancia, las limitaciones técnicas, la escasez de recursos económicos, lo artesanal de la naciente industria cinematográfica determinaron el surgimiento de ese primer cine mexicano que a la postre fue peligroso cuando mostró asuntos políticos que despertaron reacciones violentas. De retratar poblaciones, salidas de masa o fábricas pasó a captar la revolución, por cuyos acontecimientos el público mostró un interés creciente, y al parecer ese fue su error y por eso se le desvirtuó.

Se asimila la lección.

Los camarógrafos mexicanos en su búsqueda por una expresión concibieron un argumento y lo filmaron en los campos de batalla, tal el caso de Sangre hermana, a partir de entonces deformaron los hechos para adecuarlos a los intereses del régimen para exhibir las películas sin problemas. Creemos que la deformación conlleva una reflexión sobre los hechos, requisito obligado por Roth para admitir al reportaje filmico dentro de su categoría Documentary. La reflexión implícita en Sangre Hermana y en El aterrador 10 de abril de San Pedro de las colonias le da el sentido de la elección y el montaje de las imágenes. A partir de entonces el montaje de las imágenes de la revolución ha conocido infinidad de variaciones para satisfacer las exigencias de los regímenes post-revolucionarios. En 1915 se estrenó la segunda antología de las imágenes de la revolución con el título de La historia completa de la revolución de 1910 a 1915 (véase que la primera se hizo en el primer aniversario del movimiento, esto

es, en noviembre de 1911). La antología en cuestión medía 3 500 metros y duraba más de tres horas. Se iniciaba con "el movimiento electoral de 1910" y terminaba con la entrada de los constitucionalistas a la ciudad de México el 11 de julio de 1915. Era un relato lineal conforme a la secuencia cronológica de los hechos, terminado en la consabida apoteosis. El autor trataba de dar una idea de lo que habían sido esos cinco años de guerra entre hermanos, pero en realidad era una sucesión de retratos en movimiento con el objeto de halagar a la facción carrancista, que se anunciaba vencedora en el pleito por el poder.

Al año siguiente (1916), se le agregaron unas escenas que reforzaron el halago al carrancismo: "Instalación de la capital de la república en Querétaro" y "La Revolución cumple sus promesas devolviendo sus tierras a los pueblos". A esta antología siguió 8 mil kilómetros de campaña hecha para analizar a Obregón; a continuación otra historia completa de la revolución encaminada a mostrar el progreso habido en México de 1910 a 1930; en seguida Los presidentes de México. De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas, y en 1947 Memorias de un mexicano que termina exhibiendo los progresos materiales de la ciudad de México, hechos posibles por los regímenes de la revolución. Se ve el Paseo de la Reforma orgulloso de su modernidad, de su pavimento, coches, alumbrado y de sus rascacielos. Irónicamente, la intención de los camarógrafos porfiristas de mostrar la verdad del progreso no la alteró la revolución ni el tiempo, al igual que el gusto por el melodrama. Dicha constante es perceptible aún en los documentales de propaganda oficial que se exhiben en la actualidad. La revolución sigue esperando que se haga su historia crítica ilustrada con sus propias imágenes.

NOTAS.

1. Dolores del Río. "La novela de mi vida". Actual, junio de 1930, pp. 14 y 16.
2. "Nuestra crónica". El Mundo Ilustrado, domingo 16 de febrero de 1913, p. 3.
3. "Teatros". La Tribuna, martes 6 de mayo de 1913, p. 6.
4. "Las películas cinematográficas y nuestra situación política". El Diario, martes 3 de junio de 1913, p. 2.
5. "Protestas en un salón cinematográfico". El Intransigente, miércoles 4 de junio de 1913, p. 7.
6. Reglamento de cinematógrafos, imprenta del Gobierno Federal, 1913. He aquí el texto de las ediciones:

Artículo único. Los inspectores de cinematógrafos, al hacer el examen de vistas, conforme a lo establecido en el artículo 21 del reglamento de 23 de junio último, no permitirán que se exhiban las siguientes:

1. Aquellas en que siendo el argumento un vicio, delito o falta, no terminen con el castigo de los culpables.
 2. Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público o para cualquier particular.
 3. Las que representen actos que ofendan al pudor.
 4. Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía.
 5. Las de asuntos que inciten a la rebelión o puedan provocar desórdenes o escándalos.
 6. Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofenderse el decoro o dignidad de una nación amiga.
 7. Las que contengan escenas repugnantes de cirugía o costumbres de pueblos bajos.
7. Los documentales de la revolución parece que despertaban reacciones violentas en el público. De otra manera no nos explicamos la frase "...se perturbe de cualquier modo el orden público" en el texto del decreto. Martín Luis Guzmán en El Águila y la serpiente relata la actitud del público ante la exhibición de una película que mostraba distintos jefes revolucionarios en la Convención de Aguascalientes:

"Mediaban los albores de la convención cuando se presentó uno de los fotógrafos oficiales del Constitucionalismo... a mostrar a los señores miembros de la asamblea la película de las gestas revolucionarias tomada sobre el propio campo. Su misión, pues, más que de artista, era de político sagaz, de político constructivo... En la película se veía a Carranza rodeado de los mismos que ahora intentaban desconocerlo. Allí aparecía Villa al frente de las formidables tropas con que meses antes, en nombre del plan constitucionalista de Guadalupe, arrebatara Ciudad Juárez, Chihuahua, Torreón. Zacatecas. Allí desfilaron, codo con codo, Obregón y Lucio Blanco

después de las victorias de Orendáin y Castillo. Allí se hermanaban don Pablo y Eulalio Gutiérrez, Villarreal y Zapata, Dévila Sánchez y el Robavacas, Robles y Benjamín Hill, Iturbe y Raúl Madero...

Junto a mucho material de artillería quitado al enemigo, surgió Obregón con sus oficiales. Otra vez tronaron los aplausos, y el grito fue:

-¡Viva el Cuerpo del Ejército del Noroeste!
-¡Viva!

Apareció Carranza, corpulento, solemne, hierático, en el acto de entrar en triunfo en Saltillo. Otra voz dijo:

-¡Viva el Primer Jefe!

Pero en vez de grito entusiasta y multitudinario, respondió el desorden. Se escucharon vivas y muertas aplausos, golpes, protestas, siseos.

Y a renglón seguido, como si el operador lo hiciera adrede, caracoleó bandada en luz, sobre su caballo magnífico, la magnífica figura de Pancho Villa, legendaria, dominadora. El clamor unánime ahogó las voces y sólo como coletilla de la selva de aplausos logró imponerse este grito:

-¡Viva la División del Norte!
-¡Viva!

Y de nuevo rompió el aplauso.

Así todos los otros. Durante cerca de una hora, o acaso más, se prolongó el desfile de los adalides revolucionarios y sus huestes, nimbados por la luminosidad del cinematógrafo y por la gloria de sus hazañas.

Don Venustiano, por supuesto, era el personaje que más a menudo volvía a la pantalla. Sus apariciones, más y más frecuentes, habían venido haciéndose, como debía esperarse, más y más ingratos para el público convencionalista. De los siseos, mezclados con aplausos en las primeras veces en que se le vio, se fue pasando a los siseos francos; luego a los siseos parientes de los silbidos; luego a la "rechifla" abierta; luego, al escándalo. Y de ese modo, de etapa en etapa, se alcanzó al fin, al proyectarse la escena en que se veía a Carranza entrando a caballo en la ciudad de México, una especie de batahola de infierno que culminó en dos disparos. Ambos proyectiles atravesaron el telón, exactamente en el lugar donde se dibujaba el pecho del Primer Jefe, y vinieron a incrustarse en la pared". (Martín Luis Guzmán estaba colocado detrás de la pantalla).

8. "Películas peligrosas". El Independiente, julio 6 de 1914, p. 6.
9. El Intransigente, marzo 14 de 1913, p. 1.
10. "Madero resucitará dentro de tres años". El Diario, martes 22 de abril de 1913, p. 7.
11. "Teatrales". La Tribuna, martes 29 de julio de 1913, p. 6.
12. "Espectáculos". El Independiente, sábado 23 de agosto de 1913, p. 6.
13. "Cinematógrafo y género chico". Idem, miércoles 26 de noviembre de 1913, p. 4.

14. La Ilustración Semanal, octubre 13 de 1913.
15. "Anuncio". Novedades, abril 5 de 1914.
16. A.D.G.D.A., expediente 6 453.
17. Idem, expediente 6 638/359.
18. "Se ha reglamentado la fijación de anuncios en las calles". El Diario, jueves 17 de julio de 1913, p. 2.
19. "Ha terminado la 'leva'". La Tribuna, viernes 7 de noviembre de 1913, pp. 1 y 4.
20. "La virgen de Guadalupe será graduada generala". El Diario, lunes 22 de diciembre de 1913, p. 1.
21. El Diario, lunes 29 de diciembre de 1913, p. 1.
22. Idem, viernes 7 de enero de 1914, p. 1.
23. "Teatros". El Independiente, sábado 14 de febrero de 1914, p. 3.
24. Idem, domingo 15 de febrero de 1914, p. 3.
25. "Anuncio". El Imparcial, martes 12 de mayo de 1914.
26. "La invasión norteamericana". La Tribuna, sábado 8 de junio de 1914, p. 4.
27. La Semana Ilustrada, junio 30 de 1914, p. s.n.
28. José María Sánchez García. "Historia del cine mexicano". Cinema Reporter, agosto 15 de 1953, p. 37.
29. Anuncio. The Moving Picture World, mayo 27 de 1911, p. 1 209.
30. Idem, junio 3 de 1911, p. 1 294.
31. "Comments on the films". Idem, julio 8 de 1911, p. 1 561.
32. "Powers players have trouble on Mexican border". Idem, marzo 23 de 1912, p. 1 049.
33. "Powers' Mexican border film". Idem, marzo 20 de 1912, p. 1 175.
34. "Mexican Insurrections Pictures". Idem, marzo 22 de 1913, p. 1 206.
35. "Mexican Special by Kalem". Idem, noviembre 29 de 1913.
36. "More Mexican war pictures". Idem, diciembre 6 de 1913, p. 1 160.
37. "To Film Mexican War". The Motion Picture News, enero 3 de 1914, p. 38.
38. "At the sign of the Flaming Arcs". The Moving Picture World, enero 10 de 1914, p. 175.
39. "Villa at the front, 'movis' sign him up Villa to war for 'movis'. Became partner of H. A. Aitken, who sends camera squad to front". New York Times, enero 7 de 1914, p. 1.

40. "Admits he's a 'movie' star Villa. Delays Ojinaga Attack for operators". Idem, enero 8 de 1914, p. 2.
41. Raymond Fielding, Op. Cit., pp. 112.
42. Kerwin Brownlaw. The Parade's gone by... p. 18
43. Idem.
44. John Reed. México Insurgente, p. 196.
45. Idem, p. 209.
46. Idem.
47. "The battle by camera. Moving Pictures of Torreón. Fighting obtained at close range". New York Times, abril 1 de 1914, p. 3.
48. "The Life of Villa". The Moving Picture World, mayo 30 de 1914, p. 1 312.
49. "Mexican war Pictures". Idem, febrero 7 de 1914, p. 657.
50. "Music for the Picture Mexican Music". Idem, febrero 28 de 1914, p. 1 073.
51. "Gen. Villa in the movis. His battles with Mexican Federals clearly shown at Lyric Theatre". New York Times, mayo 10 de 1914, p. 4.
52. "Doings at Los Angeles". Idem, mayo 23 de 1914, p. 1 103.
53. Fielding, Op. Cit., p. 65.

VII.

VIVIR DE SUEÑOS.

De la contemplación de esos filmes con miras a formarse una imagen del país, a tratar de comprenderlo y penetrar en sus características etnológicas, sus lazos culturales, sentimientos comunes, el curioso investigador obtendrá un resultado de lo más desconcertante a la par que provocativo, pues las películas con asuntos mexicanos realizadas por mexicanos de alguna significación, revelan, sí, las ambiciones, los intereses y las pasiones, los niveles sociales y económicos, las torturas psicológicas de sus realizadores, pero también revelan un total desajuste o falta de concordancia entre lo que presentan como realidad mexicana y lo que es en verdad la realidad mexicana, así como de la que el propio realizador tiene conciencia. Esta latente, desconcertante contradicción, se agudiza aún más cuando se observa la jubilosa y egotista aceptación de los públicos de esa realidad que las películas les ofrecen y que también ellos, los públicos, agitan conscientes de que esa realidad pretendidamente ajena no lo es, pero que no sólo la acepta, sino que la aplauden y hasta se enternecen y commueven con su visión.

Alejandro Galindo. Una radiografía histórica del cine mexicano.

La información que poseemos del lapso entre los gobiernos convencionalistas y el preconstitucionalismo es escasa, escueta. Nos dice que es un período difícil en el cual la situación de la ciudad de México se deterioró. Sabemos que la autoridad municipal se perdió por completo en los cines y teatros, cayendo en el más absoluto libertinaje. Para darnos una idea, basta la lectura de una solicitud de apertura de teatros y cines para hombres solos en la cual se argumentaba que si ya existían "de facto" debían reglamentarse, que era peor operaran hipócritamente y con acceso a todo tipo de público. A los espectáculos

"para hombres solos" se limitaría el acceso de cualquier gente para ver "lo mismo la película procesa que el baile al desnudo, el ecouplet picante y picaresco, el vaudeville insinuante, la mueva intencionada" y películas peicaipticas. Uno de los regidores, tal vez socio del sociilitagte, luchó en el seno del Ayuntamiento por la aprobación de la solicitud con argumentos similares. Ese tipo de espectáculos, pensaba, eran necesarios como "válvula de escape a las pasiones humanas", ya lo demostraban el Lírico y el Apolo que presentaban espectáculos de "burdel". En los teatros "14 hres" se admitirían mayores de edad y "mujeres de vida disipada... vale más prevenir que corregir". Al cinematógrafo lo consideraba un inventó útil, educativo, pero como todo con su lado bueno y su lado malo, pues mostraba escenas inconvenientes que podían ser lecciones perniciosas para niños, mujeres y gente del pueblo, "¿Cuántas veces en esos lugares se habrá iniciado la perdición de estas doncellas arrestradas ahí, por las insinuaciones péfidas de sus seductores; Si andando el tiempo se llegase a obtener algún medio para evitar la completa oscuridad de los salones, se salvarían muchas víctimas de un peligro real y dejarían de ser estos lugares madrigueras de impudicias".

En febrero de 1915, setenta y dos locales pagaron impuestos por espectáculos, diez de los cuales ofrecían casi siempre funciones de teatro, los demás cine. A pesar de la mala reputación de los locales, el público se entregaba al mundo de los sueños para olvidar la escases de alimentos, carbón y las miserias de la vida, recrudescidas por los años de guerra continua; y para olvidar la inseguridad en el presente y en el porvenir.

Un periódico de fecha posterior nos informa que los espectáculos cerraron sus puertas después de marzo de 1915, cuando la gente se recluyó en sus casas, temerosa de la inseguridad. Hasta después de la batalla de Celaya, la ciudad vio cómo "las grandes puertas de los teatros se abrían como enormes brazos de gigantes hospitalarios al paso de la multitud que abandonaba al ya largo

encierro de los hogares... Los salones de cinematógrafo volvían, como otrora, a contener en su seno a los fieles amantes de la escena muda, que la habían olvidado..."⁴

La revolución había acarreado la escasez de nuevas películas. El país se había aislado, las comunicaciones eran inseguras y los empresarios norteamericanos se negaba a enviar nuevo material por la inestabilidad. Los nexos con Europa eran más difíciles cada día por la guerra mundial. A los exhibidores no les quedó más remedio que desempolvar viejas películas, o a las ya conocidas, cambiarles el nombre. Jacobo Granat tuvo problemas para estrenar películas de la guerra, "adquiridas a gran costo y haciendo un esfuerzo para poder traerlas a México, sin omitir para ello gasto alguno..."⁵ Al persistir los problemas de comunicación se inició un mercado negro.

Las divas.

No sabemos cómo, pero las películas de las divas italianas llegaron a México, y su exhibición causó un gran impacto en la sociedad. Max Linder y Geona fueron sustituidos por Igda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini, Igda Quaranta, Hesperia, María Jacobini. Los espectadores no parecían tener ojos más que para las italianas; las damas de algunos sectores de la sociedad cambiaron sus atuendos afrancesados por otros similares a los de las italianas. Hasta los gestos estudiados de las actrices fueron imitados. Lo iniciado por Igda Borelli en 1914, llegó a su apogeo entre 1916 y 1920.

Había reportajes que hablaban de la heterogeneidad del público de los cines y de las jóvenes que se empeñaban en imitar a las italianas:

Aquí en México... es donde el espectáculo influye de una manera Congitucionalista sobre la idiosincracia (y no es ofensa) de sus habitantes. Cuando el cine llegó a ser un gobierno legalmente constituido, no hubo artista anónima de segundo patio

que no se creyera la heroína de esas que giran los ojos, enseñan los dientes como panteras hambrientas y se dan aires de muy "dignas" para "spatear le fifi". Y surgieron las Manichellis, las Borrellis, las Pines de Crisaba, las Tinas de Guadalupe y las Lidias Borreguí..."⁶

Otra publicación afirmó que "la orgía de extrañas combinaciones de faldas, de túnicas, de cuerpos escotados, sueltos o entallados en distintas formas..." que Francesca Bertini lucía en El proceso de Glemencesu había sido la causa de "por qué ...de entre las mujeres elegantes, las modistas y toda esa multitud de gentes que acata los mandatos de la moda como una religión, han despegado tan extremado interés los fastuosos trajes..."⁷

En las fotografías de "sociales y personales" de las publicaciones de todo lugar de la república notamos lo difícil que resulta distinguir entre las actrices italianas y las señoras de "sociedad", o las actrices mexicanas y las italianas. Hay el deliberado propósito de copiarlas hasta en el más mínimo detalle. Se acusan cambios radicales en cuanto a la sociedad porfiriana: no son ya el presidente y su cónyuge quienes imponen la moda, sino unas actrices italianas. La mujer de Carranza pasaba inadvertida; ocasionalmente la que su publicación su fotografías era otra admiradora de las italianas.

Otro cambio, el culto de amplios sectores por los maniqués; el fanatismo era tal que el onomástico de "Paquita Bertini" se celebró con la exhibición de sus películas más populares. Los distribuidores imprimieron postales con escenas de películas, coleccionadas por sus admiradores en álbumes celosamente guardados. Sonetos de amplia circulación alababan boca, ojos, lunares, talento, actuación, elegancia y belleza de las italianas:

Francesca Bertini

Mujer de ensueño, artista soberana

que pasas por la film como una diosa
sin que alcancen tu talla majestuosa
Ni la Hesperia, ni Iyda, ni Susana.

¿Eres hija quizá de Apolo y Diana?
porque pareces blanca y voluptuosa,
hecha de luna y pétalos de rosa
en el primer albor de la mañana.

Yo, el obscuro bohemio y el poeta,
desde la más recóndita luneta,
será quish más te ama y más te admira;

y pienso así has de mi encanto breves
"Dichoso aquel que junto a tí respira
y el dulce néctar de tu boca bebe".

Arturo C. Castañares.

Hubo crítico de cine que no se decidía entre Pina Menichelli y Francesca Bertini.
8
Otros hicieron a las italianas herederas del ideal de belleza clásico-renacentista y comparaban algunos de sus rasgos con los de esculturas famosas: la Venus Capitolina, la Venus de Milo, o las Madonas de Rafael. La admiración les hacía perdonarles sus defectos, puesto que "la vanusidad de una mujer no consiste en la regularidad de sus líneas... y así diré, que nunca apreciaría mejor la atracción irresistible de Pina Menichelli sin su nariz proesa, ni los fatales ojos de Francesca Bertini sin su mentón enérgico, ni
9
la blancura alabastrina de la Makowska sin sus senos de adolescente".

Empieza el consumo del chisme cinematográfico: los diarios informan de las actividades diarias de las divas. Se publican entrevistas, aventuras amorosas, sueldos, gustos y aficiones. Se dijo que la Menichelli tenía una colección de valiosísimas y raras ligas para medias y se organizó un concurso para saber qué actriz era la más popular; la triunfadora, la Bertini; el premio, la exhibición gratuita de sus películas a sus enamorados. Los organizadores se asustaron por el tono amoroso de algunas de las notas recibidas, juzgando in-

moral que existieran hombres que amaran los fantasmas de las italianas.

10

Se aganta otro momento del cine.

Los espectadores entraban a los cinematógrafos para soñar con las italianas; las imitaban, les alababan, les amaban para en cierta medida hacerlas suyas. Había otros soñadores, había los que soñaban con fundar una industria cinematográfica para que México no quedara relegado de las naciones "cultas y civilizadas". Como el arquétipo francés había muerto, se soñaba con películas a la italiana, pero de asuntos nacionales. Y así, la producción mexicana vio la ruptura entre lo viejo y lo nuevo, atrás quedaba el primer cine mexicano, para dar lugar al nuevo cine mexicano.

El documental de la revolución se dejó de exhibir paulatinamente y para 1916 desaparece de la cartelera. Por excepción aparecerá porque continuaba siendo peligroso, incluso el de la Primera Guerra Mundial exaltaba los ánimos y las empresas pedían "atentamente a los espectadores no hagan manifestaciones ni en pro ni en contra a fin de... seguir exhibiendo esa clase de vistas cada vez que se reciban".¹¹

Se soñaba con una industria cinematográfica mexicana grande y próspera, con elementos preparados:

De gusto ver a aquellos muchachos entregarse con ardor al estudio de gestos y ademanes que luego practican desarrollando argumento en su improvisado atelier. Tienen fe en su tarea y alimentan esperanzas de triunfar seguramente si perseveran, correspondiéndoles la gloria de haber sido los iniciadores del arte cinematográfico nacional. 12

Se tomaban en serio. Hasta en la calle demostraban que eran estudiosos

del cine. Se les veía en Madero, antiguamente San Francisco, "posando ridículamente en una esquina... ejercitando el manejo del bastón ante los espejos de una barbería, haciendo contorsiones y gesticulando delante de cualquier escaparate".

