
cine

árbol que crece torcido

El cine en México está por cumplir 75 años de edad y hasta hoy la investigación de sus orígenes es escasa: sólo se conocen noticias poco precisas. Su introducción en México, al finalizar el siglo XIX, ofrecía la posibilidad de crear una expresión local, propiciada por el hecho de que los medios de comunicación eran lentos y las novedades tardaban en llegar. El cine envejece muy rápido, el público se cansa de ver los mismos programas, y ante la falta de un suministro permanente de películas del exterior, queda un hueco que podía llenar la naciente industria nacional.

Se inventa el cine y con él surgen nuevas palabras, o a las existentes se les da otro sentido. Conforme se desarrolla el lenguaje de las imágenes, se crea una terminología específica, de tal suerte que los cambios del léxico obedecen a la búsqueda del sentido cinematográfico.

Vale la pena observar con detenimiento algunos de los vocablos que para describir al cine emplearon los periodistas que asistieron a la primera proyección, dada el 14 de agosto de 1896 en el entresuelo de la "Droguería Plateros", en la esquina de las calles de Plateros y Espíritu Santo;¹ y seguir la creación y utilización de algunas palabras hasta 1920, esto es, veinticinco años después, para descubrir hasta qué punto se logró crear una expresión cinematográfica mexicana.

Los cronistas que presenciaron aquella primera exhibición, lo llamaron "cuadros llenos de movimiento y de vida",² "escenas fugitivas",³ "banda pelicular en la cual están fijas las imágenes con la apariencia de fotografías ordinarias",⁴ "imágenes sacadas... en los momentos sucesivos de una escena"⁵ y "cuadros espléndidos",⁶ entre otros varios conceptos. Unos términos proceden del teatro, como "escena"; de la pintura, como "cuadro"; otros de la física y de la fotografía.

La palabra "cinematógrafo" era utilizada exclusivamente para designar a los proyectores de origen francés; a los norteamericanos se les llamaba "vitascopio", "veriscopio, cinematógrafo perfeccionado por Edison" o "kinetófono". Había otro espectáculo llamado "La exposición imperial", de procedencia alemana; primero era de vistas fijas, después se le adaptó un aparato cinematográfico pero conservó su nombre. Hubo otro llamado "cronofotógrafo". Hacia 1900 se les denomina ya genéricamente como "cinematógrafos" y en 1911 se les dice simplemente "cines"

Por su aspecto, a la cinta cinematográ-

fica se le llamó "banda pelicular" y por su longitud hubo necesidad de enrollarla, con lo que se crea el término "rollos de película", que después se hará común a la fotografía, puesto que en ésta entonces se utilizaban placas.

Grabar el movimiento era el objetivo del cine, y las primeras películas dan una idea cabal de ello: *Disgusto de niños*⁷ captaba los movimientos de la pelea entre dos criaturas; en *Llegada del tren* se podía contemplar el movimiento de los pasajeros; en *Bañadores en el mar* se veía el

movimiento de las olas "con gran verdad y realismo",⁸ etcétera.

El origen del término "escena" es difícil de precisar; fue utilizado por los griegos con respecto al edificio teatral en el siglo V a. de C.;⁹ ya en el XVI, fue empleado por Torres Naharro, Lucas Vicente y Lope de Rueda¹⁰ para dividir la obra teatral: la escena consistía en un fragmento durante el cual los actores no debían entrar ni salir del tablado; en las primeras películas tal hecho acontecía: eran tan breves, y lo único que interesaba era captar el movimiento, que los personajes no cambiaban; maniobraban, platicaban, pero nadie entraba ni salía del cuadro.

La palabra "cuadro" tiene su origen en la pintura, fue utilizada por los cronistas cinematográficos con dos significados diferentes: por la forma de la pantalla, de ahí que dijeran "cuadros llenos de movimiento y de vida"; y como sinónimo de escena: "cuadros espléndidos". Por la primera se cumplió, en la forma más inocente, el viejo ideal de origen renacentista de captar la realidad a través de un cubo,



que junto con los problemas de la perspectiva, había sido la principal preocupación de la pintura durante siglos. Al usarlo como sinónimo de escena, los periodistas nos remiten también a los llamados "cuadros vivos" que se representaban en los desfiles de las fiestas patrias, escolares y religiosas: el Grito de Dolores, el Abrazo de Acatempan, la aparición de la Virgen de Guadalupe, la Alegoría de la Libertad, etcétera.