Según se dijo, desde la costurerilla hasta el amo de llaves, todos querían ser "filmistas". Se había despertado el anhelo de plasmar la propia imagen en la película, para despertar las pasiones del corazón al igual que las italianas.

Entre el ayer y el presente había un cambio muy profundo en el concepto del cine y en las personas que lo harían. Con anterioridad, el oficio se había aprendido sobre la marcha, retratando a las personas para llamar la atención. Ahora el asunto era serio y exigía una preparación concienzuda para filmar películas de argumento. Los señores planificaban la construcción de una gran industria cinematográfica nacional.

En los viejos tiempos por excepción se hablaba de "argumento", puesto que las películas de "ficción" no eran comunes, apenas recordamos unas cuantas que nunca superaron la fase experimental. ¹³ El término se utilizaba casi exclusivamente al referirse a las vistas extranjeras. Tampoco se había hablado de aplicar la "mímica cinematográfica", ya que las vistas mexicanas, en su mayoría, retrataban a la gente: en sus paseos, ocupaciones, enfrentamientos; no se fingía para vivir o morir ante la cámara.

Estamos, pues, frente a un nuevo concepto del cine: la vista se agotó a sí misma, se buscaba hacer "films d'art" según los cánones de otras cinematografías. El concepto "film d'art" se había adoptado para aplicarlo al nuevo cine. Se olvidó el primer cine mexicano, y ese olvido fue una buena justi-

15
ficación para orientar al recién nacido. En esta nueva época, el documental ocuparía un segundo plano.

Mimi Derba también soñaba con ser una de las fundadoras de la industria cinematográfica. Soñaba con ser una estrella tan popular y tan admirada como las italianas. Quizá, por qué no? Llegaría a los grandes estudios en medio de la expectación, cobraría sueldos fabulosos, sería objeto del interés público, numerosos coches se estacionarían afuera de los "teatros de posse", tendría un numeroso personal a su disposición que satisficiera sus caprichos; triunfaría como actriz de cine y sería una competidora digna de la Bertini, de la Menichelli. Soñaba con estimular a los escritores para que las leyendas nacionales y las reconstrucciones históricas inundaran la pantalla de los cines. Así orientaría al público "hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere".¹⁶

Tal vez la fiebre de producir películas se debía a la necesidad de suplir las viejas películas exhibidas con otro título, y al desempleo entre los artesanos de teatro. La nueva época había suprimido la combinación de cine y variedades y casi todos los locales que antaño funcionaran como teatros de revista se convirtieron en cinematógrafos, por lo cual los actores cesantes pululaban por las calles soñando con filmar películas.

Pablo González, para atacar el desempleo, decretó que los dueños de cinematógrafos contrataran por lo menos ocho artistas de variedad, pero en lugar de obedecer, los empresarios destruyeron los foros.¹⁷ El presidente Carranza, no sabemos si para resolver el mismo problema, decidió fomentar el cine. Decretó la creación de una cátedra de preparación y práctica cinematográfica en la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral y la compra de "un aparato cinematográfico impresor y demás materiales que se necesitan para la impresión de films".¹⁸

Por su parte el público prefería el cine y había que estimular a la cinematografía para ocupar a los sin trabajo.

La Luz fue la primera película de la nueva producción exhibida al público. El tema se juzgó "un absurdo plagio de El fuego de Piero Fosca, realizado con poco talento, El fuego lo hemos visto interpretado por Pina Menichelli y constituye para la genial italiana un franco éxito, lo que desventajosamente para la novel Emma Padilla impulsa al espectador a establecer involuntarias comparaciones... Desde luego debo decir que ese parecido [entre Emma Padilla y Pina Menichelli] es completamente ficticio y si acaso existe estriba en la constante obsesión de Emma de imitar a Pina en sus actitudes, movimientos, gestos y ademanes"¹⁹

El sentido no podía ser más claro. La primera película mexicana de argumento de la segunda etapa del cine mexicano exhibida con cierto éxito recurría al cine italiano como modelo, iniciándose el constante remitirse a otras cinematografías para hacer un cine mexicano. Copiar al cine italiano no era una sorpresa, puesto que el Film d'art de esa nacionalidad se había impuesto en el gusto del público.

De 1896 a 1913 se había preferido el cine francés que ya desarrollaba asuntos melodramáticos. De 1913 a 1920 predominó el melodrama italiano de pasiones tormentosas, triángulos amorosos, incestos, problemas reales o ficticios cuyo marco eran los altos círculos de la burguesía o de la clase media.

Los primeros filmes italianos que captaron la atención fueron los melodramas históricos Quo Vadis? (1912) y Marco Antonio y Cleopatra (1913), ambos de Enrico Guazzoni, este último llamó la atención masiva e incluso despertó el interés de la crítica,²⁰ gustó el melodrama y la reconstrucción histórica. El culto a la

estrella sustituiría al marco histórico y el melodrama sería una constante.

El anuncio de El rubí del destino en 1914 decía que no se sabía qué admirar más, "si la hermosura de los cuadros fotográficos... o la hermosura de las actrices que tienen a su cargo la interpretación de los principales papeles..." En resumidas cuentas, la cinematografía italiana aportó al cine mexicano dos elementos: el melodrama y el culto a las estrellas. El cine entendido como una prolongación de la prensa y de la vida era cosa del pasado.

La luz era una consecuencia de la experiencia que en la exhibición de películas extranjeras tenía México. La diferencia entre El fuego y La luz, sin tomar en cuenta lo que de malhecho tuviera, estaba en que el fotógrafo dio indicio de que "en México podíamos y debíamos mostrar en la pantalla nuestros bellísimos paisajes".²¹

La luz resultaba una curiosa alegoría de algunas constantes que prevalecerían en la producción nacional: aunque inspirada en un arquetipo extranjero, mostraba orgullosa escenarios típicos. Y el cine mexicano sería conocido en el extranjero por esto último. La base de la cinematografía mexicana quedaba ahí y sobre ella se construiría el edificio que conservaría intactas algunas de sus características.

Por lo que respecta a la estrella-empresaria Mimi Derba, al ser entrevistada afirmó enfáticamente: "Este es mi sueño, ahora sí realizaré mi ideal".²² Pero no trabajaba en los grandes "teatros de pose" anhelados, ni estaba rodeada de lujosos automóviles, ni de un hervidero de personal. Filmba "bajo una carpa inundada de resolana y con un conjunto abigarredo de aficionados y artistas de teatro..."²³ Los escasos recursos redujeron al sueño a su más mínima expresión. La única realidad, la expectación del público por las pri-

meras experiencias en la filmación de películas "de arte" mexicanas.

La primera producción de la compañía Rosas-Derba fue En defensa propia, exhibida un mes después de La luz. De acuerdo a los sueños de Mimí, debía mostrar asuntos nacionales, de interés histórico. En realidad, el argumento era un melodrama casero de clase media. Una huérfana empleada como sirvienta en la casa de un viudo joven, rico y padre de una niña, se encariña con la criatura y se casa con el viudo. No deja de surgir el "eterno triángulo", pero no se consume porque el marido, gracias a la astucia de su mujer, puede darse cuenta de la insinceridad de "la otra". El argumento resucitaría cincuenta años después en María Isabel. La novedad era el tema; primera película basada en las relaciones familiares y boquete de las madrecitas que proliferarán en el cine sonoro.

Para sus otras películas, Mimí Derba también se inspiró en los melodramas italianos. La crítica fue implacable y La Tigresa, otra de sus películas, la encontró basada en El fuego.²⁴ Creemos que el cine italiano se impuso por las similitudes que había en los dos países: en Italia la guerra sacuía a la sociedad que se fugaba de la realidad asistiendo al cine, y en México se consumía ese cine por el deseo de olvidar los problemas inherentes a la revolución, intranquilidad, inseguridad en las ciudades, escasez de artículos básicos; ausencia de circulante, especulación, mercado negro, etcétera. Por ello La Tigresa decía "me gustaría ser la heroína de un poema cruel... de un poema ardiente y doloroso".²⁵ No en balde otra de las películas de Mimí Derba se tituló La soñadora.

Este soñar y vivir en un mundo irreal también se encuentra en La obsesión con argumento de María Luis Ross y actuada por ella. Un artista busca la inspiración inútilmente; desea esculpir pero no encuentra el modelo adecuado. Su

amante lo aburre, pero en una exposici6n sorprende la mirada de una joven y ambos quedan "flechados" y se hacen amantes. La joven decide fugarse de su casa y al ir en busca del escultor a su estudio lo encuentra con un grupo de bohemios y su amante cotidiana. Presencia su cari6o y decepcionada, se envenena. El escultor al encontrar a la joven moribunda descubre "en ella la modelo so6ada y corre al boceto y se pone a trabajar febrilmente. La obra maestra estaba lograda con el holocausto de la vida". Cuando termina su obra es demasiado tarde para salvar a la suicida, que muere en sus brazos. In6til comentar lo fant6stico e irreal del argumento, pues ¿quién sería capaz de esculpir contemplando la agonia de una suicida y más si se trata del "amor de la vida"?

A pesar de lo absurdo, esos argumentos reflejaban cierta realidad, la de una sociedad que deseaba olvidar el presente. El Estado parece haberse complacido y en lugar de limitar este tipo de cine o de crear otro, lo estimulaba -el desempleo parece sólo un pretexto- con las clases de mímica cinematográfica y con la presencia del Ejecutivo en el estreno de La luz y otras películas. El mismo general Pablo González, brazo derecho de Carranza, era socio capitalista de la empresa Rosas-Derba.

Se continuó la filmaci6n de películas de argumento y 1917 conoció un auge relativo al estrenarse cerca de 13; los so6adores poseidos de febril entusiasmo se habian dado a la tarea de levantar una industria cinematográfica lo antes posible. En 1918 y 1919 la producci6n se contrajo, se filmaron cinco y once películas.

La mayoría de las películas filmadas abordaron problemas de relaciones amorosas en tono melodramático. Las cinco películas de Mimi Derba se referían a condes, duques y palacios, completamente fuera del contexto mexicano; por ejemplo, en La so6adora se bailaba minú con vestidos Luis XIV, "torpemente ejecuta-

do, pues termina cada quien como mejor puede; resulta desusado en estos tiempos violentos de dancón y fox trot. Dos o tres de los varones en su deseo de aparecer gentiles, levantaban tanto el pie al andar, que no parecía que pisaban sobre blanco césped, sino sobre un campo sembrado de cascos alemanes".²⁷

La versión mexicana de Maciste Turista, serie del forzudo italiano del mismo nombre, abordaba la comicidad.

Poco a poco, de 1917 a 1920 surgieron temas y tendencias que el cine sonoro mexicano desarrollaría más tarde. Se adaptó al cine la zarzuela El amor que huva que anticipaba el aprovechamiento de las canciones de éxito. También se utilizaron obras literarias de prestigio: Tabaré y La cuarta civil presagiaban El conde de Monte Cristo, Los miserables, Eugenia Grandet; nació el tema histórico con Quauhtémoc (que anticipaba La virgen que forjó una patria, El joven Juárez) y el de la prostituta accidental con Santa, anticipo del rico filón de las cabareteras. El tema religioso lo inició Tepeyac.

El Estado intervino en la producción de películas y a través de la Secretaría de Guerra financió Honor militar y Cuando la patria lo manda. Se esperaba que su exhibición en los cuarteles moralizaría a la tropa. El Estado intuía la importancia del cine como propaganda. Su intención maduraría al financiar directa o indirectamente Vámonos con Pancho Villa, El joven Juárez, Vaya sin fin, Aquellos años.

Varias películas trataron el tema campirano, Viaje redondo y Partida ganada, pero no sabemos cómo lo abordaron. Por las imágenes que conocemos parecen de asuntos costumbristas. Es posible que Viaje redondo sea la trasposición al cinematógrafo del género teatral llamado mexicano, derivado del género chico de procedencia española, y Partida ganada se ocupe de las ferias pue-

blerinas. Nuestra duda de que abordaran el problema del campo se deriva de la certeza de que al hacerlo se hubiera atentado contra el sueño plácido al que se entregaba nuevamente la sociedad mexicana. Trista crepúsculo y Barranca trágica, ejercicios de mímica cinematográfica de los alumnos de Manuel de la Bandera, mostraban costumbres nacionales, y el campo era un escenario.

El caporal, filmada en 1921, se desarrollaba en el campo. La consideramos dentro de este capítulo porque el argumento está fechado en enero de 1920, durante el gobierno de Carranza. El argumento refleja un conocimiento profundo del autor sobre la estructura de la población de una hacienda: un terrateniente y su familia viven con desahogo en la capital, van a sus propiedades para descansar o cuando les amenaza un problema; un capataz administrador al que el autor le reprocha trabajo más en beneficio propio que para el patrón; pequeños propietarios cuyos intereses gravitan en torno a la hacienda; y por último, habla de peones. La actitud del autor, sin embargo, es de conformismo, no habla de las condiciones de trabajo ni nos entera de los problemas de la tenencia de la tierra. El motor de los hechos son las ambiciones y los amores imposibles; la hacienda es un marco de referencia para mostrar las "costumbres mexicanas". La acción de la película, podía suceder en cualquier tiempo pues no hay referencias a la revolución u otro elemento que permita ubicarla hacia 1920. Por lo visto para el autor la revolución no había alterado la rutina en la hacienda, que parecía una isla en el marasmo revolucionario, no obstante haber sido el norte donde la rebelión había cobrado mayor violencia y no obstante que el autor había militado en las fuerzas villistas. ¿Cómo explicar el eludir el problema de la tenencia y de la situación de los peones? ¿Qué significado se le daba a la revolución? El autor evitó hablar de los problemas, al igual que los

"film d'art" evitaban tocar el desempleo, la corrupción y temas de la vida de la ciudad.

Hay, empero, un detalle dignificativo. Se trata de una hacienda del norte, no de Jalisco ni Michoacán, que más tarde serán escenarios predilectos. El ser del norte podría interpretarse como muestra de la preocupación de poner resistencia a la penetración norteamericana, constante amenaza durante la revolución. El esporal era un adelanto de las películas del Indio Fernández y de Allá en el Rancho Grande.

El automóvil gris.

En 1919 se filma la película que sintetizaría la experiencia cinematográfica habida en México desde la llegada del cine y que anticipaba el tema de la ciudad. Nos referimos a El automóvil gris de Enrique Rosas, "canto del cisne" del primer cine mexicano y expresión del derrotero que tomaba en su nueva etapa.

El argumento.

El argumento fue obra del periodista Miguel Necoechea y de Enrique Rosas, asesorados por Juan Manuel Cabrera, jefe de la policía. Se basó en un hecho real: un grupo organizado utilizaba un auto y uniformes militares de la facción carrancista para dedicarse impunemente al robo. Rosas respetó la secuencia de los acontecimientos retomando el concepto de "cine-verdad" del primer cine mexicano. Para subrayarlo anexó en la película las imágenes reales del fusilamiento de algunos de los de la banda, y en un letrero advirtió al espectador: "Esta película no es una ficción. Calcada de hechos reales, es transcripción de la verdad".

La película la abordaremos desde dos ángulos: el estudio del argumento y las imágenes que nos han llegado en una de sus versiones, pues no conocemos

la copia estrenada por Rosas en enero de 1920.

La leyenda sobre los robos llegada hasta nosotros cuenta que el general Pablo González era el jefe de la banda y que sus cómplices eran sus subalternos, es decir, la banda la integraban carrancistas. Tal parece que estos rumores circulaban ya cuando se hacía la película porque el argumento habla de la preocupación de Enrique Rosas por desvanecer esas sospechas. En primer lugar, la presentación de la banda la hacía al oscurecer, cuando se dificulta la identidad de personas y cosas, "por la aristocrática barriada de San Cosme camina a moderada velocidad un automóvil de rara figura y pintado de claro... se detiene y rápidamente descienden de él tres hombres, cuyas siluetas en la sombra los ^{tanto} fingien militares, /por las polainas que usan, como por los sombreros de anchas alas". De esa manera, Rosas deseaba que el espectador comprendiera que los carrancistas no tenían ^{nada} /que ver en los robos; la utilización del uniforme por los ladrones era un ardid que facilitaba sus operaciones.

En su afán de domésccnder con los carrancistas, el autor parece sumarse a la prensa para desprestigiar a los zapatistas al presentar a las autoridades de la Convención ineptas para el gobierno de la ciudad. Curiosamente, Rosas no habla de la época de la Convención sino de la "época de los zapatistas". Otro episodio que parece confirmar tal afán es la explicación que da de la fuga de uno de los miembros de la banda; según el autor, había escapado cuando "los zapatistas al evacuar la ciudad" abrieron las puertas de la cárcel. A pesar de ser los villistas otra de las facciones de la Convención, Rosas no los menciona, por lo que su intención de desacreditar a los revolucionarios de Morelos es clara. Hay que recordar que en marzo de 1919, quizá mientras se filmaba o preparaba la película, el cuadrillo del sur caía muerto por las balas carrancistas.

Otra de las preocupaciones de Rosas es librar de sospechas mal intenciona-

das al general Pablo González al presentar como jefe de la banda a un robot, con el que astutamente Granada, autor material de los planes, engañaba a sus cómplices; Granada había desarrollado todo un sistema de botones y simulaciones. Tal personaje había sido aprehendido, pero escapó y al reorganizar la banda aseguró a sus cómplices "que el negocio está garantizado, porque tienen como jefe a un prominente personaje, influyente y poderoso, que les asegura la impunidad", y el personaje volvió a simularse con el mismo truco: un robot dentro de un privado. Rosas presenta también a un tal Mercado como "jefe de la primera banda y que es ahora el autor intelectual de todos los robos cometidos..." Las "aclaraciones" de Rosas en torno a la leyenda al parecer no satisficieron al público, y quizá por eso al exhibir la película se comentó que todavía quedaba "en el misterio mucho de lo que era necesario explicar".²⁸

Rosas no sólo deseaba despejar dudas en torno a la figura de Pablo González, sino también enaltecerlo. No precisa qué cargo desempeñaba en el gobierno, pero deja en claro que Pablo González velaba por la seguridad de los capitalinos y se preocupaba por el buen gobierno de la ciudad, en contra posición a la imagen que había dado de los zapatistas. Lo rodea de un aire de seguridad y firmeza.

Los nombres que da Rosas a los de la banda incluyen apellidos de militares conocidos, Chao, Mercado, Rubio Navarrete, y el nombre de un civil que posteriormente ocupará un puesto relevante en el gobierno de Calles, Luis León. Por desgracia no sabemos si la identificación hecha por Rosas obedecía al propósito de desprestigiar a otros enemigos de los carrancistas. Tampoco hasta la fecha hemos averiguado si los causantes de los escándalos originados con la exhibición de la película fueron provocados por los militares aludidos o por

otras personas. Lo cierto es que Rosas ruvo que suprimir algunos pasajes. Rafael Bermúdez Z. afirmó años después que "tuvo que ejercerse tan estrecha vigilancia con las escenas del extenso film, que hasta hace unos cuantos meses al editarse una versión musical sincronizada de la famosa serie mexicana, fue cuando se vio por primera vez algunos de los capítulos, que hasta entonces habían quedado ocultos en el más impenetrable misterio".²⁹

Rosas transmite, sin embargo, una crítica a la policía que se muestra ineficaz en la búsqueda y aprehensión de los delincuentes. La astucia y la habilidad de éstos, sirve a Rosas para subrayar la incapacidad de los guardianes del orden; y no deja de satirizarlos: en dos ocasiones se intercambian disparos entre dos grupos de agentes, que en su delirio de perseguir a los ladrones, se confundieron entre ellos mismos en las sombras de la noche. La ineptitud de la policía se disculpa en el destino, protector de los ladrones. Sin duda, obligado por la censura que prohibía mostrar en las películas cualquier superioridad de los malhechores sobre la policía, al final destaca que la policía se sobrepone a la adversidad y aprehende a la banda y fusila a algunos de los ladrones.

Los escenarios de la película no sólo serían barrios elegantes, las colonias Juárez, Roma, Santa María, San Rafael, sino también los bajos fondos, que descubrirían ángulos insospechados de la ciudad de México. En el argumento a ésta la presenta bella y fea, buena y mala; la convierte en un personaje más de la película que ayudaba o entorpecía las acciones de los bandidos o de la policía. Los bandidos se mueven por sus avenidas, calles, cerradas y callejones como peces en el agua; conocen su topografía y la utilizan; miden el peligro en razón directa del lugar de los encuentros con la policía; saben de tapias, bardas, bordos de ríos, vecindades con varias puertas por las que esca-

pan de las garras de sus perseguidores. De algún modo la ciudad es el personaje central de la película, "cosa rara: no se han rebuscado las calles para que Méjico parezca prodigiosamente bello, manía de los productores de por acá; casi todo se tomó en callejuelas desiertas y feas, que dan realismo a las persecuciones..."³⁰

Por otra parte El automóvil gris contiene episodios biográficos de su realizador en la narración de diversos viajes de los protagonistas, México-Puebla, México-Apan, México-Toluca. El viaje más interesante desde nuestro punto de vista es el que realizan por ferrocarril el grupo de agentes de la policía de México a Apan, para buscar a uno de los ladrones:

al paso del tren se desarrolla todo el espléndido panorama del Valle de México; la Villa de Guadalupe con su legendario Santuario y una procesión que al templo se encamina; las obras del desagüe, congu canal y esclusa; los volcanes a lo lejos, perpetuamente coronados de nieve; San Juan Teotihuacán, con su típico panorama de pirámides; Otumba, el pueblito insignificante que guarda un lugar preferente en la historia de la Conquista; Ometusco, con sus llanuras sembradas de magueyes, entre las que vagan los indios extrayendo jugo...

Destaca el sentido visual de Rosas; su pupila registraba las imágenes en movimiento que imprimiría en la película. Su vista nos descubre el paisaje y las ocupaciones de la gente, como otrora lo hiciera con su cámara. Como el tren no prosiguió su viaje más allá de Ometusco, los viajeros cambiaron de transporte; abordaron una vieja carreta de bueyes hasta un punto en el que la sierra les obstruía el paso, "temerosos de un encuentro con los sublevados, trepan a pie, desliziándose por las veredas más escondidas y por los tajos más impracticables, hasta que logran llegar a Apan". Esta manera de realizar el viaje, recuerda los hechos por Rosas en otro tiempo para llevar el cinematógrafo a pueblcillos apartados. Ya en Apan, Rosas nos describe otra de sus exp

riencias, la de captar a la gente en día de fiesta para luego exhibir la película para halagar su vanidad,

es domingo y la plaza buelle con el ir y venir de la gente, que aprovecha el tianguis / como un paseo /. Del templo sale también una multitud que después de asistir a la misa, va a engrosar las filas de los que discurren haciendo compras. Es una escena animadísima y muy pintoresca que sirve a maravilla para que los agentes tomen informes...

Y el camarógrafo película, añadiríamos nosotros. La cita nos remite a los tiempos en que Rosas imprimía películas a la salida de misa o "panoramas" de las ciudades.

Otra de las experiencias que Rosas expresa en el argumento es su observación y curiosidad acerca de la muerte. La primera ocasión que alude a ella es cuando los asaltantes disparan contra un niño, testigo de una de sus fechorías, quien cae herido pero se levanta y huye. Rosas proporciona los elementos, sin subrayar el posible efecto que el dramatismo de la escena transmitiría al espectador. Está por demás señalar que los niños en la pantalla conmueven a ciertos espectadores, sobre todo si el infortunio cae sobre ellos, Rosas sólo observa la escena, quizá como lo hizo con su cámara durante la decena trágica, el levantamiento de Félix Díaz en Veracruz y algunos otros acontecimientos. Su observación de la muerte va en crescendo. Más adelante, uno de los ladrones es herido por un balazo de la policía y al igual que en la escena del niño, Rosas se limita a seguir los hechos. El bandido muere en el hospital general. Después, sigue la muerte de Daniel, un chofer de la policía abatido accidentalmente por los tiros de un detective. El relato de este episodio se inicia cuando la víctima presiente su fin. Rosas se detiene y analiza su conducta; el chofer manifiesta su deseo de morir rápido, sin agonía prolongada y se le cumple el deseo. La muerte de Daniel tiene lugar de noche, en un caserón colonial. Para alumbrar

se, Daniel llevaba una lámpara que se apaga al momento de extinguirse su vida. Hay una última referencia a la muerte al describir el fusilamiento de los integrantes de la banda, que se sigue en detalle, con mirada de gloze-uo

Una vez capturada la mayoría de la banda, Rosas estudia los caracteres, dividiendo al argumento en dos partes: en una la cámara muestra la ciudad, asaltos y persecuciones y en la otra descubre el alma -por decirle de alguna manera- de los personajes. Hombres y mujeres en la prisión, inactivos, se vuelven hacia sí. Rosas describe sus actitudes ante la prisión y ante la muerte. Relata paso a paso cómo va cambiando la conducta de los condenados a morir a medida que se acerca la hora señalada:

Los sentenciados velan en un rincón de la "capilla". Es una escena siniestra, mezcla de orgía y de muerte. Los sentenciados levantan sus vasos y brindan... En los misterios de la Psicología puede hallarse la causa de que una expectativa de muerte, produzca agitados seres extraviados una especie de alegría violentísima. Es una alegría falsa, porque está preñada de desesperaciones, y bien examinada, es sólo una protesta de la vida que se escapa contra la muerte que inexorable llega... aquellos desgraciados parecen ir perdiendo toda su vitalidad; se puede apreciar su agonía en los semblantes todavía la noche anterior llenos de alegría y desenfado.

Es posible que esta obsesión por la muerte la motivara el presenciarla a menudo con la cámara. Uno de los relatos sobre las sensaciones de un condenado a muerte parece real, como si Rosas hubiera investigado esas sensaciones o como si las hubiera vivido en carne propia. Puede ser que no sólo haya filmado la escena del fusilamiento de los de la banda que insertó en la película, sino que haya estado en algún frente de batalla y se haya familiarizado con la muerte. Tal vez en Lecumberri observó la conducta de los condenados a muerte, o alguien le narró sus experiencias que lo impresionaron vivamente. El estudio de los caracteres sobresale por su minuciosidad, como si

Rosas entendiera que hay una vista exterior del mundo, y otra del interior de ^{que} los seres humanos y/el cine era capaz de cubrir ambos aspectos.

Se siente la simpatía de Rosas hacia los asaltantes. No son más que pobres diablos sin trabajo ni profesión, atrapados por la maldad citadina. El desenlace de sus vidas hubiera sido diferente si hubieran permanecido en sus pueblos, o si supieran un oficio. La ambición y el destino los encaminaron hacia la maldad. La ambición parece concebirla inherente al alma humana; el destino estaba más allá de todo control.

Rosas creía en el destino; lo personifica en una pitonisa que lee el futuro a tres de las mujeres de los asaltantes y que pertenecen a estratos sociales diferentes. Una, por su educación superior desdeña las predicciones, otra lo hace por fanatismo; la última, "mujer del pueblo, muy dada a cosas de encantamientos y supersticiones cuenta a sus compañeras de encierro, las sorprendentes revelaciones que le han hecho a ellas las gitanas", que invariablemente se cumplieron.

En otras ocasiones Rosas trasmite cómo algunos designios hacen que el hombre/conjurar a destino. En una de las casas que iba a ser robada, al reunirse la familia para la cena, aparece una mariposa negra, la hija comenta que algo va a pasar y su padre se ríe, pero insiste,

muy alarmada relata que en la mañana... se le cayó de las manos un pequeño espejo, que se hizo pedazos. Aumenta la risa de don Vicente y aumenta el terror de la joven, que supone que algo grave se cierna sobre aquella casa.

Para tranquilizar a su hija el anciano revisa las puertas y las encuentra en orden; de pronto tocan la puerta, abre y son los asaltantes que saquean la casa.

Dos de las mantas de los bandidos conversan, una habla de su arrepentimiento, la otra le aconseja que huya. La arrepentida confiesa tener miedo a su padre y a su amante y no poder escapar porque "el destino me ha hecho cómplice de sus crímenes". Para Rosas los hombres son como juguetes del destino.

La película resumía no sólo la experiencia en la producción, sino también en la exhibición. El argumento revela la influencia melodramática de las películas italianas. Casi al principio, al presentar a los personajes, Rosas anotó esta observación entre paréntesis,

para impresionar más al público, es necesario poetizar la figura de Carmen: una mujer decepcionada en amor, perseguida por los calaveras, buena en el fondo, piadosa e interesada ya por Chao.

El melodrama lo dan las mujeres que se entregan por amor a sus amantes, en carnaciones del mal, traicionando sus principios cristianos. Rosas conocía al público y sabía qué darle para mantener su interés; su experiencia comercial lo lleva a agregar las dosis melodramáticas y ha hecho la película en tres jornadas de cuatro episodios, al modo de las películas norteamericanas que por entonces se imponían en el gusto del público.

El primer episodio presenta al público a los personajes. Está concebido como historias paralelas: la de Enriqueta y Chao, la de Carmen y Otero que se encaminan a un fin: al mal. Ellas no participan en los asaltos, pero disfrutan las alhajas robadas. Este primer episodio es una síntesis de la película.

Cada uno de los episodios es una unidad independiente de los demás, como si los "cuadros" del primer cine mudo se hubieran alargado. Cada cuadro equivalía a un episodio.

La película.

El argumento lo adaptó José Manuel Ramos y Enrique Rosas produjo, fotografió, dirigió, procesó y editó. Es decir, fue lo que hoy conocemos con el nombre de cine de autor. El rodaje se inició a fines de marzo de 1919 en los estudios de la Asteca Films de la Avenida Juárez, pero en su mayoría fueron escenarios naturales. Se procesó en los laboratorios de Rosas en las calles de Luis Moya.

La copia que vimos de la película fue la sonorizada en 1934, a la que según Bermúdez Z. se le agregaron episodios cortados por Rosas en 1920 para lograr su exhibición; es decir, la versión que comentamos supuestamente debe ser más completa.

Por lo que se refiere al aspecto político, en la versión de 1934 persiste el deseo de exculpar a la facción carrancista de la complicidad en los robos. Creemos se debe a que el grupo en el poder ese año todavía era sensible a las implicaciones políticas de la película; en cierta medida el grupo sonoreense era parte de la facción carrancista, era de la misma familia, "de la familia revolucionaria".

Supuestamente se debieron suprimir, por la sonorización, todos los letreros explicativos de la versión de 1934, y sin embargo sobrevivieron unos cuantos, que destacan la intención de borrar toda mancha de la actuación de los carrancistas: después de mostrar el modo de operar de los asaltantes y de que el espectador se convence que son militares, surge un letrero, "así es como la ciudad atemorizada señalaba como culpable de aquellos crímenes al elemento militar cuyo uniforme usurpaba la temible banda".

En 1934 se mantiene el desprestigio sobre los zapatistas. Al principio de la película se advierte al espectador,

la historia aquí presentada se desarrolla en los mismos sitios que fueronteatro de las hazañas que forman su argumento. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron su culpa son rigurosamente auténticos. La acción se desarrolla en 1915.

Es sabido que el año de 1915 fue uno de los más caóticos de la vida capita-

lina durante la lucha armada de la revolución, entraron zapatistas, villistas, carrancistas. La incertidumbre era la tónica. Si Rosas deseaba apegarse a la ver-
dad ¿por qué no especificó bajo cuál facción estaba el gobierno de la ciudad cuando los robos de la banda? Hemos visto que en el argumento culpa a los zapatistas del gobierno deficiente de la ciudad, dicha intención se mantiene en la película; para que el actual espectador se entere y no dude se dice que "Las fuerzas zapatistas al salir de la ciudad abren las puertas de las cárceles", por lo que escapa un socio de la banda que había sido encarcelado, conforme a lo dicho en el argumento.

Los letreros citados supuestamente aclaran al espectador de hoy el contexto político; se le dice que los carrancistas fueron inocentes y los zapatistas culpables y hasta cómplices involuntarios en los robos. ¿Cuánto habrá de verdad en los letreros? ¿Será posible reconstruir el día de hoy los robos de la banda? ¿Será posible aclarar los hechos sesenta años después sin herir susceptibilidades políticas? Por lo pronto, en 1934 preferían mantener la versión del contexto político dada por Rosas en 1920.

Otra de las preocupaciones de Rosas en el argumento era la de enaltecer la figura de Pablo González, así como la de difundir sus desvelos por el bienestar de los capitalinos. En la película se eliminó dicho personaje. Aparece una vez en el momento de imponer un ultimátum a la policía secreta para terminar con los asaltantes, pero el espectador de hoy no se entera que se trata de Pablo González porque no está familiarizado con su retrato y no sobrevivió ningún letrado que se lo aclare. (Sospechamos que Pablo González se interpreta a sí mismo). En los diálogos tampoco se precisa, únicamente se escucha: "sí, mi general", "no, mi general". No sabemos si la imprecisión sobre la identidad de Pablo González se deba al mismo Rosas porque en 1920 el general ya no era in-

fluyente. Es lo cierto que en 1934 no lo era y tal vez por eso su nombre se suprimió de letreros y diálogos. El espectador de hoy ve en la película a un elemento militar anónimo preocupado por la seguridad de los capitalinos.

En relación con la sospecha de que Pablo González o cualquier otro personaje influyente estaba implicado en los asaltos, en la película se transcribe con fidelidad el mecanismo con el que según Rosas, Granada, jefe de la banda, engañaba a sus cómplices. Es más, se agrega un detalle no mencionado en el argumento: el maniquí viste el uniforme carrancista y un agente encuentra en un estante del "Privado" varias de tales prendas, para subrayar la usurpación de los uniformes por los ladrones.

Rosas cambió los nombres de los personajes usados en el argumento por otros más apegados a la realidad:

Nombre en el argumento.	En la película.	Real.
1. Mercado	1. Mercadante.	1. Rafael Mercadante.
2. Luis León.	2. León.	2. Manuel León.
3. Manuel Chao.	3. Chao.	3. Angel García Chao.
4. Rubio Navarrete.	4. Rubio.	4. - - - - -
5. Otero.	5. Oviedo.	5. Francisco Oviedo.
6. Enriqueta.	6. Ernestina.	6. - - - - -

Mercado y Rubio Navarrete son los apellidos de dos generales federales sumamente conocidos; Manuel Chao el de un general villista ex-gobernador de Chihuahua y Luis León el nombre de un ingeniero que destacará en el gobierno de Calles. Ignoramos por qué Rosas deseaba alterar los nombres en el argumento no obstante su prurito de apearse "a la verdad". Las adulteraciones sobresalen porque en aquellos años aún no se insertaba al inicio de la película, el consabido "cualquier similitud con hechos y personajes reales, es una mera coincidencia".

En la película hay diferencias notables en relación al argumento, explicadas en función de la censura ejercida.

La censura cobró su víctima en el destino. Rosas lo suprimió por completo, porque según el argumento era el que protegía a los criminales y se burlaba de la policía. Rosas disfrazaba con él su simpatía por la habilidad de los ladrones para robar y eludir a la policía. El decreto prohibía cualquier manifestación de simpatía hacia los malhechores y ordenaba que debían recibir el "condigno castigo", y Rosas terminó la película con el fusilamiento, suprimiendo el último episodio. (con tal supresión, dos escenas resultan incomprensibles para el espectador: una cuando Mercadante, "en capilla", escribe en un papel; se tiene la impresión que escribe su última voluntad, lo que es falso. Según el argumento hace un plano indicador del lugar en que ocultó su botín, que debía enviar a las autoridades que le perdonarían la vida en el último momento, ya en el paredón; Mercadante debía morir tres años después para cumplir la predicción de la pitonisa. La otra escena incomprensible es la ruptura de la secuencia del fusilamiento real para, con la mirilla, destacar a un personaje en medio de la multitud de curiosos. Según el argumento, Granada, prófugo de la justicia, presenciaba el ajusticiamiento. Las dos escenas eran el hilo para encadenar el último episodio).

Por lo que se refiere a la justificación que hace de la conducta de los ladrones en el argumento, la suprimió, puesto que era parte de su simpatía y comprensión hacia los ladrones. La cambió por la condena: "inútil afán. El destino al cumplirse en todos los culpables es una lección moral. Sólo el trabajo es el medio más noble de la vida". Por la censura, Rosas da la impresión de haber sido un moralista barato, lo que según el argumento no era cierto.

A pesar de todo, Rosas supo eludir la censura y mostrar su simpatía por los personajes. Lo logró en la secuencia de "la capilla" cuando, conforme a-1 argumento, se debía acentuar el estudio de caracteres. Rosas cambió el desarrollo

de la secuencia. En el argumento la cámara debía penetrar con mirada de close-up al alma del grupo y a la de cada uno de los asaltantes. En la película introdujo el matrimonio de uno de ellos con su amante para acentuar el dramatismo y para transmitir su simpatía y comprensión. La cámara permanece a distancia "viendo" el comportamiento de los sentenciados a muerte: charlan, bromean, juegan, de pronto entra un sacerdote que les recuerda su inminente fin; llega para iniciar la última confesión. El sacerdote es el elemento usado por Rosas para subrayar el drama de aquellos hombres. De pronto llega la amante de uno de ellos, y éste pide al sacerdote los case. Hernández, por cuyas delaciones la policía aprehendió al grupo y que en la secuencia ha permanecido aislado, se ofrece de padrino, pero es rechazado por unanimidad. Para sus cómplices (y para Rosas) era un Judas que no merecía ni la palabra. Terminado el matrimonio van a brindar por el futuro de la pareja. Futuro? Al rato ella será una viuda. Rosas corta la escena cuando toman conciencia de lo absurdo de su último brindis. Esa secuencia breve expresa con claridad la simpatía de Rosas por los personajes, reprimida por la censura.

Según el decreto, se prohibía terminantemente mostrar el "modo de operar de los criminales" y no otra cosa es la película. Rosas hizo concesiones en otros aspectos, pero en este se mantuvo firme. Desde el principio el espectador descubre con la "vista" de Rosas cómo los malhechores se organizan para cometer sus fechorías, sin perder detalle. Tal vez los censores descuidaron este aspecto atento al contexto político y a que no se criticara a las instituciones, a la policía.

En la versión de 1934 se suprimieron las historias de Ernestina-Oviedo Men-Chacoy la de don Vicente tal vez porque de una serie de 12 episodios se hizo una película de largo metraje. (Aún así, la versión que vimos dura dos horas y

diez minutos). El inconveniente de las supresiones es el haber hecho de un film, una "vista", y de un melodrama, un drama. El relato múltiple propuesto en el argumento se cambió por una narración lineal de los asaltos. Únicamente lo que debió ser el primer episodio conservó su sentido cinematográfico, aunque resulta incomprendible por la ausencia de litereros e ininteligibilidad de los diálogos. Suprimidas las historias paralelas y multitud de detalles resultó una vista de los asaltos, de la ciudad, de la policía, en la que por excepción se emplean recursos del film, como son el uso racional de la mirilla, del close-up, del travelling. Las escenas de Puebla, Apan y Almoloya son "panorámicas" de la más pura tradición de las vistas de principios de siglo que subrayan el carácter de vista cinematográfica. El estudio de caracteres resulta hasta cierto punto fallido.

Ahora bien, creemos que la película fue hecha apeguándose al argumento, pues localizamos fotografías publicitarias de escenas suprimidas; las mutilaciones obedecieron a la circunstancia de 1920 y tal vez al afán de realizar una película de largo metraje en 1934.

Por su parte la ciudad continúa siendo un personaje clave. Si en el argumento en ocasiones la ciudad personificaba al destino que protegía a los asaltantes, en la película ha sido diluido su papel por la supresión de litereros. A pesar de eso, para el espectador es claro que los asaltantes conocen palmo a palmo sus rincones y saben cuándo su topografía les es favorable.

Según el argumento, la ciudad debía ser bella y fea, rica y pobre, solitaria y con bullicio, y sin embargo impresiona por su deterioro y soledad. Algunas escenas muestran a las colonias San Rafael y Juárez, otrora orgullosas de su esplendor; se ve gente, en efecto, pero son curiosos que observan a lo

lejos la filmación de la película contraviniendo los deseos de Rosas, de quien se manifiesta su voluntad por suprimirlos del centro de interés del espectador; distraen con su presencia inoportuna. El abandono de la ciudad se sobrepone a cualquier intento por mostrarla hermosa o un lugar de contrastes.

Comparando El automóvil gris con El aniversario del fallecimiento de la suegra de Ehart de 1912 de los hermanos Alva, se observan los cambios habidos en la ciudad de México en los siete años que median entre ambas cintas. En la primera se la ve limpia y cuidada con gente en las calles, mientras que la segunda manifiesta el descuido y abandono a causa de la revolución. La ciudad se ve sucia y ruinosas, y, con excepción de la avenida Juárez, solitaria.

Rosas, al igual que los Alva, tenía un concepto orgánico de las películas de otra manera resultaría arbitraria y caprichosa la utilización del close-up, de la mirilla y del travelling; recurre a ellos para destacar un elemento indispensable para la comprensión de la historia que narra; utiliza la mirilla para centrar la atención sobre un personaje determinado en momentos claves; el close up rompe el relato para subrayar la importancia de un objeto: una perilla que se cae, deja a merced de los asaltantes a una joven raptada; al espectador en ese momento no le interesa el relato de los robos, sino que se preocupará por ver si es forzada o no la cerradura, con lo que aumentan sus tensiones emocionales. Enrique Rosas había aprendido a manipular al espectador mediante un sabio manejo del lenguaje de las imágenes.

El automóvil gris es importante por ser la última manifestación del primer cine mexicano, del cine verdad como se le entendía entonces, no por otra cosa. Rosas respeta la secuencia de los asaltos e incluye la escena del fusilamiento real de los ladrones; es importante porque es muestra de lo que será en el fu-

turo al oscilar hechos políticos o presentarlos conforme a los intereses del grupo en el gobierno; porque es el paso de la realidad al sueño, de la verdad a la mentira; porque expresa las dos influencias que en ese momento se percibían en el ambiente cinematográfico: la italiana y la norteamericana; y porque sintetiza la experiencia vivida por Rosas. Su sensibilidad comercial le hizo concebir un producto que le redituaria dinero y no se equivocó porque "como negocio, descomunal. Se estrenó en 18 cines llegando a proyectarse en 23 en una misma tarde".³¹ La curiosidad por conocer la leyenda de la banda hizo que las salas reventaran de espectadores. A pesar de entregarse a los sueños, el público acudió a ver una nota roja periodística en la cual palpitaba la situación política. La demanda por verla en la provincia fue tal que se suspendió su exhibición en algunos cines para que varios empleados recorrieran la república con una copia bajo el brazo, al más puro estilo de la trashumancia de principios de siglo. En la actualidad la película figura en el catálogo de Películas Nacionales: continúa la curiosidad por ver la leyenda de los asaltos.

No dejaron de haber otros incidentes. Germán Camús al enterarse de que Rosas hacía una película sobre los asaltantes, filmó La banda del automóvil o La dama enlutada para "comerle el mandado", y se inició una guerra entre los dos para asegurar la propiedad de los derechos de explotación del título para la película. Registraron sus respectivos títulos y variantes en Marcas y Patentes, y el argumento en Derechos de Autor. Como Rosas ganara, Camús cedió en el título de su película la palabra "gris" y agregó el subtítulo La dama enlutada.

El automóvil gris y la censura.

Creemos que la inquietud despertada mientras se filmaba la película obligó a las autoridades a promulgar los decretos de censura de 1919, pues algunos de sus puntos parecen referirse específicamente a la película. La censura previa de películas solicitada desde el porfiriismo, los gobiernos de Huerta y Carranza la hicieron realidad.

El artículo primero ordena que

toda vista de movimiento o fija para ser utilizada en aparatos de proyección, directamente o por producciones, y que fuere tomada en México, no será admitida en las Aduanas Fronterizas y Marítimas para su exportación de la República al extranjero, sino va acompañada de los comprobantes

de la aprobación del Consejo de Censura. Y entre los títulos de las películas nacionales de aquellos años que conocemos no encontramos otro cuyo argumento pudiera molestar a las autoridades. Por otro lado, hablar de exportación resulta ridículo, porque la producción nacional con trabajo circulaba en el territorio nacional, con excepción de El automóvil gris. Al parecer Rosas tenía la intención de exportar su película, pues ya con anterioridad había viajado a Nueva York acompañado de Mimi Derba para vender las cinco películas de la Azteca Films, En defensa propia, La soñadora, La Tigresa, Alma de Sacrificio y En la sombra; en esa ocasión no logró su propósito porque sus producciones fueron consideradas anticuadas, a la italiana. Tal vez el deseo de exportar estimuló a Rosas para utilizar la técnica norteamericana en El automóvil gris y tal vez las autoridades, enteradas del objetivo de Rosas, promulgaron el decreto de censura.