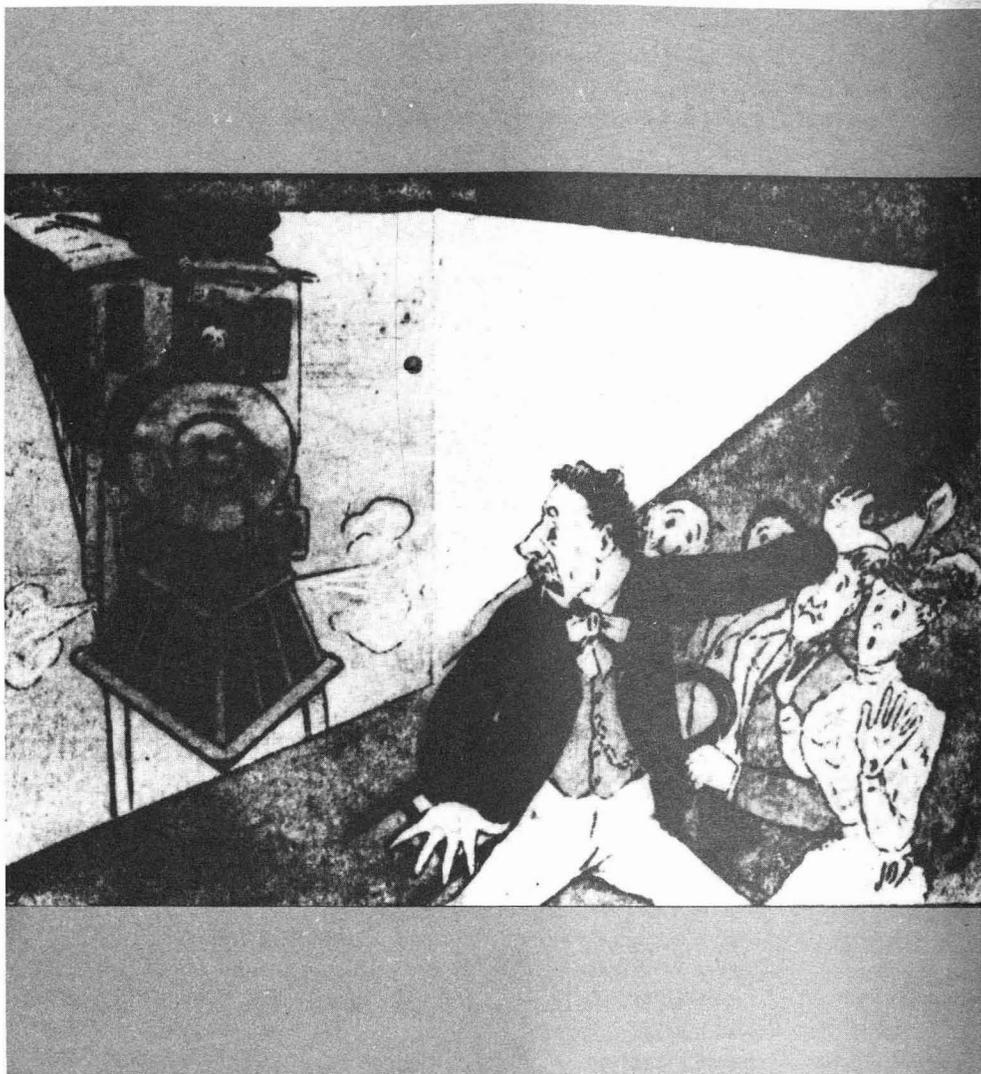
Los primeros camarógrafos, sin duda, se vieron en la necesidad de destacar un objetivo de los múltiples que se les presentaban a la vista, es decir, lo tuvieron que "enmarcar" a través de la lente de la cámara, o tuvieron que "componer el cuadro", como lo hacían los pintores al estructurar el lienzo para representar el objeto deseado.