En el artículo noveno se dice que se prohibirán

las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la suprenacía criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que puedan inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas.

Y no otra cosa mostraba la película, ya hemos visto que Rosas no ocultó su simpatía por los malhechores en el argumento ni en la película y que muestra con detalle la manera de cometer los asaltos. Ahora bien, a pesar de los cambios hechos, Rosas debía presentar nuevamente la película al Consejo de Censura conforme a lo ordenado en el artículo décimo, "en cuanto a aquellas [películas] de las cuales se declare ser necesario hacerles modificaciones o supresiones, no podrán ser exportadas sino después de presentadas nuevamente".

Las autoridades promulgaron el decreto como una advertencia para que Rosas modificara el argumento, que al parecer conocían. Rosas estaba vinculado con el general Pablo González y además debía solicitar permiso para filmar en Lecumberri por lo que no es remoto que le exigieran un ejemplar del argumento para saber con exactitud lo que Rosas deseaba comunicar.

La sospecha de que El automóvil gris originó la censura parece confirmarla la simultaneidad del estreno de la película y de la aplicación del decreto el 2 de enero de 1920.

Rosas para lograr exhibir su película se vio forzado a suprimir secuencias y a ocultar sus convicciones, lo que resultó desastroso para el resultado final la película. Un crítico de la época consideró que las dos primeras jornadas eran ágiles, pero no la última, "atroz desbarajuste en que algunos personajes mueren dos veces, otros que estaban libres aparecen escapando de la cárcel y

escenas inexplicables, que hacen pensar en unas tijeras, manejadas quizá por el juez que hizo pasar ante él esta cinta...³²"

Uno de los temores de las autoridades para imponer el decreto era que la película se convirtiera en una "escuela de malas costumbres", como había ocurrido con algunas películas en el pasado. Una de las cuales parece haber servido de inspiración a los héroes de Rosas, pues entre 1912 y 1913 se exhibía con éxito una película con el mismo título, El automóvil gris. En el decreto las autoridades subrayaron que debían prohibirse las películas que habían "traído enseñanzas perversas a nuestros delincuentes y que el gobierno debe impedir a toda costa"³³.

La censura y el cine norteamericano.

La aplicación de la censura levantó una ola de protestas de los exhibidores, pues por su carácter federal, afectaría el material embodegado. Parte del enojo derivaba del pago de \$1.75 por cada 300 metros o fracción de película revisada. Los distribuidores-exhibidores afirmaron que tenían unos veinte mil rollos de película de cien metros cada uno, lo que significaba una buena erogación. El gobierno insistió en la medida y los exhibidores se declararon en huelga, dejando a la ciudad de México sin cineamatógrafos. Las autoridades cedieron y aceptaron que sólo las películas que llegaran a México a partir de enero de 1920, quedarían comprendidas en la disposición.

Los veinte mil rollos de película constituían las existencias totales de las compañías. La gran mayoría eran películas antiguas, de las que el gobierno tenía interés en suprimir las cintas norteamericanas que mostraban una imagen negativa de México y los mexicanos. De tal manera que la in-

tención de la censura no sólo fue tener un control sobre la moralidad y el contenido de las películas producidas y exhibidas en México, sino también presionar a los productores norteamericanos a suprimir los excesos a que se llegaron en la presentación del mexicano en sus películas.

En efecto, los mexicanos eran en general borrachos, ladrones, bandidos, asaltantes, "el otro" en las producciones norteamericanas. La imagen negativa (por lo demás a tono con el tratamiento dado por décadas a los mexicanos de todo el territorio perdido en 48 y justificado con ella) se inició allá por 1907, al comenzar la producción masiva de películas. Los norteamericanos proyectaban un defecto principal en los mexicanos: su inclinación a matar por amor o a desear la mujer ajena. La primera película que conocemos sobre este tema, A Mexican love story (1908) de Vitagraph, terminaba en un duelo entre un joven y un hombre asiduro por el amor de una mujer. Este argumento tenía lugar entre mexicanos; y el ángulo negativo se subrayaba al desarrollarse entre norteamericanos. Tal el caso de Mexican Crime (1909) de New York Motion Pictures. Una bailarina en un "concert hall" del oeste recibe la felicitación de un "cow boy" al término de su danza española, lo cual molesta a un espectador mexicano, quien con cuchillo en mano amenaza al galán, que sale del salón. Al felicitarla otro "cow boy", el mexicano monta en cólera y dispara, hiere a la danzarina y huye. Los dos admiradores montan a caballo y salen en su persecución, pero el fugitivo se les evade y reúne a su banda, que sitia a los "cow boys". Uno de ellos captura al bandido y lo entrega a la justicia. "La película termina en un tablado donde la bailarina agradece con un estrechón de manos a sus dos admiradores".

The Mexican faith (1910) de la Essanay Film Manufacturing Co., presentaba

el caso de Tony Pérez, trabajador mexicano en un rancho del oeste, enamorado de la hija del propietario, quien tenía su novio norteamericano. Un buen día, el mexicano intenta violarla pero es sorprendido y entregado a la policía. Condenado a azote vil, se rebela contra su sentencia, su pretendida intercede y consigue su libertad; agradecido, se convierte en el más valioso de los sirvientes. Tiempo después un negro llega de visita al rancho e intenta raptar a la "señorita" para lo cual contrata a un "Mexican greaser", pero el agradecido Pérez impide el rapto. Alicia y su novio se casan y viven felices con su "criado mexicano". Este tipo de películas levantaron protestas de los espectadores mexicanos. En San Luis Potosí y en la ciudad de México la prensa expresó la indignación. El estallido de la revolución multiplicó la fabricación de esas películas. El público norteamericano, estimulado por el sensacionalismo de las noticias, las devoraba. En algunas la acción se desarrollaba a lo largo de la frontera, entre soldados norteamericanos vigilantes de impedir incursiones de las "partidas de bandoleros". Había heroínas raptadas por los mexicanos y salvadas por las fuerzas del tío Sam o mexicanos muertos por desear la novia de algún "lieutenant". Hubo una excepción, la Juana de Arco mexicana, que no hacía sino confirmar la regla.

La simpatía de los norteamericanos por Villa cuando se levantó contra Huerta, no mejoró la imagen del mexicano y al adentrarse en territorio norteamericano la empeoró, suprimiéndose las excepciones y se confirmó aquello de "México, país de salvajes donde reina la ley del más fuerte". Lo podían decir los norteamericanos expulsados por enardecidos mexicanos fronterizos, quienes creyeron que la amenaza de intervención se había hecho realidad.

Las protestas mexicanas se multiplicaron y se propuso que no se exhibieran esas películas, pero la falta de "novedades" hacía que los exhibidores acepta-

ban lo que fuera, y ellos eran en realidad los responsables de que en México se exhibieran tales películas. Carranza tomó cartas en el asunto y solicitó que los productores norteamericanos evitaran ese tratamiento del mexicano, de lo contrario prohibiría las películas e iniciaría una campaña de solidaridad con los países amigos. Al no lograr respuesta, publicó un decreto en 1917 que prohibía la proyección de las películas que reidiculisaran o empequeñecieran a los naturales del país.³⁴

La ^{medida} ~~medida~~ alarmó a The Moving Picture World, quincenal de amplia circulación en el mundo cinematográfico, que temió que la política mexicana encontrara respuesta en Sudamérica y daba razón a los mexicanos, pues no tenían por qué pagar para verse degradados o azotados en la escena final.³⁵

Los productores no hicieron caso y el gobierno mexicano cumplió su amenaza: Adolfo de la Huerta, cónsul general de México en Nueva York, protestó ante el alcalde de la ciudad por algunas escenas de la película Con rumbo al sur de Douglas Fairbanks y exigió que se suprimieran. El alcalde ordenó una investigación.³⁶ Los diarios mexicanos iniciaron una campaña antinorteamericana. Wilson declaró ante periodistas mexicanos que obligaría a los productores a retirar de su producción cualquier película que ofendiera la dignidad no sólo de nuestro país, sino de cualquier nación leal a los Estados Unidos. El presidente prometió establecer un departamento de censura de exportación para prohibir las películas que por ignorancia o prejuicios raciales, molestaran a los amigos.³⁷ Esta amenaza condujo a los productores a suavizar la imagen del mexicano: la filmación de The Bull's Eye con Eddie Polo de la Universal, se modificó el guión y se mejoró la imagen de unos bandidos mexicanos. La productora aclaró que, de cualquier manera la película no se exportaría.

Por otra parte, la Educational Films Co. como un eco pro-México encargó a George D. Wright, camarógrafo norteamericano residente en nuestro país desde hacía algunos años, la filmación de asuntos de interés educativo. De esa manera se inició la serie México today. El primer "episodio" mostraba el Zócalo con los edificios circundantes, cuya belleza sorprendió a los norteamericanos. Se mostraban diversos aspectos de la ciudad, los parques, el bosque de Chapultepec, el Paseo de la Reforma, los edificios históricos y las casas de Carranza, Madero, Félix Díaz. Terminaba con escenas callejeras de un domador de perros y la crítica comentaba:

Las escenas de México today no son meramente de viajes, porque Mr. Wright observa las actividades cotidianas de la gente, retrata a los mexicanos haciendo sus ocupaciones; no se limita a retratar a los que se paran frente a su cámara. 38

En otros episodios se mostró el complejo eléctrico de Necaxa; el vaivén de los canoas del canal de la Viga cargadas de mercaderías entre semana, y de paseantes los domingos. Wright continuó remitiendo sus películas sobre México y su visión optimista fue excepcional. La censura de estas películas fue menos efectiva que con El automóvil gris, pues todavía en 1922 el gobierno continuaba peleando por el mejoramiento de la imagen de México y los mexicanos en las películas norteamericanas.

El nuevo documental y los noticieros.

Vale la pena fijar nuestra atención en los asuntos de los noticieros nacionales para ver si había paralelo con la problemática de las películas de argumento, o continuaban la tradición de mostrar los acontecimientos sobresalientes, aunque se tratara de levantamientos contra el gobierno.

Las primeras referencias sobre documentales de esta nueva época son de 1917. En enero de ese año se habló de que la Dirección General de Bellas Artes había trazado el itinerario a varios camarógrafos para retratar aspectos interesantes de la república. La película se estrenó con el título de Re-⁴⁰
construcción nacional y mostraba las actividades de Carranza en torno al Congreso Constituyente.⁴¹ Era una película de propaganda gubernamental y no podía ser de otra manera puesto que el financiamiento lo daba un organismo oficial. El Estado mismo iniciaba la nueva etapa en la producción documental, como si Carranza pretendiera retomar la vieja idea porfirista de utilizar al cine para propagar su figura.

Al poco tiempo se inició la edición de un noticiero mexicano, Semana Gráfica, El primer número mostraba al presidente Carranza en la apertura de sesiones de la Cámara de Diputados, "en seguida desfilaron los típicos paseos de Santa Anita con sus chalupas, columpios, voladores, bailes, etcétera".⁴² Es decir, el noticiero continuaba el lineamiento establecido por el Estado de captar escenas oficiales, y al captar escenas costumbristas, el noticiero se integraba al anhelo de los soñadores de crear una industria cinematográfica nacional. Unía, pues, lo viejo y lo nuevo.

Otro noticiero exhibido por entonces describía "los cambios radicales efectuados por el gobierno de Carranza en el sistema de prisiones". Se exhibía otra vez "la verdad del progreso", como en tiempos de don Porfirio. Parecía una regresión, confirmada por la edición de otros noticieros. Las escenas de La revista semanal México recuerdan las vistas porfirianas:

ceremonia en el Panteón Francés en honor de los que de México fueron a morir a la Francia; fiestas francesas en el Tivoli del Eliseo; inauguración de la exposición de legumbres y flores en la Dirección Forestal de Coyoacán; modas; agricultura; ceremonia cívica en honor del aniversario de la muerte del ilustre don Benito Juárez. 43

Los camarógrafos retrataban ciertos aspectos de la vida metropolitana y por excepción se desplazaban al interior para filmar acontecimientos sobresalientes, al igual que durante el porfirismo. Se evadía el hecho político que los operadores filmaron durante la Revolución. Es cierto que se exhibió Emiliano Zapata en vida y muerta pero mostraba solamente pasajes biográficos y escenas de su sepelio. No se exhibió el momento en que fue asesinado en Chinameca, a pesar de que Guajardo contrató a un camarógrafo para retratar el momento en que Zapata caía muerto (las intenciones de Guajardo parecían querer probar que el asesinato era Zapata, deseaba una prueba irrefutable). Pero tal vez se prohibió su exhibición.

El noticiero se entregó al sueño de un México tranquilo, en orden y hasta bucólico al igual que la producción argumental.

La prensa ilustrada.

La prensa ilustrada siguió dos etapas claramente definidas semejantes al proceso seguido por el cine desde su llegada a México. De 1910 a 1914 coexistieron dos tipos de publicaciones ilustradas, las porfiristas El Mundo y El Tiempo ilustrados (muertos con el huertismo); y las nuevas publicaciones creadas al impulso del optimismo maderista, La semana ilustrada, La ilustración semanal, La ilustración mexicana y otras, que fijaron en sus imágenes el sacudimiento político del país; murieron con los gobiernos de la convención en 1915. Durante el huertismo conocieron la prohibición por publicar fotografías de zapatistas, villistas o carrancistas, no obstante encabezaban con títulos como "la destrucción de los revolucionarios", "las hordas zapatistas", y a pesar de alternarlas con vistas de los soldados federales, presentados favorablemente; tal parecía que la fuerza de las imágenes alterara a los lectores, de

la misma manera que las imágenes cinematográficas alteraban a los espectadores.

Con la entrada de las fuerzas revolucionarias a la ciudad de México, los fotógrafos se dieron gusto retratando cuanto veían. El sujeto, la gente; los miles de pobladores flotantes que llegaban y pululaban por las calles. Los fotógrafos capturaron la transformación sufrida por la metrópoli, que había perdido su cosmopolitismo; semejaba un pueblote llendo de soldaderas, chiquillos, juanes que entraban o salían de la ciudad, obreros en mítines y reuniones, provincianos en busca de refugio, oficiales de las diferentes facciones, balazos, riñas, crímenes, fusilamientos, aprehensión de falsificadores, suicidios, etcétera. Abundaban los hombres de sombrero ancho y calzón bñanco; el sombrero "ca-trín" y la ropa elegante casi habían desaparecido. Los fotógrafos se embalsaban con la multicolor y multifacética vida metropolitana. Los meses de agosto de 1914 a febrero de 1915 son como una apoteosis de la edad dorada de la fotografía instantánea. ⁴⁴

La segunda época de las publicaciones ilustradas se inició con el triunfo de la facción carrancista. Revista nacional, Ilustración mexicana, México, eran los nuevos títulos. Al igual que los noticieros, captaban eventos oficiales y actividades sociales de los militares en el poder. Los fotógrafos se ocupaban de los caudillos, de Pablo González, de Alvaro Obregón, pero sobre todo del Primer Jefe, don Venustiano Carranza. Parecía como si hubieran recibido la misma consigna que los camarógrafos de noticieros. Todas esas publicaciones giraban en torno al Primer Jefe y lo retratan en sociales y personales, de gira, en el despacho, firmando un decreto o leyendo un oficio, con las manos en los espejuelos, a caballo, en coche, en ferrocarril, en el andén de una estación. Se seguían todas y cada una de sus actividades. No sabemos qué se perseguía ¿Se

trataba de ganar una popularidad? ¿Quería Carranza imitar a don Porfirio con la amplia difusión de su imagen? La regresión que notamos en el documental parece confirmarla la regresión de la imagen en la prensa ilustrada. Las imágenes satisfacían a una sociedad que evadía problemas que parecían insolubles. A nuestro ^{/juicio} la época de Madero había sido la edad dorada de la imagen fotográfica y cinematográfica.

No obstante, encontramos una diferencia entre la prensa ilustrada porfiriana y la de la época de Carranza: se eliminó a la gente y a la ciudad. En viejos tiempos eran elementos comunes, ahora eran excepcionales. ¿Sería que la condición de ambas se había deteriorado y su imagen contradecía a "la verdad del progreso? En cambio aumentaron los retratos de señoras de sociedad en "poses artísticas", a imitación de las divas italianas; abundan también retratos de la Menichelli, de la Borelli, de María Conesa, de Mimi Derba. La prensa ilustrada y los noticieros ya no mostraban los campos de batalla, ni a la gente en sus actividades cotidianas, prefería captar actos oficiales o sociales.

La conclusión es sorprendente noticieros, prensa ilustrada y películas de argumento coincidían en su evasión de ciertos aspectos de la realidad, que se habían convertido en el principal y más importante tema tabú. Eran años en que la paz era precaria y los problemas continuaban. Los pioneros querían construir una industria nacional con características propias. Y no se equivocaron; la producción de 1917 a 1920 contiene el germen de lo que sería el cine sonoro; en temas, arquetips y actitudes. Eran películas para un público fascinado por los sueños. Los cimientos del orgulloso edificio de la industria cinematográfica nacional estaban puestos.

Si comparamos -a modo de ilustración- el proceso seguido por el cine mexicano con el soviético, podemos notar que aquí se pasó de un cine objetivo, con

un alto nivel técnico, al melodrama ajeno a la realidad; allá, en cambio, al estallar la revolución el cine copiaba arquetipos franceses e italianos, y los abandonó para volverse instrumento de información de la realidad. De ahí surgió la escuela soviética de montaje. En el cine mexicano se operó un cambio muy profundo por la revolución, sólo que a la inversa. La cuestión sería si a este cambio se le puede aplicar el calificativo de "revolucionario", puesto que cambiaron radicalmente el concepto de cine, el lenguaje y las personas que lo hacían. Y parece indudable que ese cambio tan profundo es la manifestación de la revolución en el cine.

Notas

1. A.H.A. (D.P.), legajo 12, expediente 1 351.
2. Idem.
3. A.H.A. (S.R.M. Boletas de Diversiones), legajo 1, expediente s.n.
4. Citado por Reyes de la Maza, Salón Rojo, p. 168.
5. Idem, p. 140.
6. ABC, enero 16 de 1919, p. 3.
7. Aurora, enero 27 de 1918, p. 7.
8. Idem, septiembre de 1919, p. 4.
9. Idem, enero 27 de 1918, p. 7.
10. "Don Quijote en el cine". El Universal Ilustrado, mayo 6 de 1920, p. 20.
11. Citado por Reyes de la Maza, Op. Cit., p. 140.
12. Idem, p. 158-159.
13. Idem, p. 170.
14. He aquí algunos títulos: El lunes del velador (1907), Aventuras de Tip Top (1907), El grito de Dolores (1907), El Rosario de Amozoc (c.1909), Don Juan Tenorio (c.1909), El suñicio de Cuauhtémoc (1910), Colón (1911) y algunas otras.

15. En 1934 Rafael Bermúdez Zetirrián escribió: "es posible que aún se conserven algunos negativos y positivos debidos a Guillermo Alva, nosotros recordamos particularmente dos que fueron aprovechados para su exhibición en el extranjero, por lo menos en Francia. El más interesante de ellos fue el del cultivo del maguey, que presentó lo más acertadamente para las posibilidades de entonces, el procedimiento de la industria del pulque. La otra película fue la filmación del incendio del viejo Palacio de Hierro, que fue una idea bastante completa del siniestro". De ese modo, en 1934 el primer cine mexicano quedó reducido a su más mínima expresión: dos películas de dudosa calidad técnica.
16. "Por la pantalla". El Universal, marzo 19 de 1917, p. 7.
17. "Impresiones del cronista". El Universal, marzo 14 de 1917, p. 5.
18. Citado por Reyes de la Maza, Op. Cit., p. 187.
19. Idem, p. 173-175.
20. He aquí una crítica:
- Ayer he asistido... a la exhibición privada en honor de la prensa, de una verdadera maravilla cinematográfica, que ha dejado en mi ánimo honda impresión de asombro y encanto... Por ahí desfilan con asombroso realismo... la hermosa Cleopatra con su corte fastuosa, admirablemente interpretada con toda la fuerza de su actuación y poderío; el vencimiento de la reina egipcia en la guerra; el vencimiento de Marco Antonio en la cámara de palacio por aquella Mesalina coronada... las orgías de Marco Antonio y Cleopatra. ¡Oh todo es ahí grandioso, emocionante y pasional! Como que su asunto es la vida misma de aquellas almas fuertes colocadas por el destino en los más altos puestos del poder, en épocas en que careciendo de verdadero concepto de Dios, los poderosos se atribuían cualidades divinas.

- "Cinematógrafo y género chico". El Independiente, noviembre 26 de 1913, p. 4.
21. "La cinematografía nacional". El Universal Ilustrado, febrero 1 de 1934, p. 39.
22. "Por la pantalla". El Universal, marzo 19 de 1917, p. 7.
23. Idem.
24. Aurora, diciembre 23 de 1917, p. 3.
25. Idem.
26. A.D.G.D.A., registro 7285/403.
27. Citado por Reyes de la Maza, Op. Cit., p. 185.
28. "Crónica de México". Cine Mundial, febrero de 1920, p. 252.
29. Rafael Bermúdez Z. "La historia de la cinematografía nacional". El Universal Ilustrado, marzo 1 de 1934, p. 27.
30. Idem.
31. Idem.
32. Idem.
33. Citado por Reyes de la Maza, Op. Cit., p. 241.
34. "Notas". Cine Mundial, julio de 1917, p. 329.
35. "Filmexport notes". The Moving Picture World, julio 14 de 1917, p. 223.
36. "Baturrillo neoyorkino". Cine Mundial, abril de 1918, p. 189.