La novena edición del *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua, decía que la perspectiva "... es la ciencia que enseña cómo representar en una superficie objetos que se hallan a distancias diferentes, en términos que produzcan la *ilusión de verdad*". Si con la fotografía se logró captar la realidad tal como aparece ante el ojo, con lo que contribuyó a que el realismo en la pintura quedara superado; con el movimiento se logró crear aún más una *ilusión de verdad* y los problemas de la perspectiva estaban resueltos: si el objetivo estaba más cerca se agrandaba, si más lejos, se empequeñecía, sin necesidad de que el camarógrafo tuviera que trazar una red de coordenadas. Uno de los periodistas dice de la película *Llegada del tren*: "... el tercer cuadro es una locomotora con su cuadro de trenes que se acerca veloz, y después detiene su carrera: los personajes unos bajan y otros suben con esa precipitación tan propia de momentos semejantes, pero con tal vida representado, con tal verdad, que la ilusión no puede ser más completa", y de *La carga de coraceros*: "... a lo lejos se distingue una faja oscura y, por instantes, va haciéndose perceptible un escuadrón que avanza al galope hasta llenar toda la escena. El conjunto es admirable".¹¹

La fotografía y el cinematógrafo superaron los intentos, tanto de la pintura como del teatro, de captar la realidad. La primera porque con oprimir el disparador la aprehendía; el segundo, porque con dar vueltas a la manivela reproducía el movimiento. Ambos contribuyeron a que se lanzaran a la búsqueda de una nueva expresión formal, que en la pintura culminaría en el subjetivismo del artista.

Con la aplicación de términos de origen teatral y pictórico, al cine se le hace heredero de cierta tradición artística: la preocupación por captar la realidad exterior. Otro de los cronistas dice del cine: "... a reserva de ser más explícito... diremos únicamente que es la reproducción fiel y exactísima de una escena de la vida real... reproducida en el cinematógrafo de tamaño natural... para apreciar los más minuciosos detalles".¹²

Con insistencia, los cronistas cinematográficos aluden a la verdad y al realismo que se observaba en el nuevo espectáculo;



ese gusto por contemplar la realidad reproducida, a algunos los hace rechazar una película que reconstruía un famoso duelo entre dos diputados, uno de los cuales había muerto. El periódico *El Globo* se alarmó sobremanera porque se enganaría a la gente, y exigió que una persona, antes de la proyección, explicara que no era "verdad" lo que se iba a ver, sino que se trataba de un simulacro.

Crear la ilusión en el espectador era sacarlo de su realidad, por ello el cine logra una aceptación muy general, a despecho de los intelectuales, que pasada la euforia del primer momento subestimaron sus posibilidades y a fines de siglo lo llamaron "aparato de vulgarización científica"; el cine hacía —y hace— que el individuo olvidara sus problemas cotidianos. Pero la *ilusión* que se podía crear no tenía que estar reñida con *la verdad* y así, en 1900 el gobierno mexicano pensaba instalar proyectores en las escuelas primarias, destinados a la enseñanza objetiva: se pondrían a la vista del alumnado los episodios culminantes de las épocas históricas y el profesor se encargaría de dar las correspondientes explicaciones.¹³ Llegan a México los filmes con "la verdad histórica"; bastan unos títulos: *El cuadro misterioso*, *Neptuno y Anfítitre* (1900)¹⁴ de Meliés, *La pasión de Jesucristo* (1900), *La regencia de Luis XIV* (1905), *La vida de la reina María Antonieta* (1905), *Sansón y Dalila* (1905), *El legendario judío errante* (1905) de David Wark Griffith, *La noche de San Bartolomé* (1905).¹⁵