37. "Foreign trade news". The Moving Picture World, julio 13 de 1918, p. 193.
38. "The heart of México, Educational". Idem, junio 22 de 1918, p. 1 731.
39. "Motion Pictre Educator. A Mexican Venice". Idem, agosto 3 de 1918, p. 670.
40. "La marcha de la cinematografía en Méjico". Cine Mundial, febrero de 1917, p. 87.
41. "Por la pantalla". El Universal, marzo 20 de 1917, p. 8.
42. Idem, abril 30 de 1917, p. 6.
43. Citado por Reyes de la Maza, Op. Cit., p. 212.
44. Elia Kazán, director norteamericano de ¡Viva Zapata! cuenta que "descubrí en México un libro, Historia gráfica de la revolución mexicana, que contenía los documentos más completos sobre una guerra, nunca había visto nada parecido: toda la historia detallada en fotografías. Eran fotógrafos excelentes, los que habían tomado esas fotos y que sabían cómo captar lo que Cartier-Bresson llamaba 'el momento decisivo', el instante preciso en el que una cosa está en su punto más significativo". Michel Ciment, Elia Kazán, Caracas, 1974, p. 146.

VIII

CRUEL DESTINO.

Hollywood se dedica a producir en masa quimeras prefabricadas. Trata de adaptar el sueño de América de que todos los hombres han sido creados iguales, al punto de vista de que todos los hombres deberían soñar lo mismo.

Hortense Powdermarker. Hollywood.

Poco después de estallar la Primera Guerra Mundial, en Estados Unidos se intensificó la producción de películas para eliminar la competencia europea del mercado mundial. La coyuntura les era favorable porque Inglaterra, Francia, Italia y otros países contrajeron su producción.

The Moving Picture World, quincenal al servicio de la producción norteamericana, presionaba para que los productores defendieran como propias determinadas zonas geográficas, entre ellas el continente americano, dominadas hasta ese momento por la influencia europea. Había que imponer las películas norteamericanas que venían ocupando sistemáticamente un segundo lugar en los programas. El quincenal, decidido a lograr su objetivo, inició la edición de su versión ^{EN ESPAÑOL} en 1916. Cine Mundial comenzó a difundir las bondades de la producción norteamericana en el mundo de habla española y portuguesa para orientar el gusto de la gente. Había que

ganarle en aquellas comunidades el prestigio, el nombre, la popularidad, la aceptación a que es tan dignamente acreedora. La guerra europea, ese cataclismo que tiene atónito al mundo, nos ha demostrado ya hasta la saciedad que nuestros pueblos de América, desde el norte al sur, desde la Tierra de Fuego a las perpetuas nieves del Polo Norte, puede vivir con independencia en lo económico de las influencias del viejo continente. De ahí que entre los hombres de negocios de los países que integran este vasto y rico Hemisferio se haya despertado un deseo vivísimo de establecer vínculos de solidaridad... Es de justicia que las obras maestras de los productores americanos se ganen la protección decidida de los cinematografistas de la América Latina, determinando así una demanda activa que hasta hoy no ha existido. 1

Y ante la ausencia de películas "nuevas" europeas o locales, en América Latina se inició al consumo /por la necesidad de satisfacer el insatiable apetito cinematográfico. América Latina sustituyó su metrópoli y los ojos en lugar de mirar al oriente se dirigieron al norte. De la europeización se pasaba a la norteamericanización. Según una estadística del Departamento de Comercio de los Estados Unidos publicada por The Moving Picture World la exportación a América Latina aumentaba progresivamente:

	1912	1914	1915	1916	1917	1918
Argentina	5 000	1 780	2 040	28 287	30 996	16 403
Brasil	14 124	10 575	744	6 504	5 533	10 471
México	962	2 944	214	2 742	7 852	4 310

(miles de dólares).²

Del cuadro es importante destacar el incremento habido en Argentina y México a partir de 1916, año del inicio de la edición de Cine Mundial; y el bajo consumo mexicano en relación a Argentina y Brasil a pesar de la cercanía de México a Estados Unidos. La causa era la revolución, que aumentaba a los exportadores de películas. En 1916 el volumen de las compras mexicanas aumentó no sólo por la campaña publicitaria sino también porque fue un año más estable que el caótico 1915.

Con anterioridad, los exportadores norteamericanos parecen haber subestimado las posibilidades del mercado mexicano. Salvo por excepción, no se preocuparon por intensificar sus ventas, cosa que no se explicaban los diplomáticos. A fines de 1912, el cónsul norteamericano en San Luis Potosí informó al Departamento de Comercio de la afición del mexicano al cinematógrafo; le llamó la atención que cada población con cinco mil habitantes tuviera su sala cinematográfica; tal cosa, según él, resultaba excepcional en Estados Unidos, en cambio en México, a pesar de la comunicación difícil en el interior y con el exterior, la exhibición de películas era negocio productivo. Así mismo informó que el público prefería películas francesas y escenas de las batallas de la revolución. Adjuntó informes complementarios para los exportadores interesados en incrementar sus negocios con México. Sus palabras ³ en el vacío ^{cayeron} porque en cuanto se recibieron en los Estados Unidos se supo del cuartelezo de Huerta y de los consiguientes levantamientos, que tornaron más difícil la situación.

Por su parte los exhibidores mexicanos habían dejado de recibir con frecuencia las películas europeas, no sólo a causa de la revolución, sino también por la Guerra Mundial. Su situación se volvió desesperada y ante la negativa de los exportadores norteamericanos de enviar películas, tuvieron dos opciones: la del mercado negro y la de ir a los Estados Unidos a comprar películas, "en un sólo día nos visitaron cinco distribuidores-exhibidores de México. Todos truen proyectos de nombrar representantes compradores en Nueva York o abrir sucursales propias", informaba Cine Mundial.⁴ Las compras directas eran las causas del incremento de las exportaciones norteamericanas a México durante los años 1916, 1917 y 1918 consignadas en el cuadro.

El mercado negro se inició en 1915. Las películas de contrabando se exhibían

con otro título. Cuando se estrenó La doncella de Orléans con su título^{verdadero}/se sospechó de un robo de películas, pues en Estados Unidos tenían la seguridad de que no se había vendido para México. Con la exhibición de Intolerancia, film en extremo conocido y popular no cupo la menor duda de un contrabando de películas. Cine Mundial, defensor incondicional de los intereses norteamericanos, protestó y exigió una investigación.⁵ Alvarez Arrondo anunció películas Fox, Paramount, Pathé, Arcraft, Universal y en Estados Unidos se preguntaron cómo las habría adquirido.⁶

Para 1918, por una mejora en la situación política, los exportadores empezaron a hablar del "abandono en que tenían al vecino más cercano y productivo".⁷ El aumento del consumo de película norteamericana era otro de los motivos que llamaban la atención. Los exportadores decidieron enfrentar al contrabando. Vitagraph descubrió que sus películas viajaban a México vía La Habana. El culpable, Alvarez Arrondo, compraba en una agencia cubana series que con título cambiado exhibía en México. Cine Mundial alertó a los distribuidores isleños para evitar que sufrieran las consecuencias de las medidas que tomaran los exportadores.⁸ Estos se reunieron en enero de 1919 para analizar la situación mundial al fin de la guerra. Convinieron en proteger el derecho de "exclusividad" obligando a los compradores a firmar un documento y a publicar y difundir el nombre de los contrabandistas.⁹ Alvarez Arrondo recibió una invitación "muy especial" para firmar el acuerdo. Se presionó también a la policía a detener a los culpables, lográndose en Nueva York y poblaciones fronterizas. La policía neoyorkina solicitó que la mexicana hiciera lo mismo con los cómplices en el país, y nuevamente salió a relucir Alvarez Arrondo.

Las casas neoyorkinas iniciaron el envío de agentes para estudiar el mercado mexicano después de eliminar al contrabando. El agente de Famous Players

informó que la producción norteamericana ocupaba un segundo lugar en los programas porque las películas, compradas por los mexicanos al contado, no eran las mejores. Aconsejaba sistematizar la distribución con una sucursal en México por las halagadoras perspectivas del mercado. La Fox, al igual que la Famous Players, envió a su administrador para la posible apertura de una sucursal. La Metro fue la primera compañía en obtener autorización de la oficina censora impuesta por Wilson para exportar; según la compañía, la exhibición de sus películas fue gratamente recibida por los mexicanos. Por fin, en octubre de 1919 se inauguraban las primeras sucursales en la ciudad de México:

con el establecimiento de la International Pictures Co., y las oficinas de la Fox y Universal, el cine americano ha dado un gran salto que las pocas películas traídas de Europa se han visto casi imposibilitadas para sostener la competencia. 13

Paralelamente a lo anterior, compañías norteamericanas o sus agentes iniciaron la compra de cines en las poblaciones fronterizas del norte, con la intención de crear circuitos en los cuales exhibir sus películas. El cubano Juan de la Cruz Alarcón, entusiasta de las películas norteamericanas, propietario de varias salas en la frontera y principal accionista de la International Pictures en El Paso, Texas, dijo contar "con el apoyo de cuatro de las mejores salas productoras para emprender intensa campaña con producciones americanas", y pretender

influir en las ideas de las gentes de una manera favorable... yo quiero que la película norteamericana sea un factor para resolver el problema nacional de México. A fin de lograr mi propósito intento establecer una cadena de cines en la República Mexicana y hacer de ellos centros de cultura artística y civilizadora. No pretendo erigirme en dictador ni en apóstol, pero tengo la firme creencia de que, con buenas cintas, se puede hacer mucho bien al espíritu de las gentes. Puesto que el cine es una forma de educación, y puesto que todos estamos conformes en que eso es lo que México necesita, no veo que sea injustificado la pretensión de hacer uso del cine como instrumento de enseñanza. 15

México quedaba después de la revolución, bajo una presión norteamericana más agresiva. En cine, esa influencia no se quedaba solamente en la exhibición de películas, o en la forma de hacerlas, sino que iba mucho más profundo de lo esperado, pues llevaba consigo la penetración de capitales y la difusión de otro modo de vida, de pensar.

Es los años de 1917 a 1920 podemos concluir que el balance era negativo: si bien el aislamiento del país por la revolución y la Primera Guerra Mundial, dio a México la oportunidad de desarrollar una industria propia, no hubo recursos para hacerlo porque en el país no se producía película virgen, ni equipo de filmar, procesar, revelar y exhibir películas. Excepto la mano de obra, lo demás era importado. Había censura, se había truncado, además, la conciencia histórico-visual y todo parecía indicar que cinematográficamente hablando, México sería para los norteamericanos.

NOTAS

1. "Nuestro programa". Cine Mundial, enero de 1916, p. 10.
2. The Moving Picture World, febrero 28 de 1920, p. 1 391.
3. "Motion pictures in Northern Mexico". Idem, diciembre 21 de 1912, p. 1 169.
4. "Exportación a la América Latina". Cine Mundial, junio de 1917, p. 283.
5. "Notas". Idem, junio de 1918, p. 311.
6. "News from foreign markets". The Moving Picture World, junio de 1918, p.1 413
7. "Foreign trade news". Idem, julio 13 de 1918, p. 193.
8. "Operación fraudulenta entre Cuba y México". Cine Mundial, diciembre de 1918, p. 816.
9. "Información general". Idem, enero de 1919, p. 83.
10. "Tells why American films fails to land in México". The Moving Picture World, mayo 31 de 1919, p. 1 351.
11. "Representante de la Fox embarca para México". Cine Mundial, agosto de 1919, p. 646.
12. "Goldwin first to obtain export license for México". The Moving Picture World, junio 7 de 1919, p. 1 540.
13. "La cinematografía como factor de progreso". Cine Mundial, octubre de 1919, p. 811.
14. "La International Pictures abre sucursal de compras". Idem, junio de 1919, p. 459.
15. "La cinematografía como factor de progreso". Idem, octubre de 1919, p. 811.

En el estudio he intentado mostrar el proceso seguido por el cine desde su llegada a México hasta el año de 1920 para ver si era posible describir la conformación de un primer estilo cinematográfico mexicano, que alcanzara su madurez técnica y estética al captar las imágenes de la revolución; desde mostrar cómo esas imágenes impactaron al público al grado de obligar a las autoridades a intervenir en la regulación del comercio cinematográfico, lo que trajo consigo el fin de ese modo de hacer cine.

Para llevar a cabo mi propósito traté de averiguar cuál era el concepto que tenían del cine los "constructores" de películas de aquella época, pero como no hallé ninguna de sus memorias o escritos lo deduje del tipo de películas que hacían, encontrando que por lo menos hasta 1915 lo concibieron como una prolongación de la prensa. De esa manera, el estudio se convirtió en la narración del enfrentamiento de dos conceptos del cine, el cine-periodismo y el cine "de arte".

Por otra parte, me interesaba mostrar cómo el cine a veces influyó a la sociedad y a la vez cómo la sociedad lo condicionó.

Otro de mis propósitos fue tomar al cine como un pretexto para acercarme a la vida de la gente, a sus costumbres, a sus creencias. La cronología 1896 a 1920 sirvió para mostrar los cambios habidos no sólo en el concepto de cine, sino también en la historia de México.

APENDICE UNO.

Películas exhibidas por los camarógrafos Lumiere. Primera dotación. Fuentes: periódicos y programas de cine.

El acuario.

Bailarinas callejeras en Londres.

Bañadores en el mar.

Boliches en Francia.

Boxeadores.

Brindis merítimo.

Comesinas quemando yerbas.

Los Campos Eliseos en París.

Carga de coreceros.

Ciclistas.

Los cisnes.

Columpios en Francia.

Combate de coreceros.

Comida del niño.

Comitiva del embajador de Austria.

Comitiva Imperial en Budapest.

Concurso de automóviles en París.

Coreceros al trote.

Demolición de una pared.

Desfile del 96o. regimiento de línea en Lyon.

Discusión.

Disgusto de niños.

Ejercicio del sable.

Ejercicios ecuestres.

El embajador de Alemania.

El embajador de Francia en el coronamiento del zar en Moscú.

Entretamiento familiar.

Escena de cuartel.

Una fiesta en Ginebra.

El fotógrafo.

El gigante y el enano.

Una herrería.

El hombre serpentina.

Jugadores de Escaró.

Llegada del tren.

Montañas rusas.

Negros bañándose en un lago.

La niña.

El niño y el perro.

Palas de mujeres.

La pesca de las sardinas.

La pesca del babé.

Plática infantil.

El regador y el mubasho.

El regreso de las carreras.

Salida de los talleres Lumiere.

La salida del barco.

La salida del bote.

Salida para el campo.

El sombrero cómico.

Temporal a la salida del puerto.

Tocinería fenomenal en Marsella.

Las Tullerías de París.

Vapor parisienne.

El zar de Rusia en carruaje.

Segunda dotación recibida por los operadores Lumiere mientras trabajaban en las ciudades de México y Guadalajara.

Baile de niños.

Baile ruso.

Baños del nórdico en Milán.

Una calle de Londres.

Cazadores de infantería española en baile de Vivas.

Cazadores escoltando al zar en París.

Comitiva de la corona en Budapest.

Comitiva del zar en Moscú.

El cuadro cómico.

Desembarque de los emperadores de Rusia en Cherburgo.

Desfile de cazadores a caballo.

Desfile de dragones alemanes.

Desfile de lanceros de la reina.

Desfile de príncipes asiáticos a caballo en la coronación del zar.

Desfile de turcos de Argelia en París.

Desfile del batallón de ingenieros en Madrid.

Dos tigres de Bengala en el jardín de aclimatación de París.

Ejercicio a caballo.

En embajada de Corea en París.

El emperador de Alemania.

Los emperadores de Rusia y el presidente de la república francesa en carruaje en los Campos Eliseos.

Los emperadores de Rusia y el presidente de la república francesa en el puente de la Concordia.

Fiestas imperiales en Budapest.

El general Sussier, gobernador militar de París.

Juego de agua en Stuttgart.

Marble Arch en Londres.

Machacho rezado.

Mujeres en una mina, Francia.

Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón de la escuadra.

Niñitas a la orilla del mar, Trouville.

Nueva salida de los talleres Lumiere.

Pareda militar frente al palacio real de Madrid.

Paseo del elefante en el jardín de aclimatación de París.

El pintor enojado.

Plaza de la Bolsa en Lyon.

Plazuela de la Ópera en París durante las fiestas del zar.

Puerta del Sol, Madrid.

Tuculistas en Londres.

Relievo de Guardia en el Palacio Real de Madrid.

Rocas de la virgen de Biarritz.

Salida de un regimiento de ingenieros españoles del cuartel del príncipe Pío para la campaña de Cuba.

Salto de obstáculos a caballo.

Sección de artillería española haciendo fuego en combate.

Steeple Chase.

Tempestad en el mar.

Tiro al cañón en Madrid.

Una visita.

Vista de Berlín.

El zar y la zarina viendo a la coronación en Moscú.

APENDICE DOS.

Películas tomadas en México por los camarógrafos Lumiere. Fuentes: periódicos, programas de cine y catálogo Lumiere.

Los alumnos de Chapultepec con la escrima del fusil.

Los alumnos de Chapultepec desfilando.

En un bote, filmada en Guadalajara.

Baile de la Romería Española en el Tivoli del Eliseo.

Baño de embalcos, filmada en Guadalajara.

El Canal de la Vega.

Corso de rurales en la Villa de Guadalupe.

Carmen Romero Rubic de Días y familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma.

Clase de gimnasia en el colegio de la Paz, antiguas Vizcaínas.

Comitiva del 16 de septiembre.

Desayuno de indios.

Desfile de rurales al galope el 16 de septiembre.

En duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec.

Lección de yuntas, filmada en Guadalajara.

Escena en los baños Pazo.

Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste.

Grupo en movimiento del general Días y su familia.

Jarabe tapatic.

Lanzamiento de un buey salvaje.

Lanzamiento de un caballo salvaje.

Llegada de la campana histórica el 16 de septiembre.

Mangonaco.

Pelea de gallos, filmada en Guadalajara.

El presidente de la república desnudiéndose de sus ministros para tomar un café.

El presidente de la república entrando a pie al Castillo de Chapultepec.

El presidente de la república entrando en coche al Castillo de Chapultepec.

El presidente de la república en carruaje regresando a Chapultepec el 16 de septiembre.

sep

El presidente de la república paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec.

El presidente de la república recorriendo la plaza de la Constitución el 16 de septiembre.

El presidente de la república saliendo a pie del Castillo de Chapultepec.

El presidente de la república saliendo en coche del Castillo de Chapultepec.

Proceso del soldado Antonio Navarro.

Señorita Andrea.

El presidente de la república y sus ministros en Chapultepec el 16 de septiembre.

APENDICE TRES.

La producción nacional de 1897 a 1920.

En los títulos de las películas de 1897 a 1915 encontramos varios repetidos porque los camarógrafos competían por retratar los mismos eventos, sin embargo, a veces no sabemos si se trata de la misma película exhibida uno o dos o más años después de la primera vez que localizamos el título; es probable que los camarógrafos retrataran varias veces un mismo motivo y lo exhibían con el mismo título, como peleas de gallo, corridas de toro, el presidente de la república, etcétera. Sólo cuando tengamos un margen de seguridad aproximado indicaremos el nombre del camarógrafo, en su defecto diremos "exhibida por..." La fecha que damos de las películas es la de su exhibición, por excepción se indicará la de su filmación. A las películas de argumento las colocaremos un asterisco.

Corrida entera de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz, tomada por Churrieh o Moulinié en agosto de 1897 en Puebla.

Verbena del Carmen en la ciudad de Puebla, Idem.

Octubre de 1897.

Riña de hombres en el Zócalo, exhibida por Ignacio Aguirre en la ciudad de México.

Burales mexicanos al galope, Idem.

Llegada del presidente Díaz a su palacio en el Castillo de Chapultepec acompañado de sus ministros. Exhibida por Moulinié en San Luis Potosí.

Diciembre de 1897.

Pelea de gallos en Guadaluajara. Exhibida por Churrieh en Puebla.

Marzo de 1898.

Morta en Veracruz, tomada por Salvador Toscano, exhibida en la ciudad de México.

Mayo de 1898.

El Zócalo, *idem*.

La Alameda, *idem*.

Corridos de toros en plazas mexicanas, *idem*.

Agosto de 1898.

Pelea de gallos, tomada por Toscano, exhibida en Celaya.

Charros mexicanos leyendo un petro, *idem*.

Llegada del Teocaltipan a Veracruz, *idem*.

Corrida de toros por Guerrita, *idem*.

Septiembre de 1898.

Escenas de la Alameda, tomada por Toscano, exhibida en la ciudad de México.

Abril de 1899.

5 vistas de las Maniobras militares en San Iñaco el 4 de abril de 1899, tomadas Guillermo Becerril, exhibidas en la ciudad de México y Tepic.

Mayo de 1899.

Torch en Saltillo, exhibida en Guadalajara.

El presidente de la república despidiéndose de los secretarios de estado en Chantlanas, exhibida en Parral, Chih.

Octubre de 1899.

Desfile del cuerno de bomberos el 15 de septiembre, tomada por Becerril hermanos en la ciudad de México.

Don Juan Tenorio, "en todos sus argumentos más interesantes". Tomada por Toscano en la ciudad de México.

Noviembre de 1899.

Entrada de una bola á una iglesia, exhibida por Carlos Mongrand en Matchuala.

Cherros mexicanos lavando caballos, idem.

Corrida de toros en México, idem.

Salida de empujón de una fábrica, idem.

El presidente general Porfirio Díaz y sus ministros, idem.

Diciembre de 1899.

Rosario Soler en Sevillanas, tomada por Toscano y exhibida en San Luis Potosí.

Luisa Obrazón y su esposo en Canarias de Café, idem.

Bacheros mexicanos domando caballos en la hacienda de Atequiza, idem.

Baño de caballos en la hacienda de Atequiza, idem.

Faseo en la Alameda de México, domingo a medio día, idem.

Corrida de toros en Tezcuayán, idem.

Don Porfirio Díaz pasando a caballo en el bosque de Chapultepec, idem.

Jarabe tapatío, idem.

Terrible ruina a un zapatero en el cementerio de Dolores, idem.

Entrada de un vapor al puerto de Veracruz, idem.

La llegada del tren a Toluca, Becerril hermanos, exhibida en la ciudad de México.

Revista del general Díaz, idem.

Llegada del ilustrísimo señor arzobispo a la ciudad de México, idem.

Paseos en Santa Anita, idem.