Debido a la gran aceptación que el cine tuvo en todos los estratos de la sociedad en el mundo entero, hubo que hacer la producción de filmes en serie y de crear nuevos temas. La gente demandaba más variedad, lo que originó que se recurriera a otros objetivos: el truco, con el que se dio una apariencia de "verdad" no sólo a los cuentos y novelas famosas como *El gato con botas* (1904), *Don Quijote de la Mancha* (1904) o *El pequeño Pulgarcito* (1904), sino también a los argumentos creados ex profeso como *Viaje a la luna* (1906) de Meliés, *El hombre de treinta y seis cabezas* (1905) o *El asalto a un tren expreso* (1906),¹⁶ en las que se ponía a prueba la imaginación de los realizadores, que se vieron obligados a instalar construcciones especiales o "talleres"¹⁷ debidamente equipados para practicar la magia del cinematógrafo.

El cine estaba a un nivel artesanal. El término "taller" para nombrar a lo que con posterioridad serán los estudios estaba correctamente aplicado, si se confronta con la definición que daba la Real Academia de la Lengua en su *Diccionario*: "... oficina en que se trabaja alguna obra de manos// met. Escuela o seminario de ciencias donde concurren muchos a la común enseñanza". Los filmes se hacían y a la media hora se enviaban para su explotación, no existían las complicaciones del montaje ni de la sincronización. Los trucos eran a base de fotografía; se detenía la cámara, cambiaba el personaje y se seguía tomando la vista; es de supo-

ner que los problemas se limitaban al encuadre. Era una etapa de experimentación, de tal suerte que los talleres venían a ser una escuela donde se buscaba el perfeccionamiento del nuevo medio expresivo.

Para el público, el cine venía a ser una prueba más del progreso, y se entregaba azorado a los trucos mágicos que se podían hacer con la técnica: en el teatro hubo una obra llamada *Los cuadros disolventes*, donde se jugaba con la luz y con la desaparición repentina de los actores; los Rayos X estuvieron expuestos a la curiosidad como un espectáculo teatral. Incluso la técnica de los actores llegaba a ser prodigiosa: vino a México el transformista italiano Leopoldo Frégoli, que lo mismo parecía una ingenua quinceañera que una consumada matrona o un caballero de treinta años. Causó sensación el niño telepático, que mediante un truco adivinaba lo que decía algún espectador escogido al azar... y el cine sobrepasaba cualquier artificio teatral: se ocupó de la sorpresa con apariencia de *verdad*: maravillaba ver cómo una modistilla que dormía en una banca se transformaba en una elegante dama, y cómo un puñado de rosas se convertía en un grupo de genios, o cómo unos diablillos se hacían bailarines.¹⁸ Las películas no tenían sentido crítico; eran para divertirse y no se pensaba entonces en el cine como "arte".

Al mediar la década de los novecientos, hay ya "escenas cómicas, episodios", "películas", "cuadros de ilusionismo" y "vistas".¹⁹ Los cambios obedecen a que ya no interesaba reproducir el movimiento, sino que se han creado argumentos y "episodios" o partes para integrar una película; a éstas se les llamaba "vistas", tal vez por el uso que el camarógrafo daba a la cámara: por la lente podía dar un vistazo a los acontecimientos; era como un espectador que se limitara a seguir con la vista un objetivo, si éste se movía, lo seguía y por eso los desplazamientos de la cámara eran en ejes horizontales y verticales. Tenían las "vistas" ciertamente un sentido panorámico.

Al finalizar la década se hacen ya dos tipos de películas: las tomadas del natural y las ficticias, hechas en escenarios preparados y con artistas que ensayaban y estudiaban sus papeles previamente.²⁰ La producción nacional, por su parte, se limitaba a captar los acontecimientos más notables o los festejos públicos: *Don Porfirio paseando a caballo por Chapultepec* (1896), *Don Porfirio Díaz rumbo a Chapultepec* (1896), *El desfile de las fiestas patrias* (1896), *Las fiestas presidenciales en Yucatán* (1906), *La exposición de Coahuacán* (1908), etcétera; las ficticias, como *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910) y *El grito de Dolores* (1910), apenas eran una prueba y no llegaban a tener la demanda de las primeras; eran películas de excepción hechas con la finalidad de conmemorar las fiestas del Centenario de la Independencia. Se ha dicho hasta la saciedad que *Don Juan Tenorio* (1899), atribuida al ingeniero Salvador Toscano, fue la primera película mexicana de ar-

gumento:²¹ no hay tal cosa, sencillamente se filmó un espectáculo teatral que era muy popular, como se tomaban los bailes de Rosario Soler, cupletista que se hizo célebre por la interpretación de *La pata*, fragmento de la zarzuela *La marcha de Cádiz*, y que se exhibían en los cinematógrafos ambulantes del interior de la República Mexicana.

Esta tendencia de los cinematografistas nacionales de limitarse a retratar los acontecimientos y de no buscar otros derroteros, hizo que un periódico lanzara una irónica crítica, comentando que el mejor cinematógrafo de México consistía en colocarse atrás del aparador de una tienda.²²

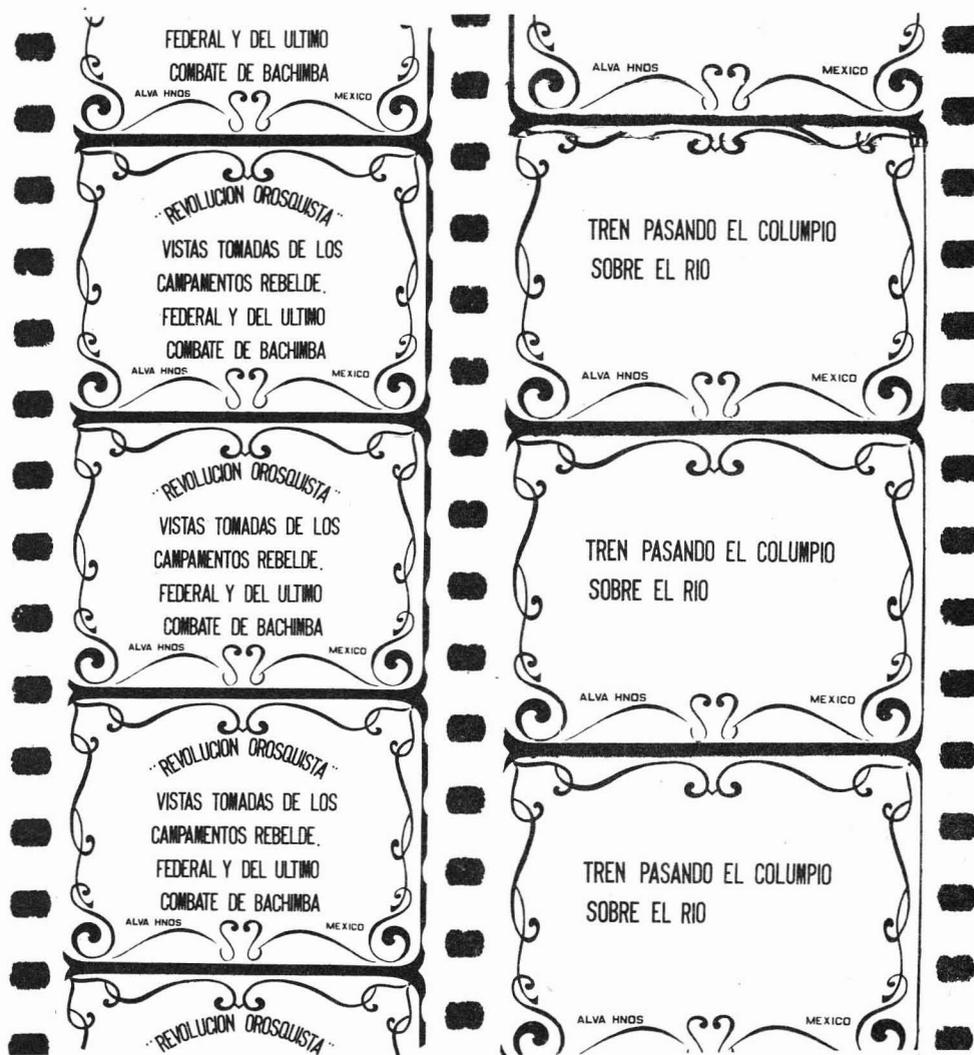
El espectador exige la novedad, y poco a poco se busca diferenciar la vista de la simple realidad. Ya uno de los primeros cronistas cinematográficos dijo que en el cine se podían observar detalles, aludiendo sin duda el deseo de los pintores de retratar y poner en el lienzo con meticulosidad todo lo que su ojo veía... y la cámara puede captar detalles que a simple vista pasan desapercibidos.