Caballos en el hipódromo, idem.

Defensa de la bandera, idem.

Enero de 1900.

Paseo en la Alameda, tomada por Becerril hermanos y exhibida en la ciudad de México.

Don Juan Tenorio, exhibida en Guadalajara, puede ser una producción española o francesa.

Febrero de 1900.

Saliedo de la catedral de Puebla, tomada por Salvador Toscano y exhibida en la ciudad de México.

En las chinapanas, tomada por Becerril hermanos y exhibida en la ciudad de México.

Desfile de carros eléctricos, *idem*.

Riña en una canoa, *idem*.

Carreteros en el taller, *idem*.

Carreteros en el campo, *idem*.

Baile familiar, *idem*.

Paicafé en un tren, *idem*.

Corrida de Fuentes y Minuto en México, exhibida en Puebla.

La bailarina Rosita Tejeda, *idem*.

Los compañías del Séptimo Batallón al mando del coronel Fernando Laner desfilan frente a la cámara cinematográfica en los llanos de Santa Bárbara, Puebla, *idem*.

Marzo de 1900.

Quertes de toro ejecutadas por Antonio Fuentes, exhibida por Mongrand en Veracruz.

Bailes por la señora Soler, *idem*.

Diversas vistas de Veracruz, tomadas por Mongrand y exhibidas en Veracruz.

Abril de 1900.

Retrato del general Manó Martínez, exhibida por Mongrand en Jalapa.

Mayo de 1900.

Jardín del Cantador, Guanahuato, tomada por Mongrand y exhibidas en Guanahuato.

Jardín de la Unión en Guanahuato, *idem*.

Diciembre de 1900

Vistas de Tenango del Valle, tomadas por hermanos Becerril y exhibidas en Toluca.

Fiestas presidenciales en Puebla, tomadas y exhibidas en Puebla.

Zócalo de Puebla en la mañana de un domingo, *idem*.

Inauguración del Panteón Francés, idem.

Visita del general Díaz a Puebla, idem.

Febrero de 1901.

Vista del 15o. Batallón y de otras tropas cuyos jefes al pasar saludan a la cámara, tomada y exhibida por Carlos Mongrand en San Luis Potosí.

Mayo de 1901.

Los bufos de Cuautlán, tomada por los hermanos Becerril y exhibida en Colima.

Corridos de toros, idem.

Agosto de 1901.

La llegada del general Porfirio Díaz al Palacio Nacional de México, acompañada con música, tomada por Francisco Sotarriba y exhibida en Orizaba.

El paseo cívico en las fiestas del 16 de septiembre, con bandas militares y entusiasmo popular, idem.

Un ferrocarril llegando a la estación de Aguascalientes, con charlas y apuros de los pasajeros, idem.

El señor general Porfirio Díaz paseando en el hermoso caballo que le regaló S.M. la Reina Regente de España, exhibida en la ciudad de México.

Septiembre de 1901.

Vistas de Guanajuato, tomadas y exhibidas en Guanajuato.

Junio de 1902.

El señor general Díaz y su esposa paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec, exhibida por Carlos Mongrand en Aguascalientes.

Enero de 1903.

La defensa de la bandera, exhibida por los hermanos Becerril en Orizaba, Ver. (no sabemos si se trate de la misma película que exhibieron en diciembre de 1899 o de una película Pathé del mismo título que anunciaban como mexicana).

El Jarabe tapatío, tomada por los hermanos Becerril y exhibida en Orizaba,
Febrero de 1913

El Carnaval de Mazatlán, idem.

Paseo del general Díaz en Chapultepec, idem.

Desfile de las tropas mexicanas en México, idem.

Salida de misa de 12 de la parroquia de Orizaba, idem.

Abril de 1903.

Desfile del 7o. Batallón comandado por el coronel Fernando F. Laphan, exhibida en Puebla.

Junio de 1903.

El coronel Ahumada llevado en su coche al palacio de gobierno de Guadalajara, tomada por Carlos Mongrand y exhibida en la ciudad de México.

El general Díaz y su esposa paseando a caballo en el bosque de Chapultepec, idem.

Tina la monex, "elocuentísima lección para los dormilones", idem.

Los charros mexicanos, idem.

Noviembre de 1903.

Jarabe tapatío, exhibida en Pachuca, Hgo.

Septiembre de 1904.

Quauhtémoc y Benito Juárez, "hermosos cuadros sobre episodios nacionales", tomados por Carlos Mongrand y exhibidos en Aguascalientes.

Hernán Cortés, Hidalgo y Morales, tomados por Carlos Mongrand y exhibidos en San Luis Potosí.

Fiestas del 16 de septiembre en Tehuacán, tomados y exhibidos por Toscano-Barreiro en Tehuacán.

Noviembre de 1904.

Vistas de Orizaba y sus alrededores, tomadas y exhibidas por Agustín Jiménez y Enrique Rosas en Orizaba.

Salida de la misa de 12 de la parroquia de Orizaba, idem.

La Cervecería Moctezuma de Orizaba, compuesta de 1. Departamento de embotellado, maquinaria y empaque. 2. Panorama circular del edificio y 3. Salida de los operarios, idem.

Enero de 1905.

Se dijo que Mongrand pediría a Luis Terrazas y a Enrique C. Greel, gobernadores constitucional e interino respectivamente de Chihuahua, que posaran para la cámara cinematográfica.

Febrero de 1905.

Jamaca del 5 de febrero en la alameda de Orizaba, tomada y exhibida por Gonzalo T. Cervantes en Orizaba.

Grupo de señoritas de las principales familias de Orizaba, idem.

Vista artística de una niña, idem.

10 vistas de los lugares "más poéticos y concurridos de Orizaba", idem.

Marzo de 1905.

Plaza de armas de San Luis Potosí, tomada y exhibida por Mongrand en San Luis Potosí.

Plaza de armas de Chihuahua, tomada y exhibida por Mongrand.

Abril de 1905.

Vista circular de Aguascalientes, tomada y exhibida por Mongrand en Aguascalientes

Vista circular de la plaza de armas de Aguascalientes, idem.

De Guadalupe a Zacatecas en un tren en marcha, tomada y exhibida por Mongrand en Zacatecas.

Vista de la oficina de la Caja y Zapateros de Zacatecas, idem.

Vista circular del jardín Hidalgo de Zacatecas, idem.

Llegada a Veracruz de los restos del embajador Aspíroz, tomada por Salvador Toscano. Se dijo que tomó "la llegada del crucero Columbia, el desembarque, honras fúnebres" y otros aspectos.

Fiestas del 5 de Mayo en Hermosillo, tomadas y exhibidas por un señor Campana.

12 vistas tomadas 6 horas después de la catástrofe del Ferrocarril Mexicano en el puente de Matlag, tomadas por Gonzalo T. Cervantes y exhibidas en Oaxaca.

Mayo de 1905.

Salida de misa de 12 de la catedral de Hermosillo, tomada y exhibida por un señor Augusto Venier.

Junio de 1905.

Ceremonia al pie del monumento del mártir de la patria Melchor Ocampo en Morelia, tomada y exhibida por Carlos Mongrand en Morelia.

Fotos pescadoras entrando a la bahía de Veracruz, tomada por Enrique Rosas y exhibida en la ciudad de México.

Vapor mercante entrando al puerto de Veracruz, ídem.

Julio de 1905.

Vistas al día siguiente de la inundación de Guanajuato, tomadas por Rosas y exhibidas en Orizaba y León.

La inundación de Guanajuato, tomadas por Salvador Toscano y exhibidas en Puebla.

Inundación de Guanajuato, exhibidas en el teatro Hidalgo de la ciudad de México (no sabemos si eran las de Toscano o Rosas o las de un tercer camarógrafo).

Panorama de Guadalupe Hidalgo, tomada y exhibida por Enrique Rosas en la ciudad de México.

Agosto de 1905.

Guanajuato, compuesto por 8 cuadros animados de la catástrofe, eran Plaza del Baratillo, Calle de la Compañía, cuatro aspectos de la calle de Cantarranas, Barrio del Hinojo, Ruinas de la calle de la Cruz Verde y un panorama de la sierra de Guanajuato. Se exhibía con un conjunto de vistas fijas de otros aspectos: 1. Panorámica de Guanajuato. 2. Casa del doctor Arellano (calle de Cantarranas). 3. Calle de Cantarranas, "se vé al nivel donde llegó el agua". 4. Teatro Juárez e Iglesia de san Roque. 5. Teatro Principal, fachada. 6. Teatro Principal, interior (escenario). 7. Teatro Principal, interior (un salón). 8. Ruinas en el Hinojo, lado poniente. 9. Río del Hinojo (Orellana). 10. El Hinojo, lado oriente. 11. Puente del Hinojo. 12. Calle de Alonso. 13. Interior de un patio en la calle de Alonso. 14. Perspectiva de la calle de Matwacas. 15. Calle de Matwacas. 16. Un chalet, casa del señor gobernador. 17. Presa de la Olla. 18. Vía del ferrocarril de Guanajuato a Marfil. 19. Una calle de Temescuitate. 20. La Panadería. 21. Aspecto de una casa después de la inundación.

No sabemos si eran de los autores citados con anterioridad; por un lado Rosas se había asociado con Enrique Echániz Brust arrendatario del teatro Riva Palacio y exhibidor de las películas, a fines de junio de 1905, por el otro, Echániz alquilaba vistas a cualquier empresario.

Valle Grande, cantón de Coahuila, exhibida por Enrique Echániz, en la ciudad de México.

Vistas de León, tomadas y exhibidas por Enrique Rosas en León, Guanajuato.

Estatua de Carlos IV, exhibida por Enrique Echániz en la ciudad de México.

Calsada de Chacultepes, ídem.

Villa de Guadalupe, ídem.

Septiembre de 1905.

Paseo en coche por la plaza principal, calle de San Francisco y calle del palacio de gobierno de Guadalajara, tomada y exhibida por Carlos Mongrand.

Jamaca escolar en Orizaba, tomada y exhibida por Enrique Rosas.

Comité patriótico en el parque Castillo de Orizaba, idem.

Fiestas de la Gobernación en el Tivoli del Eliseo, exhibida por Enrique Echániz en la ciudad de México.

Octubre de 1905.

La Gobernación en México, idem.

Los funerales del embajador de México en los Estados Unidos del Norte, señor don Manuel Arce, idem.

Ejercicio de los cadetes en el Colegio Militar, idem.

Noviembre de 1905.

Puente de Río Grande, tomada por Enrique Rosas y exhibida en la ciudad de México.

Toros en Saltillo, idem.

Barca velero frente al faro de San Juan de Ulúa, idem.

Diciembre de 1905.

Sobre el Popocatepetl, exhibida por Enrique Echániz en la ciudad de México.

Estetas de Morelos en Morelia, idem.

Monjas de Guadalupe, idem.

Carro de la Bufo en Zacatecas, idem.

Noche de luna en el golfo de México, idem.

Soldados mexicanos, idem.

Caballo saltador, ejercicio épico, idem.

Flora en el Pacífico, idem.

Focas en California, idem.

Febrero de 1906.

Fiestas presidenciales en Mérida, de 3 mil metros, tomada por Enrique Rosas y exhibida en Mérida, Puebla y tal vez en el Arbo de la ciudad de México en abril de 1906. Por desgracia no encontramos más noticias sobre las características de esta película.

El carnaval de Mérida, tomada por Rosas y exhibida en Mérida.

Marzo de 1906.

Peleas de Gallos en Guanajuato, exhibida por Felipe de Jesús Haro.

Viaje a Yucatán, tomada por Salvador Toscano y exhibida en la ciudad de México. En realidad eran dos reportajes, uno de 12 vistas de movimiento y otro de 51 vistas fijas. Las de movimiento eran: 1. El general Díaz sale de México. 2. Bahía de Veracruz, y el muelle. 3. El cañonero Bravo. 4. En el puerto de Progreso. 5. El general Díaz desembarca en Progreso. 6. El presidente en Mérida. 7. Vista panorámica de Mérida. 8. El general Díaz visita el Instituto. 9. La señora Romero Rubio de Díaz visita la catedral del obispado. 10. El lago de la colonia de San Cosme. 11. El general Díaz sale de Mérida. 12. El presidente se despide de Yucatán.

Las vistas fijas eran: 1. El tren presidencial en Veracruz. 2. El cañonero Bravo en el cual el presidente hizo el viaje. 3. Vista general del puerto de Progreso. 4. El faro de Progreso engalanado. 5. El muelle antes de la recepción. 6. El remolcador Cantón con la comitiva. 7. La comitiva desembarcando en el muelle. 8. El señor general Díaz desembarca en Progreso. 9. Arco triunfal a la entrada de Progreso. 10. Arco triunfal a la salida de Progreso. 11. La salida del tren presidencial para Mérida. 12. El pueblo de Progreso aclamando al general. 13. La estación del Paseo Montejo en Mérida. 14. El carruaje presidencial. 15. Arco triunfal del Ayuntamiento. 16. Columnas de la colonia italiana. 17. Parque de Santa Lucía engalanado. 18. Arco triunfal de la colonia china. 19. El parque Hidalgo y el Gran Hotel. 20. Arco triunfal de la colonia cubana. 21. Palacio del gobierno del estado. 22. Arco triunfal maya. 23. La plaza principal de Mérida. 24. Arco triunfal de los comerciantes y hacendados. 25. El Jockey Club y el palacio municipal. 26. Arco triunfal de la Cervecería Moctezuma. 27. La guardia nacional formando valla. 28. Arco triunfal de la colonia turca. 29. Música de la guardia nacional. 30. Arco triunfal de la colonia americana. 31. Arco triunfal de la colonia española. 32. Arco triunfal de la colonia alemana. 33. Arco triunfal del pueblo yucateco. 34. Arco triunfal de don Andrés Bello. 35. La avenida de La Paz. 36. Inauguración del Hospital general. 37. Interior del hospital. 38. La penitenciaría. 39. El asilo Ayala. 40. La multitud solemnemente a la señora Romero Rubio de Díaz. 41. La colonia de San Cosme. 42. Arco del parque Carmelita en la colonia de San Cosme. 43. El lago del parque Carmelita. 44. La señora Romero Rubio de Díaz apadrina la colocación de la primera piedra del templo de la nueva colonia de San Cosme. 45. Visita del general Díaz al Instituto. 46. El palacio de gobierno del estado, de noche. 47. Esperando al señor presidente en la estación del paseo de Montejo. 48. Regreso del general Díaz a Progreso. 49. El señor presidente despidiéndose del gobernador de Campeche. 50. El general Díaz a bordo del remolcador. 51. El remolcador se hace a la mar.

Ruinas de San Pedro, Guanajuato, exhibida por Enrique Echániz.

Paseo de León, Guanajuato, exhibida por Felipe de Jesús Haro.

Un 16 de septiembre en México, compuesta por: 1. La comitiva cívica regresa de Chapultepec. 2. El señor general Díaz y la guardia presidencial. 3. Desfile frente al palacio de los alumnos del Colegio Militar, Escuela Naval y Escuela de Aspirantes. Tomada y exhibida por Toscano en la ciudad de México.

Tumba de Juárez, exhibida por Enrique Echánis en la ciudad de México.

Abril de 1906.

El estacionero mexicano Bravo, idem.

Rompeolas de Veracruz, idem.

Escenas en el Canal de la Viga, idem.

Escenas populares en Santa Anita, idem.

Una fiesta popular en los llanos de Anzures, reparto de barbacoa y corrida al aire libre, tomada y exhibida por Toscano en la ciudad de México.

Incendio del Cañón de la Valenciana del 4 de abril, idem.

Los charros mexicanos, compuesta por Baño de caballos en la hacienda de Atequiza, 2. Lizando un caballo. 3. Domando un potro y 4. Jarabe Tapatío. Idem.

Gran corrida de toros en Ciudad Juárez, idem.

Fiesta de la Covadonga en el Tivoli del Eliseo, idem.

Lago de Chapultepec, idem.

Costumbres Nacionales, tomada y exhibida por The American Amusement en la ciudad de México.

Calle de la Profesa, México, exhibida por Felipe de Jesús Haro.

Mayo de 1906.

Combate de flores, tomada y exhibida por Toscano en la ciudad de México.

Fiestas del 5 de Mayo en Orizaba, exhibida por Toscano-Barreiro en Orizaba.

Concurso y combate floral, idem.

Vistas de Zacatecas, tomadas y exhibidas por Antonio Gómez Castellanos en dicha ciudad.

Junio de 1906.

Acróbatas del circo Orrín, exhibida por hermanos Sthal en Tepic,

Noviembre de 1906.

Kermesse del Carmen, tomada y exhibida por los hermanos Alva en la ciudad de México.

Concurso de niños, idem.

Enero de 1907.

Fiesta escolar en el bosque de Chapultepec, The American Amusement la tomó.

Febrero de 1907.

Desfile de rumbas por la calle de Plateros, tomada y exhibida por Julio Keménydy.

Kermesse en la Alameda de Santa María, tomada y exhibida por los hermanos Alva.

Avenida del Cinco de Mayo, tomada por los hermanos Alva y exhibida en Celaya.

Calle del Empedradillo, México, idem.

Plaza de la Constitución, México, idem.

Estatua de Colón en la Reforma, idem.

Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec. las magníficas obras de los puertos de Coahuacoalco y Salina Cruz y los lucros más pintorescos del camino, exhibida por los hermanos Alva. A partir de este momento se dificulta todavía más identificar a los autores, porque las películas tenían mayor circulación.

La nevada del 11 de febrero, tomada y exhibida por los hermanos Alva.

Marzo de 1907.

Las vistas cinematográficas tomadas en la vía del ferrocarril de Tehuantepec, tomada y exhibida por la empresa de Jorge Alcalde y Enrique Echániz Brust.

Inauguración del interoceánico, exhibida por Fernando Orozco en Zacatecas.

La defensa de nuestra bandera, exhibida por los hermanos Becerril en Mazatlán.

Panorama de Veracruz, exhibida por la empresa Alcalde-Echániz en la ciudad de México.

Salida de misa de 12 de la parroquia de Orizaba, tomada por la empresa Aguilar y Bretón en dicha población.

Abril de 1907.

Recorrido por calles de Orizaba en tranvía, idem.

Desfile del 2 de abril.

Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec, exhibida por Toscano en Zacatecas.

tomada y

Nuevas pasando un río, exhibida por Alcalde-Echániz.

Mayo de 1907.

Combate de flores, *ídem.*

Ceremonia del 5 de Mayo en la tribuna monumental de Chapultepc, *ídem.*

Matrimonio aristocrático, *ídem.*

Pelea de gallos, *ídem.*

Junio de 1907.

La Cervacería Cuauhtémoc de Monterrey, exhibida por Mongrand Sucs., Antonio Mirales en Zacatecas.

Nueva casa de correos en México, exhibida en Zacatecas.

Julio de 1907.

Fiestas del 14 de julio, tomada y exhibida por American Amusement.

Ceremonia del 18 de julio, tomada y exhibida por Alcalde-Echániz.

Ceremonia del 18 de julio, tomada y exhibida por American Amusement.

Kermesse del 14 de julio en el Parque Luna, tomada y exhibida por Alcalde-Echániz.

Aventuras de Tip-Top en Chapultepc, tomada por The American Amusement Co., actuada por Tip-Top, Felipe de Jesús Haro y Pedro Vera.

Agosto de 1907.

Cuerpo de bomberos de México, tomada y exhibida por Alcalde-Echániz.

Septiembre de 1907.

El grito de Dolores, tomada y exhibida por American Amusement Co., actuada por Felipe de Jesús Haro.

El 15 de septiembre, tomada y exhibida por Alcalde-Echániz.

Octubre.

Corrida de toros en San Luis Potosí, tomada y exhibida en dicha ciudad.

Paseo de Santa Anita, México, exhibida en San Luis Potosí.

Primera piedra del edificio de la exposición en Puebla, tomada y exhibida por/Enrique Echániz. la empresa de

Inauguración de la gran plaza de toros El Torero, *idem*.

Jarapeo en honor de Mr. Root, *idem*.

El san Lunes del Valador (sic) tomada en Orizaba por la compañía Aguilar y Bretón. Actores: Manuel Noriega, Enriqueta Sancho y Enriqueta Monjardín. Fotografía: Juan Aguilar; longitud, cerca de 300 metros.

Excursiones de Mr. Root, tomada y exhibida por Julio Keménydy.

Noviembre de 1907.

Corrida Braniff, *idem*.

Panorama de Veracruz, exhibida por la empresa Echániz en San Luis Potosí.

Baile de la Lonja en San Luis Potosí, tomada y exhibida por la empresa Echániz.

Enero de 1908.

Corrida de Bombita y Manuquito, tomada y exhibida por Julio Keménydy.

Marzo de 1908.

Maniobras en el Molino del Rey, *idem*.

Revista del cuerno de artillería, que se exhibió frente a Palacio, *idem*.

Cañón Rancho sistema Mondragón, *idem*.

Llegada de los restos y entierro del general Vena, *idem*.

Día de Campo en Xochimilco, The American Amusement Co. la tomó y exhibió.

Abril de 1908.

Paseo de San Francisco, *idem*.

Accidente en el kilómetro 253 del ferrocarril México-Veracruz, tomada por Juan C. Vasallo para la empresa de Juan C. Aguilar.

Mayo de 1908.

Jamaica y desfile del Cinco de Mayo, ídem.

Septiembre de 1908.

Fiestas de la Covedonga, tomada y exhibida por Julio Kemerydy.

Corrida de toros por Gaona, exhibida por Juan C. Aguilar en Orizaba.

Octubre de 1908.

Inauguración del Ferrocarril a las Pirámidas de San Juan Teotihuacán, tomada y exhibida por Julio Kemerydy.

Noviembre de 1908.

Calles de Orizaba, ríos de Río Blanco, instalación eléctrica, laguna de Nogales y Cervacería Motezuma en todos sus departamentos, tomada y exhibida por la empresa de Juan C. Aguilar.

Beneficio de Gaona en México, tomada por Enrique Rosas (?), exhibida en Orizaba.

Exposición de Coronación, ídem.

Primera corrida de Gaona, tomada por Enrique Rosas.

Beneficio de Gaona, ídem.

Exposición de Coronación, ídem.

Enero de 1909.