Los textos que anunciaban la película *Entrevista Díaz-Taft* (1909), tomada por los hermanos Alva, dicen que no se había "... escapado el más ligero detalle de tan fausto acontecimiento..."²³ y que es "... la película que detalla toda la entrevista..."²⁴ y otro que daba cuenta del filme norteamericano de la pelea por uno de los campeonatos de box entre Johnson y Joffries, dice que "... se pueden ver los

adelantos que últimamente ha tenido el cinematógrafo, pues está tomada tan bien, que no se perderá en ella el menor detalle..."²⁵ este deseo de observarlo todo con minuciosidad es lo que origina que se invente el primer plano. Se le puede observar en un fragmento anónimo que la señora Carmen Toscano incluyó en sus *Memorias de un mexicano*, (montaje hecho en 1949), cuando en la excursión que se organizó a Teotihuacán, para los delegados que vinieron a las fiestas del Centenario, se retrata la pirámide de Quetzalcóatl: una de las cabezas de serpiente ocupa el primer plano; sin embargo no parece ser aquí un arbitrio expresamente buscado, sino sólo el resultado de un enfoque de la cámara.²⁶

Aparte de la invención del *close up*, se crea el montaje, que era rudimentario²⁷ Se puede observar en *Las fiestas del Centenario* (1910) de los hermanos Alva: en la ceremonia de inauguración de la columna de la Independencia se hace un inter-corte y se presenta una foto-fija del monumento, prosigue la ceremonia, vuelve la foto y continúa la vista. En 1911 hay otra película en la que necesariamente se utilizó el montaje: *La carrera de autos Imparcial-Puebla*, que fue filmada por seis fotógrafos, instalados en puntos estratégicos en el camino y que sorprendieron curiosos detalles.²⁸

Las películas crecían en longitud y con ello aumentaban los problemas para armarlas; el montaje narrativo se practicaba por excepción e intuitivamente: en gene-





ral se procuraba seguir un riguroso orden geográfico y cronológico; los filmes eran una como sucesión de cuadros; así, por ejemplo, *La revolución en Chihuahua* (1912) de los hermanos Alva, se dividía en dos partes, la primera se desarrolla en el campo rebelde y muestra a "Pascual Orozco llegando a su casa con el licenciado Gómez Robelo"; "Pascual Orozco con Miguel Quiroga y el jefe del Estado Mayor Alfonso Castañeda"; "Los mismos en Jiménez antes del combate de Rellano"; "Cañón rebelde en un furgón"; "Los mismos en Jiménez después del combate de Rellano", etcétera.²⁹ La segunda parte retrata los acontecimientos en el lado federal y muestra al "general Huerta momentos antes de pasar el río de San Pedro"; "Vista general del campamento de artillería"; "El general Huerta, su Estado Mayor y la artillería pasando el río San Pedro"; etcétera.

Durante la Revolución, el ferrocarril desempeñó la importantísima misión de movilizar las tropas, fue una especie de columna vertebral de los movimientos militares, y gracias a él en el cine mexicano apareció por primera vez el *travelling*: se le ve en un anónimo fragmento que la señora Toscano incluyó en sus *Memorias de un mexicano*: el tren inicia su marcha y con él la cámara capta el alejamiento de una estación.

En 1913 dice un anuncio "... las vistas serán admirables por su argumento de palpitable interés y por su *largo metraje*".³⁰ Las películas se iniciaron con una corta longitud, tan breve que el tiempo de

proyección era de un tercio de minuto a un minuto,³¹ en 1906 variaban de 32 a 660 metros,³² en 1913 de 800 a 1 300 metros, llegando a los cuatro mil como *Los miserables de París* (1912), que se tuvo que proyectar en cuatro sesiones —mil quinientos metros duraban más o menos una hora—. Hacia 1920 se establece el canon del largo metraje en una hora tres cuartos o dos horas.