Viaje a Manganillo, tomada por Gustavo Silva para la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Longitud, 500 metros.

Paseo de la Constitución de San Luis Potosí, tomada y exhibida en dicha ciudad.

Febrero.

Estación ferrocarrilera en San Luis Potosí, ídem.

Corrida de Rodolfo Gaona en Puebla, tomada por Enrique Rosas.

Marzo.

Arribo del nuevo arcebiado, ídem.

Incendio del teatro Cuarrero de Puebla, ídem.

Diversos aspectos de San Luis Potosí, tomada y exhibida en dicha ciudad.

Abril de 1909.

Viaje de Justo Sierra a Palangue, tomada por Gustavo Silva para la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, longitud: 900 metros.

Incendio del Bazo petrolero de Dos Bocas, Veracruz, ídem.

Expedición técnica de los alumnos de la escuela de Ingeniería a Necaxa, ídem.

Mayo de 1909.

Combate de flores, tomada por los hermanos Alva y exhibida en México.
Agosto de 1909.

Corrida del día 9, exhibida en el Salón Rojo.

Septiembre.

Vistas de las fiestas patrióticas de Orizaba, tomada y exhibida por/Juan C. Aguilar.
la empresa de

Documentales sobre medicina, tomada por el doctor Aureliano Urrutía.

Octubre de 1909.

Comida dada a cuatro mil pobres en honor del C. Ramón Corral y servida por distinguidas señoras de nuestra mejor sociedad, exhibida en el Salón Rojo.

Entrevista Díaz-Taft, tomada por los hermanos Alva, longitud: entre 850 y mil metros.

Noviembre de 1909.

Corrida de toros de presentación de Rodolfo Gaona en la plaza México, exhibida en el teatro Vicente Guerrero.

Excursión a Veracruz por los niños de las escuelas de Orizaba, tomada y exhibida por la empresa de Juan C. Aguilar.

Corrida de Cocharito de Bilbao y Regaterín con toros de Tenexahuaco, exhibida en el Vicente Guerrero.

Niñas ofreciendo flores en San Francisco.

Maniobras de caballería en Balbuena.

Salida de misa de San Francisco.

Corrida de toros de Harper Lea.

Arribo de los buscadores de caminos de Estados Unidos a México.

Maniobras del ejército en La Venuta.

El Rosario de Amozoc, tomada y actuada por Enrique Rosas.

Don Juan Tenorio, idem.

Marzo de 1910.

Corrida de toros en México, exhibida en Zacatecas por Salvador Hernández y Ricardo Gussac.

Mayo de 1910.

Corrida de toros en Morelia, corrida de Cocharito, exhibida por la empresa de Juan C. Aguilar en Orizaba.

De México a Chilpancingo, tomada por la Unión Cinematográfica, S. A.

Combate de flores, exhibida en el Salón Rojo.

Matrimonio Arrancáiz-Escandón, idem.

Julio de 1910.

Jarineo y fiestas en Jalpa, tomadas por el duque de Monpensier.

El suicidio de Cuauhtémoc, tomada por la Unión Cinematográfica, S. A.

Agosto de 1910.

Inauguración de la línea eléctrica de Xochimilco.

Septiembre de 1910.

De México a San Rafael, "de arte".

Concurso de aeroplanos.

Corrida de toros organizada por la Unión Universal de Estudiantes el 21 de agosto, tomada por los hermanos Alva.

Combate de Flores.

Jura de la Bandera en Orizaba, tomada y exhibida por la empresa de Juan C. Aguilar.

Panorama de Puebla.

Maniobras de bomberos.

Campaña electoral.

Carreras de Peralvillo.

Fiestas del Centenario de la Independencia. En los cines se exhibieron películas de tres autores diferentes, unos los hermanos Alva, otra la empresa de Salvador Toscano y una no identificada cuyas películas se proyectaban en el Salón Rojo, tal vez era Guillermo Becerril, hijo. Dado que eran hechos esperados por todo México no es raro que hubiera no dos o tres autores, sino más, puesto que cualquier camarógrafo las podía captar.

Las películas de los hermanos Alva exhibidas en el Cine Palacio fueron: 1. Recepción de la pila bautismal de Hidalgo. 2. Inauguración de la exposición japonesa. 3. Revista del comercio. 4. Excursión de embajadores a Teotihuacán. 5. Embajadores llegando a Palacio. 6. Llegada a Veracruz del Alfonso XIII. 7. Las grandes maniobras militares. 8. Gran desfile histórico. 9. Entrega del uniforme de Morelos. 10. Desfile de carros alegóricos. 11. Gran desfile militar del 16 de septiembre. 12. Inauguración de la estatua de la independencia. 13. Inauguración del manicomio. 14. Inauguración del monumento a Juárez. 15. Inauguración de la estatua de Garibaldi. 16. Primera piedra del monumento a Garibaldi (?). 17. Inauguración de la escuela Josefa Ortíz de Domínguez. 18. Inauguración de la escuela de agricultura. 19. Primera piedra de los monumentos de Pasteur y Washington. 20. Inauguración de la exposición de agricultura.

Las películas exhibidas por la empresa de Toscano en el salón La Metrópoli, fueron: 1. Inauguración del manicomio general. 2. Recepción de la pila bautismal del cura Hidalgo. 3. Colocación de la primera piedra de la nueva cárcel en la calzada de Coyuya. 4. Fiesta del comercio. Desfile de carros alegóricos. 5. Recepción en palacio de los embajadores extranjeros. 6. Jura de la bandera en la plaza de la Constitución por los alumnos de las escuelas. 7. Inauguración de la escuela Josefa Ortíz de Domínguez. 8. Homenaje a los niños héroes de 1847 en Chapultepec. 9. Ceremonia en Chapultepec de la primera piedra del monumento a Isabel la Católica. 10. Excursión del Congreso de Americanistas a San Juan Teotihuacán. Las pirámides. 11. Primera piedra del monumento a Washington en la plaza de Dinamarca. Colocación de la primera piedra de Pasteur. 12. Inauguración de la Escuela Normal de profesores. 13. Inauguración del monumento a Humboldt. 14. Gran desfile cívico. 15. Gran desfile histórico. 16. Inauguración del monumento a la Independencia. Los delegados extranjeros. Los ministros de estado y el presidente de la república regresando a palacio después de la ceremonia oficial. Gran desfile militar en el que figuran los marinos alemanes, argentinos y brasileños. 17. Solemne entrega del uniforme de Morelos por la embajada española. 18. Centenario de la independencia de la república de Chile. Desfile de marinos argentinos y brasileños y tropas mexicanas frente a la legación. 19. Inauguración del monumento a Juárez. La legación francesa dirigiéndose a palacio a entregar las llaves de la ciudad. 20. Colocación de la primera piedra del monumento a Garibaldi.

No es remoto que tomaran más aspectos de las fiestas que los que exhibían en los cines.

Llegada del marqués de Polveña, exhibida en el Salón Rojo, tomada quizá por Becerril.

Maniobras militares en Anzures, ídem.

Octubre de 1910.

Maniobras militares, tomadas por los hermanos Alva.

Desfile del bando nacional por la reelección del presidente y vice-presidente.

Corrida de Cocherito de Bilbao en El Toreo, tomada por José Cava.

Noviembre de 1910.

El Derby Mexicano, tomada por los hermanos Alva con cuatro cámaras.

Rurales en Plateros.

El globo cautivo de la ciudad de México.

Diciembre de 1910.

Presentación de Rodolfo Gaona en la plaza El Toreo, tomada por los hermanos Alva.

Gaona y el agartillillo en El Toreo, *idem.*

Corrida de Gaona en El Toreo, tomada por la empresa de José Cava.

Corrida de Segura y Gaona en El Toreo, tomada por los hermanos Alva.

Corrida de Segura y Gaona en El Toreo, tomada por la empresa de José Cava.

Corrida de Cocherito de Bilbao y Gaona en el Toreo, *idem.*

Corrida de Vicente Segura y Rodolfo Gaona, *idem.*

Corrida de Lazartillillo, Cocherito de Bilbao y Gaona, *idem.*

La corrida de Covadonga, tomada por los hermanos Alva.

Enero de 1911.

Carrera de autos Imparcial-Puebla, tomada por los hermanos Alva con 5 o 6 cámaras. Longitud: 300 metros.

Corrida de Vicente Segura y Cocherito de Bilbao, tomada por la empresa de José Cava

Corrida de Fuentes y Lazartillillo en El Toreo, *idem.*

Corrida de Antonio Fuentes, *idem.*

Corrida de Antonio Fuentes y Cocherito de Bilbao, *idem.*

Novillada de la Sociedad de Artistas Españoles y Mexicanos, tomada por los hermanos Alva.

Corrida de Fuentes y Gaona, tomada por la empresa de José Cava.

Febrero de 1911.

Corrida de Fuentes, Gaona y Oxtioncito, ídem.

Corrida de Cocharito, Segura y Gaona, ídem.

Marzo de 1911.

Aviadores en el campo de Balbuena, tomada por los hermanos Alva.

Mayo de 1911.

Incurrección de México, en tres partes. En la primera se veía a "Madero y su esposa, La Cruz Roja, Orozco, tropas federales y otros detalles"; en la segunda, "manifestaciones en la capital y toma de posesión del presidente interino de la república, excelentísimo señor De la Barra"; y en la tercera, "últimos sucesos en Ciudad Juárez, José de la Luz Elanco, Villa, Hay, señor Madero y señora, Farg rama de la ciudad, etcétera". Fue tomada por los hermanos Alva. Excepcionalmente se exhibió entera, tal vez por la longitud. Casi siempre se proyectaba cada una de las partes separadas. Exhibida en el cine Palacio el 31 de mayo.

Asalto y toma de ciudad Juárez, longitud de 1 500 metros, exhibida en el salón Parisiense el 31 de mayo.

Los acontecimientos de Ciudad Juárez, exhibida en el Cine Club el 1 de junio, de "2 000 metros y dos horas de duración".

Últimos sucesos de Ciudad Juárez, tercera parte de Incurrección de México, tomada por los hermanos Alva, de 1000 metros. Exhibida en el Salón Allende el 2 de junio.

Conferencias de paz a orillas del Río Bravo y toma de Ciudad Juárez o Sucesos y toma de Ciudad Juárez (creemos es la misma que Asalto y toma de Ciudad Juárez), de 1 500 metros y 54 asuntos. Exhibida en el Cine Club el 2 de junio.

Catástrofe del monoplano del Buen Tono, exhibida en el Salón Iris.

El fin del mundo. El cometa Halley, exhibida en el Salón Allende.

Cocharo, Segura y Gaona, exhibida en el Salón Iris.

Fuentes y Gaona, exhibida en el Zaragoza.

Corrida de toros por Fuentes, ídem.

La revuelta en la ciudad de México, exhibida en el Cine Central.

Toma de la presidencia por el señor De la Barra, exhibida en el Salón Parisiense.

Artillería mexicana, exhibida en el cine Cervantes.

Lagartijillo, Cocharito y Gaona, exhibida en el Cine Nacional.

Entrada triunfal en México de don Francisco I. Madero, exhibida en el Cine Nacional.

Solemne entrega del cañón capturado por las fuerzas insurgentes, tomada por los hermanos Alva.

Vista del señor Madero de Ciudad Juárez a la ciudad de México. Tomada por los hermanos Alva, de 1 500 metros de longitud.

Triunfal arribo del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero, tomada por los hermanos Alva.

Llegada de la familia del primer mártir de la Revolución Aquiles Serdán, ídem.

Sismo en México el 7 de junio, ídem.

Hojeando el año de 1910, exhibida en el Salón Nuevo.

México festivo, exhibida en el salón Boulevard.

Desfile de rurales, exhibida en el Salón Iris.

Los efectos del temblor, exhibida en el Cine Juárez.

Monoplano del Buen Tono, exhibida en el Vista Alegre.

Beneficio de la empresa El Toreo, exhibida en el Zaragoza.

Manifestaciones en la capital (al triunfo de la Revolución?), tomada por los hermanos Alva.

Cochero, Segura, Gaona y Gómez, exhibida en el Salón Iris.

Combate de Flores en honor de Madero, tomada por la empresa Unión Cinematográfica y exhibida en el salón Gómez Rivera.

Combate floral en honor de don Francisco I. Madero, exhibida en el Salón Iris.

Toros por Gaona, exhibida en el Vista Alegre.

Julio de 1911.

Vista del señor Madero al sur, tomada por los hermanos Alva, en dos partes, exhibida en el Cine Palacio.

Salterines mexicanos, exhibida en el Salón Allende.

Fuentes, Gaona y Lagartijo, exhibida en el salón El Edén.

Gran corrida de Gaona en España, Gallito, Macheguito, Vicente Segura y Gaona, exhibida en el teatro Palatino de José Cava.

Presentación de Bodofo Gaona en España, exhibida en el Salón Parisienne.

Corrida de Cocherito y Luis Fregu, exhibida en el cine Morelos.

Temporada de Gaona en España, exhibida en el Cine Palacio.

Gallito, Machequita, Pastor y Gaona en España, exhibida en el Cine Palacio.

Último viernes de Dolores en Santa Anita, exhibida en el Salón Iris.

Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Medero a esa ciudad, tomada por Guillermo Becerril, de 2 mil pies (se dice que eran 2 mil metros, 600 metros y 1 800 pies), en dos partes y 25 cuadros; exhibida en el Salón Parisiense.

Agosto de 1911.

Corrida a beneficio de las víctimas de la revuelta, exhibida en el teatro Palatino de José Cava.

Segura, Gaona y Gómez, exhibida en el Vista Alegre.

Entrega de la bandera del 32. Batallón, tomada por los hermanos Alva.

Banqueta en Chapultenco, ídem.

Corrida de Gaona, Fuentes y Cocharito, exhibida en el Salón Parisiense.

Día de campo en Chapultenco, exhibida en el Salón Iris.

Centenario de la muerte de Hidalgo, exhibida en el Cine Nacional.

Beneficio de Fuentes, exhibida en el Salón Boulevard.

Hojando 1911, exhibida en el teatro Borrás.

El cultivo de la uva, exhibida en el cine París.

Septiembre de 1911.

Cocharo, Segura, Gaona y Mercedes Gómez, exhibida en el cine Cuauhtémoc.

Carreras en Perálvillo, exhibida en el Salón Iris.

Beneficio de Gaona, exhibida en el Salón Iris.

Octubre de 1911.

Colón, en un acto y 18 cuadros. Actuada por Pedro J. Vázquez.

Jarisco en México, exhibida en el cine Cuauhtémoc.

Noviembre de 1911.

Historia de la revolución, desde la toma de Ciudad Juárez hasta la salida del licenciado León de la Barra, exhibida en el teatro Alcázar.

Gran semana de la aviación en México, exhibida en la Sala Pathé.

Aeródromo Nacional de Balbuena con los arrojados vuelos de las señoritas Moissac y Quimb. De los 5 notables aviadores y del vuelo de Rodolfo Gaona, tomada por la Unión Cinematográfica, S. A., (tal vez por Toscano) y exhibida en el Salón La Metrópoli.

Diciembre de 1911.

Corrida de toros del 17 de Gaona y Punteret, exhibida en el Vicente Guerrero.

Toma de posesión de don Francisco I Madero, exhibida en el cine Roma.

Corrida de Vicente Pastor y el Chiquito de Bagoña, exhibida en el Alcázar.

Enero de 1912

Corrida de Punteret y Pastor, exhibida en el teatro Alcázar.

Corida de Gaona en El Toreo, *ídem*.

Beneficio de Pastor, exhibida en el Vicente Guerrero.

Gaona y Punteret. Aparatosa corida de Gaona, exhibida en el Salón Allende.

Fuentes y Gaona, exhibida en el teatro Zaragoza de Enrique Eobánis.

Beneficio de Gaona, exhibida en el teatro Alcázar.

Febrero de 1912.

Inauguración del Sanatorio Urrutia con asistencia del licenciado Francisco León de la Barra, *ídem*.

Despedida de Gaona, *ídem*.

Fiestas en Xochimilco en honor del emperador Guillermo II, exhibida en el Salón Rojo.

Corrida de Gaona y Pastor, exhibida en el teatro Alcázar.

Corrida de toros de Bombita y Pastor, *ídem*.

Corrida de Emilio Torres, el Chico de la Hiuza y Vicente Pastor, exhibida en el Cine Palacio.

Corrida de Bombita y Pastor, exhibida en el Alcázar.

Bombita y Pastor, exhibida en el Salón Nuevo.

Viaje a Veracruz, exhibida en el salón Boulevard.

Corrida de Bombita, Vicente Pastor y Rodolfo Gaona, exhibida en el cine ^Palacio.

Gran corrida de toros de Covadonga, exhibida en el cine Juárez.

Carreras de caballos en Peralvillo, exhibida en el cine Cervantes.

Gaona, Pastor y Bombita, exhibida en el Alcázar.

Marzo de 1912.

Desfile de voluntarios de la capital, Baza, comercio, agricultura, ferrocarrileros y Colegio Militar el 24 de marzo. Exhibida en el Salón Nuevo.

Abril de 1912.

Maniobras militares de voluntarios en los terrenos de la hacienda de Los Morales, exhibida en el Salón Rojo.

Mayo de 1912.

Simulacro de guerra por los voluntarios y el Colegio Militar, ídem.

Agosto de 1912.

Revolución cruzquista, de los hermanos Alva, de 1 500 metros de longitud.

Septiembre de 1912.

Revista Nacional, exhibida en el Salón Rojo.

Octubre de 1912.

Fuerales de Justo Sierra, exhibida en el Cine Palacio.

Noviembre de 1912.

Revolución en Veracruz, tomada por Enrique Rosas y exhibida en el Principal.

Se anuncia que la temporada de toros 1912-1913 sera exhibida en el Alcázar.

Corrida del concurso de ganaderías, consignada por Reyes de la Maza en Salón Rojo, p. 80.

Corrida de Rafael Gómez. "El Gallo", ídem.

Historia Patria, ídem.

La voz de la raza, hecha en Mérida por Carlos Martínez Arrondo, según cuenta Jose María Sánchez García, en Cinema Reporter, 4 de agosto de 1951, p. 21.

Tiempos nevas, ídem.

Marzo de 1913.

Decena trágica, exhibida en el teatro Alcázar.

Decena trágica, tomada por Guillermo Becerril, hijo, y Ocañas, exhibida en el teatro Bernardo García.

Decena trágica, tomada por Enrique Rosas, según testimonio de Francisco Rosete Aranda.

Mayo de 1913.

Aniversario del fallecimiento de la suegra de Ehart, tomada por los hermanos Alva, actuada por Alegría y Ehart, cómicos de moda.

Agosto de 1913.

Catástrofe de Tacubaya, exhibida en el Cine Palacio.

Fiestas del centro Vasco, en las que figuran misa, romería en el Tívoli y una encerrona en la plaza México, exhibida en el Cine Palacio.

El señor general don Porfirio Díaz en París, *idem*.

Septiembre de 1913.

Desfile del 16 de septiembre, exhibida en el Salón Rojo.

Octubre de 1913.

Batalla en el campo de Sonora, exhibida en el cine Parisiense de Puebla.

La explotación del maguey, exhibida en el Salón Rojo.

Juegos Olímpicos, exhibida en el Cine Palacio.

Noviembre de 1913.

De la Barra en París, exhibida en el Salón Rojo.

Febrero de 1914.

Sangre hermana, película de argumento filmada en los campos zapatistas, exhibida en el teatro Lírico, de 3 000 metros de longitud.

Marzo de 1914.

Juan Soldado, exhibida en el Salón Star.

Abril de 1914.

Incendio del Palacio de Hierro, tomada por los hermanos Alva, exhibida en el Salón Rojo.

Mayo de 1914.

El aterrador 10 de abril de San Pedro de las colonias, exhibida en el Salón Rojo.

Junio de 1914.

La invasión norteamericana.

Reyes de la Masa en Op. Cit., p. 139, consigna Salida de las tropas del general Francisco Villa al ataque de Nuevo Laredo y Entrada del Jefe Supremo del Ejército Constitucionalista.

José María Sánchez García, Op. Cit., 4 de agosto de 1951, p. 20, cita Los amores de Novelty, tomada por Jesús Abitia, interpretada por Antonio Novelty y su esposa Carmen Higuera para la Mexico-Cine, de Abitia y "esú Asusta Franco de Hermosillo, Sonora.

El mata mujeres, ídem.

El robo del perico, ídem.

Los dos reclutas, ídem.

El incendiario, citada por Carlos Meade, Los pioneros del cine mexicano, 1896-1916.

1916.

1810 o los libertadores de México, en varias escenas y 8 partes. Exp. Cisar de Yucatán. Actuada por Vicenta García Rey, Carmen Beltrán, Elena Vasallo, Leopoldo Varela, Felipe Max Silva, José Viñas, José Pacheco, Luis Romero, Manuel Albertos, Felipe Bravo, Armando Cornejo, Manuel Círcerol, José Estrada y Leopoldo Salcedo.

Argumento: Arturo Peón Contreras.

Exhibida en: el teatro Hidalgo de la ciudad de México.

Marzo de 1917.

Reconstrucción nacional, financiada por la Secretaría de Instrucción Pública. Documental de carácter oficial.

Semana gráfica. Noticiero.

Prod.: Alvarez Arrondo.

Documental sobre el petróleo, destinado 2a propagar en el extranjero muestras "riquezas naturales".

Prod.: Alvarez Arrondo.

Junio de 1917.

La Luz.

Prod. México-Luz Film, S. A. de Max Chauvet.
Arg. Fot. y Dir.: Ezequiel Carrasco.
Inte: Emma Padilla, Ernesto Aguirre.
Longitud: 5 rollos. Era un tríptico de la vida moderna.

El amor que huve o El amor que triunfa.

Prod.: Cimar Films de Mérida.
Arg.: basada en la obra de los hermanos Quintero.
Dir.: Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cicero Sansores.
Int.: María Caballé, Angel de León, Romualdo Tirado, Matilde Llázn y María de la Luz González.

Julio de 1917.

Triste crepúsculo.

Arg.: María Luisa Ross.
Dir.: Juan de la Bandera.
Fot.: Carlos Martínez Arredondo.
Int.: Carmela Patiño, Susana Aurelia Quiñones, Josefina Gaona, Salvador Alcocer, Juan Cordero, Clementina Patiño, Lupe Vela, Eugenia Ramírez, Fernando Navarro, Juan de Dios Arellano.

En defensa propia.

Prod.: Asteca Films, S. A.
Arg.: Mimi Derba.
Dir.: Joaquín Coss.
Fot.: Enrique Rosas.
Int.: Mimi Derba, Socorro Astol, María Caballé, Catalina D'Ersell, Sara García, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Julio Taboada, Alberto Morales, Eduardo Gómez Haro, Manuel Arvide, Alvaro Nicolau, Beatriz Casian, Pilar Cota, Joaquín Coss, Salvador Campa Siliceo, Salvador Arnaldo, Rodolfo Navarrete de la Torre.

Long.: 10 rollos.

Alma de Sacrificio.

Prod.: Asteca Films, S. A.
Arg.: José Manuel Ramos.
Dir.: Joaquín Coss.
Fot.: Enrique Rosas.
Int.: Mimi Derba, Emilia R. del Castillo, Pilar Cota, Manuel Campa Siliceo, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Julio Taboada, Salvador Arnaldo, Fernando Ibáñez, Alberto y José Morales, Manuel Arvide y Salvador Quirós.
Long.: 8 rollos.

Septiembre de 1917.

La soñadora.

Prod.: Asteca Films, S. A.
Dir.: Eduardo Arozamena.
Fot.: Enrique Rosas.
Int.: Mimi Derba, Eduardo Arozamena, Sara Uthoff, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Sara García, Pilar Cota, José Barba, Alfonso Russo Conde, Eduardo Coello, G. Barba, Etelvina Rodríguez.

Noviembre de 1917.

En la sombra.

Prod.: Asteca Films, S. A.

Fot.: Enrique Rosas.

Int.: Andrea Perelló de Seguro, el tenor Zenatello, el barítono Ricardo Stracchiari, las sopranos María Gay, Anna Fitzin y Edith Mason, Mimi Darba y Pilar Cota.

Diciembre de 1917.

La tigresa.

Prod.: Asteca Films, S. A.

Arg.: Teresa Farías de Isasi.

Fot.: Enrique Rosas.

Int.: Sara Uthoff, Fernando Navarro y Anita Osaña.

Chapultepec.

Prod.: Asteca Films.

Fot.: Enrique Rosas.

Int.: Mimi Darba.

Inconclusa.

Obsesión.

Prod.: Quetzal Films,

Arg.: María Luisa Ross.

Dir.: Manuel de la Bandera.

Int.: María Luisa Ross, Catalina Crespo Leal, Isaura Cano, Manuel Domínguez de Olascaga, Ana María Gilbert, Carmen y Elisabeth Leyva, María Rivera, Irma Matamoros, Rosa Basurto, Conchita Rodríguez, Miguel Ruíz y Rosario Palacios.

Barranca trágica.

Prod.: Alvarez Arrendo.

Arg. y Dir.: Santiago J. Sierra.

Fot.: Manuel Becerril y Antonio Osaña.

Int.: Elena Castro, Santiago J. Sierra, José Flores Alatorre y Guillermo Ramírez.

El Charro Negro.

Prod.: Manuel Sizerol y Carlos Martínez de Arredondo.

Int.: Manuel Sizerol Sansores, Mimi Gines, Rosualdo Tirado, Carlos López, "Charlín".

Fatal Orgullo.

Arg. y Dir.: Felipe de Jesús Haro.

Fot.: Esequiel Carrasco.

Int.: Manuel de la Bandera y Consuelo Cabrera.

Enero de 1918.

Tapacac.

Dir.: Carlos González.

Adapt.: José Manuel Ramos.

Fot.: Ladislao Cortés.

Int.: Pilar Cota, Emilia Otazo, Roberto Arroyo Carrillo, Gabriel Montiel (Juan Diego) y Beatriz de Córdoba (la Virgen).

Maciste turista, viaje por tierras mexicanas.

Arg. y Dir.: Chano Sierra, asistido por Chabela Fox Martínez.

Int.: Enrique Ugartechea, Cipri Martí, María Luisa Ross, Ricardo Beltri y Manuel F. Novelo y Miguel Morales.

Prod.: Cimar Films.

Fot.: Gonzalo Alvarez Arrondo.

Febrero de 1918.

Tabaré.

Prod.: México Films, S. A.,

Arg.: Luis Lazama, basado en la obra de Juan Zorrilla de San Martín del mismo nombre.

Dir.: Luis Lazama.

Fot.: Esequiel Carrasco.

Int.: Manuel del Castillo, Carmen Bonifat, Matilde Oires Sánchez, Juan Canal de Homs, Pedro de la Torre, Carlos Vargas, Enrique Couto.

Revista Universal, noticiero.

Marzo de 1918.

Muerte civil.

Prod.: Anáhuac Films.

Dir.: Domingo de Nuzzi.

Fot.: Samuel Tinoco.

Int.: María Luisa Escobar de Rocabrana, Lupe Rivas Cacho, Alejandro de Nuzzi, Salvador Uriarte y Xavier Navarro.

Julio de 1918.

Santa.

Prod.: Germán Camus.

Arg.: Federico Gamboa.

Adap. y Dir.: Luis G. Peredo.

Fot.: Manuel Becerril.

Int.: Elena Sánchez Valensuela, Alfonso Busson, Ricardo Beltri, Fernando Navarro, Clementina Rebolledo, Norka Norskaia, Fernando Sobrino, G. Gómez Scoulan.

Revista semanal "México", noticiero.

Fiestras Patrias de 1918, documental.

Prdo.: Film Colonial.

Vuelos de nuestras aviadoras, documental.

Prod.: Sociedad Anunciadora Mexicana.

Ft.: Esequiel Carrasco.

Marzo de 1919.

Caridad.

Prod.: German Camus.

Dir.: Luis G. Peredo.

Fot.: Manuel Becerril.

Int.: Otilia Chavarrí, María de la Luz Contreras, Guillermo Hernández Gómez, José Morales, Ricardo Beltrí y Salvador Alcocer.

Abril de 1919.

Emiliano Zapata en vida y muerte, documental.

Julio de 1919.

Cuauhtémoc.

Prod.: Mexamer Films

Arg.: Tomás Domínguez Yáñez.

Adap. y Dir.: Manuel de la Bandera.

Fot.: Roberto A. Turnbull.

coaga

Int.: Gabino Armas, Manuel Domínguez Olas, Susana Valencia, Carmen Domensain, Francisco Ferriz, Salvador Quiros, Miguel Angel Ferriz, Juan Cachú Ramírez.

Septiembre de 1919

La banda del automóvil o La dama enlutada.

Arg.: Enrique Guardiola Cardellack.

Prod.: Germán Camus

Dir.: Ernesto Volrath.

Fot.: Ezequiel Carrasco.

Int.: Matilde Cires Sánchez, Dora Vila, María Luisa Serrano, Roberto Soto, Antonio Galé, Joaquín Coss, Luis Cervantes, Guillermo Hernández Gómez, Manuel Haro y Alberto Michel.

En 12 episodios y 24 partes.

Venganza de bestia.

Prod.: C. Martínez Arredondo.

Película de episodios filmada en Mérida.

Noviembre de 1919.

El rompecabeza de Juanillo.

Prod.: Periódico Excelsior.

Dist.: Germán Camus.

Int.: Juan Arthenac.

Dos corazones.

Prod.: Aguila Film, S. A.

Arg.: basado en la novela Helena et Mathilde de Adolphe Belot, adaptada por Francisco Lavillete.

Dist.: Imperial Cinematográfica.

Dir.: Francisco Lavillete.

Int.: Mimi Derba, Consuelo Mayendía, Cristóbal Ferrer, la señora Rodríguez y el señor Mazzoni.

María.

Arg.: basado en la obra del mismo nombre de Jorge Isaacs.

Adap. y Dir.: Rafael Bernádez Z.

Prod.: Metrópoli Films.

Int.: Gilda Chavarrí, Gaspar Torres, Esther Spíndola, Dina Lomelli, Juan Marquina y Luis Escalante.

El eco del abismo.

Int.: Elena Castro, Elena Sánchez Valenzuela y Juan Marquina.

Confesión Trágica.

Arg.: basado en el poema Frax Juan de José Velarde.

Fot.: Julio Zamadriá.

Int.: Carlos González, José Manuel Ramos, Guillermo Lusuriaga, Eduardo Villaseor y Alberto Fuentes y María Luisa Ferris.

Dis.: Germán Comas y Cía.

Prod.: Colonial Films.

Honor militar.

Prod.: Secretaría de Guerra y Marina.

Arg.: Rafael Ponce de León.

Dir.: Juan Canal de Homs.

Int.: Flora Isla Chacón, Rutila, Eduardo Urrola.

Se exhibió en los cuarteles "para moralizar a la tropa".

Una novia caprichosa.

Prod.: Aguila Films,

Arg.: Francisco de Lavillete.

Int.: Ricardo Beltrí y Consuelo Mayendía.

Enero de 1920.

El automóvil gris.

Prod.: Enrique Rosas y Cía.

Arg.: Enrique Rosas y Miguel Necoechea, asesorados por el jefe de la Policía Juan Manuel Cabrera.

Fot. y Dir.: Enrique Rosas.

Int.: Joaquín Coss, Juan Canal de Homs, Manuel de los Ríos, Dora Vila, María Mercedes Ferriz, María Teresa Montoya, Juan Manuel Cabrera, Valentín Asperó, Miguel Ángel Ferris, Ernesto Finance, Russo Conde, Ángel Esquivel, Enrique Cantalauva.

Amado Nerro. documental.

Cuando la patria lo manda.

Prod.: Secretaría de Guerra y Marina.

Arg.: Teniente Rafael Ponce de León.

Dir.: Juan Canal de Homs.

Int.: Flora Isla Chacón, Manuel de los Ríos, María P. Gómez.

Marzo de 1920.

La Llaga.

Prod. Adap. y Dir. de Luis G. Peredo.

Arg.: basado en la obra homónima de Federico Gamboa.

Int.: Gustavo Curiel, María Mercedes Ferriz, Emilia Otazo, Elena Sánchez Valenzuela, Virginia Muñoz, Antonio Galé.

Fot.: Manuel Becerril y Luis Santamaría.

Juan Soldado.

Prod.: Chapultepec Film.

Arg.: Francisco L. Urquiza.

Dir.: Enrique Castilla.

Fot.: Miguel Ruiz.

Mayo de 1920.

El Escándalo.

Prod.: Manufacturera de Películas.

Arg.: basado en la obra de teatro de Cosmos Hamilton.

Adap.: Alfredo B. Cuéllar.

Int.: Alfredo B. Cuéllar, Emilia R. del Castillo, Enrique Tovar Avalos, Ligia dy Golconda, Eduardo Urrutia y Emilia Otazo.

Viaje Redondo.

Arg.: basado en la obra de Carlos Noriega Hope.

Adapt. y Dir.: José Manuel Ramos.

Prod.: Agustín Martínez, La Círcula.

Fot.: Julio Lamadrid.

Int.: Leopoldo Beristain, Lucinda Joya, Manuel y "Pompín" Iglesias, Joaquín Pardevé.

Partida ganada.

Fot.: Julio Lamadrid.

Int.: Leopoldo Beristain.

BIBLIOGRAFIA.

Archivos.

- A.D.G.D.A. Archivo de la Dirección General de Derechos de Autor.
A.O.M.P. Archivo de la Oficina de Marcas y Patentes.
A.E.G.M. Archivo Edmundo Gabilondo Mangino.
A.H.A.(C.S.D.D.) Archivo Histórico del Ayuntamiento. Consejo Superior del Distrito Diversiones.
A.H.A.(D.P.G.) Idem, Diversiones Públicas en General.
A.H.A.(G.D.D.) Idem, Gobierno del Distrito. Diversiones.
A.H.A.(G.D.L.D.) Idem, Gobierno del Distrito. Licencias Diversas.
A.H.A.(L.D.) Idem, Licencias Diversas.
A.H.A.(S.R.M.) Idem, Sub-Dirección de Rentas Municipales.
A.S.B. Archivo señoritas Bourvi.
A.S.O.E. Archivo Silvia Ortíz Echánis.

Hemerografía utilizada para el periodo 1896-1900.

Actualidades.

Album de Damas.

Arte y Letras.

El Cantinela, de Hermosillo.

Cinema Reporter.

Cómico.

El Contemporáneo, de San Luis Potosí.

El Continental, de San Luis Potosí.

El Correo de Zacatecas, de Zacatecas.

El Consultor

El Cosmopolita, de Orizaba.

El Correo Español.

Le Courrier du Mexique.

La Courrier Francais.

El Chiama.

La Democracia, de Tepic.

El Diario.

El Diario de Jalisco, de Guadalajara.

Diario del Fozar.

El Diacono.

El Echo de Mexico.

El Eco de Tabasco, de San Juan Bautista.

El Estamento.

El Mensero Mexicano.

Esigoli.

El Hlas.

El Hlas Ómico.

El Globo.

El Corro de Durmiz, de Guadalajara.

El Heraldico, de Pachuca, Hgo.

El Imperial.

El Liberal.

La Libertad, de Guadalajara.

Junifer.

El Monitor Republicano.

El Mundo.

El Mundo Ilustrado.

El Municipio Libre.

El Nacional (Revolucionario).

Novedades.

Las Novedades, de San Luis Potosí.

La Nueva Era, de Parral.

El País.

La Patria.

El Popular.

El Reproductor, de Crisaba.

La Semana Ilustrada.

El Tiempo.

El Tiempo Ilustrado.

The Two Republics.

El Universal.

La Voz de México.

Hemerografía utilizada para el periodo 1911-1915.

Actual.

La Actualidad.

Artes y Letras.

El Danzónata Mexicano.

El Diario.

México Oficial.

El Reg.

La Ilustración Mexicana.

El Independiente.

El Intransigente.

La Ilustración Semanal.

The Motion Picture News.

The Moving Picture World.

El Pueblo.

Revista de Revistas.

Revista México.

El Universal Ilustrado.

Folleto.

Boletín Oficial del Consejo Superior de Gobierno del Distrito. 1906.

Catálogo Ernemann. s.f. (c. 1915).

Catálogo Lubin. 1903.

Catálogo Pathé. 1902-1907.

The Eclair Bulletin.

Edison Bulletin.

Edison Educational Motion Pictures.

Edison KinetogramEs

Essany News.

Caceta Oficial de la Oficina de Marcas y Patentes.

Las Leyes sobre patentes, marcas de fábrica y derechos de propiedad artística y literaria, sirven en México para garantizar a los propietarios y autores que cumplen con la ley, o para favorecer a los defraudadores? México. Tipografía A. Ferrer, 1914.

Memoria del H. Ayuntamiento. 1896-1913.

Pathé Exchange.

Pathé Freres Weekly Bulletin.

Reglamento de cinematógrafos. México. Imprenta del Gobierno Federal. 1913.

Reglamento de teatros publicado el 10 de diciembre de 1894 y ediciones y reformas al mismo. México, Imprenta Carrada de Moneda 2, 1905.

Sin comentarios. Se hará con justicia. C. 1910.

Entrevistas.

Entrevistas.

- Armando Arreola Haller, 24 de abril de 1975.
Josefina Bouvi, 28 de marzo de 1974.
Valente Cervantes, 2 de febrero de 1974.
María Conesa, en el transcurso de 1974.
Dolores Elbers, 7 de septiembre de 1974.
Edmundo Gabilondo Mangino, en el transcurso de 1974.
Sara García, 7 de marzo de 1974.
Eugenio Lezama Michel, 5 de junio de 1974.
Luis Márquez Romay, 12 de junio de 1974.
Francisco Rosete Aranda, 16 de marzo de 1974.
Enrique Solís Chagoyán, 20 de mayo de 1974.
Luis Enrique Solís Munive, 14 de octubre de 1974.
Jorge Sthal, 30 de marzo de 1974.
Roberto Yip Palacios, 22 de abril de 1975.
Otilia Zambrano, 4 de diciembre de 1974.

Bibliografía Complementaria. Entre paréntesis la fecha de la primera edición.

Anderson, Joseph L. and Richie, Donald, The Japanese Film Art and Industry. New York, Grove Press, 1960.

Anthologie du Cinéma, París, L'Avant-Scène, 1967, 3 vols.

Aristarco, Guido, Historia de las teorías cinematográficas. Barcelona, Lumen, 1968 (1960)

Balás, Béla, El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Buenos Aires, Longo, 1957.

Baldelli, Pio, El cine y la obra literaria. La Habana, Instituto cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1966.

Barbaro, Umberto, El film y el resurgimiento marxista del arte. La Habana, Instituto de Arte e Industria Cinematográficos, 1965.

- Barnow, Erik, Documentary. A History of the Nonfiction Film. New York, Oxford University, 1974.
- Bouljedra, Rachid, Naissance du cinéma algérien. Paris, Francois Masperó, 1971.
- Brownlow, Kevin, The Parade's Gone by..., Berkeley, Univ. of California, 1968.
- Casas, Viscaino, Historia y anécdota del cine español. Madrid, Andra, 1976.
- Casasola, Gustavo. Historia gráfica de la Revolución Mexicana. México, Trillas, 1970, 5 vols.
- Ceram, C.W., Arqueología del cine. Barcelona, Ediciones Destino, 1965.
- Cimet, Michel, Elia Kazán por Elia Kazán. Caracas, Editorial Fundamentos, 1974.
- Deslandes, Jacques, Histoire comparée du cinéma. Bruselas, Gasterman, 1968.
- Dublán y Lozano, Legislación Mexicana. México, Imprenta Dublán, 1886
- Dyer MacCann, Richard, Film. A montage of theories. New York, E.P. Dutton and Co., 1966.
- Fielding, Raymond, A Technological History of Motion Pictures and Television. Berkeley, Univ. of California, 1967.
- The American Newsreel, 1911-1967. Oklahoma, Univ. of Oklahoma, 1972.
- Freund, Gisele, La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX, Buenos Aires, Losada, 1946.
- Galindo, Alejandro, Una radiografía histórica del cine mexicano. México, Fondo de Cultura Popular, 1968.
- Garza Riera, Emilio, El cine mexicano. México, Era, 1963.
- Historia documental del cine Mexicano. México, Era, 1969-1978, 9 vols.
- González Navarro, Moisés, Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida social. México, Hermes, 1970 (1957).
- Griffith, Mrs. D. W., When the Movie were Young. New York, Dover, 1969.
- Gromo, Murió, Cine italiano, Buenos Aires, Losange, 1955.
- Gubern, Román, Menguajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona, Lumen, 1974.
- Hampton, Benjamin B., The History of the American Film Industry. From its beginnings to 1931. New York, Dover, 1970.
- Higham, Charles, The Art of the American Film. New York, Anchor Press, 1974.
- Howard Legson, John, El cine en la batalla de las ideas. La Habana, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1964.
- Idestam-Alquist, Bengt, Cine sueco. Buenos Aires, Losange, 1958.

Jacobs, Lewis, Emergence of Film Art. The evolution and development of motion picture as an art, from 1900 to the present. New York, Hopkinson and Blake, 1969

La azarosa historia del cine americano. Barcelona, Lumen, 1971, (1939), 2 vols.

The Movie, an anthology of ideas on the nature of movie art. New York, The Woodway Press, 1972 (1960).

Kracauer, Siegfried, De Caliguri a Hitler. Buenos Aires, Nueva Visión, 1961. (1947).

S. Krishnaswamy and Erik Barnouw, Indian Film. New York, Columbia University, 1963.

Leprohon, Perre, El cine italiano. México, Era, 1971. (1966).

Lloyd, Jay, Diarising, an Account of Films and the Film Audience in China. Cambridge, Massachusetts and London, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1972.

Historia del cine ruso y soviético. Buenos Aires, EUDEBA, 1965. (1960)

Malthete-Wiltes, Madelaine, Mélieux l'Échecart. Paris, Echéte, 1973.

Meade, Carlos, Los pioneros del cine americano, 1896-1916. inédito, México, 1977.

Medvedkin, Alexander, El cine como propaganda política, 294 días sobre ruedas. México, Siglo XXI, 1973.

Réndez-Leite, Fernando, 45 años de cine español. Madrid, Maily-Bailliere, 1941.

Historia del cine español. Madrid, Rialp, 1965, 2 vols.

Moran Borsam, Richard, Nonfiction Film. A Critical History. London, George Allen and Unwin Ltd., 1974.

F. Millingham, Por qué nació el cine. Buenos Aires, Nova, 1945.

Paoletti, Roberto, Historia del cine mudo. Buenos Aires, EUDEBA, 1967. (1956).

Pathé, Charles, De Pathé Freres a Pathé Cinéma. Paris, Premier Plan, 1970. (1939)

Perkins, V.F., Film as Film. Understanding and Judging Movies. London, Penguin Books, 1972.

Poniatowska, Elena, La noche de Tlatelolco. México, Era, 1971.

Powdermaker, Hortense, Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. (1950).

Rachael, Low, The History of the British Film, 1896-1929. London, Unwin Brothers Limited, 1973. (1948-1971). 4 vols.

Ragan, David, Who's who in Hollywood, 1900-1976. New York, Arlington House Publishers, 1976.

Reyes, Aurelio de los, 80 años de cine en México. México, UNAM, 1977.

Los orígenes del cine en México, 1896-1900. México, UNAM, 1972.

Reyes de la Maza, Luis, Salón Rojo. México, UNAM, 1968.

Roths, Paul, Documentary Film. London, Faber and Faber, 1970. (1935).

Sadoul, Georges, Dictionnaire des cinéastes. Paris, Editions du Seuil, 1965.

Dictionary of Films. Berkeley, University of California, 1972. (1965).

El cine de Dziga Vertov, México, Era, 1973. (1971).

Georges Méliès. Paris, Seghers, 1970. (1961).

Historia del cine mundial, desde sus orígenes hasta nuestros días. México, Siglo XXI, 1972. (1949).

Louis Lumière. Paris, Seghers, 1964.

Spottiswoode, Raymond, Gramática del cine. Buenos Aires, Losange, 1958. (1935).

Talbot, Daniel, Film: an Anthology. Berkeley, University of California, 1975. (1969).