A mediados de la época la manufactura de las películas se modifica notablemente. Se hace común decir "impresionar una película", "posar para una vista"; se dice "atelier, taller o teatro de posse (sic)"; se destaca la labor del camarógrafo; se dice que la película será dirigida por Fulano, con argumento de Zutano; es decir, se utiliza ya el lenguaje del *filme*. Dicha palabra se empezó a utilizar hacia 1912 como sinónimo de película;³³ se le da primero género femenino —infancia—, de 1915 a 1918 se le utiliza indistintamente para ambos géneros —adolescencia—, y en 1920 adquiere su masculinidad —madurez—; se suele decir "filmista", por artista; "filmar" por rodar.

En la década de los veinte, los letrados fueron sustituidos en lo posible por los emplazamientos de la cámara: "... el director no acudió a un subtítulo explicativo: le basta presentar un acercamiento del pie de Lem Beason para demostrar que está nervioso". Y para que el público se dé cuenta que la acción de la película se desarrolla en un subterráneo basta "... el que por entre las ventanillas estrechas y largas, iluminadas por la luz de la calle, se vean las piernas y los pies de los transeúntes..."

tes..." —fragmento de una crítica de Rafael Bermúdez Z. a *El corral del dinero* de William S. Hart y Lambert Hillyer—.³⁴

Un nuevo elemento se conocía: la melodía, o partituras escritas para la película. La sincronización de imagen y sonido se ensayó desde los comienzos del cine; con el kinetófono de Edison se pretendía dar un mayor realismo; lo mismo en 1912 con el "cronófono" de la casa Gaumont,³⁵ y en 1915 Griffith utiliza la música en función de la imagen en *Nacimiento de una nación*. A México llega esta modalidad al finalizar los dieces y al cine "Olimpia" toca imponer la moda; en los veinte se generaliza la costumbre y con la inserción del sonido en la banda pelicular, desaparecen las leyendas de los filmes y los músicos de los cine-teatros.

Rafael Bermúdez Z. dice de *Reina del carbón* —película italiana de Righelli—, que "... tiene la ventaja... de que posee una técnica cinematográfica..."³⁶ es decir, la técnica del *filme*.

La terminología que se venía usando casi desaparece ante la presencia de los vocablos de procedencia norteamericana, éstos se usan ya en inglés, ya traducidos: close up es primer plano; medium shot es plano medio; long shot, plano angular; studio es estudio y suple a las anteriores palabras; filmar es rodar; travelling, back projection, etcétera.

A México llegaron ejemplos de la madurez expresiva cinematográfica como las obras de Griffith, de Von Stroheim, de Thomas H. Ince, de Murnau, pero no se le supo aprovechar ni asimilar: los críticos se quejan —desde entonces— de lo anticuado que resulta la producción nacional en relación a la de otros países. Se aprovecharon las palabras de un nuevo lenguaje, pero no se aprovecharon sus modos expresivos.

En los comienzos del cinematógrafo casi no se preocupaban por dar crédito a los autores de los filmes. El empresario del salón era el responsable de la fotografía, o de la dirección o de la actuación.

En 1910 se estrenó *El grito de Dolores* de Felipe de Jesús Haro,³⁷ y en ese año el "... señor José Cava, estuvo dirigiendo al manipulador para que imprimiera en su aparato las mejores faenas" de Vicente Segura y Rodolfo Gaona;³⁸ y en 1911 se exhibió *Colón* "... en un acto y 18 cuadros, desempeñado por el señor Pedro J. Vázquez".³⁹ Los autores poco a poco salen del anonimato e imponen su personalidad. Lo más importante es que hay ya un director y un fotógrafo que trabajan en equipo, no es el hombre orquesta de los comienzos. La técnica se complica y se hace necesaria la colaboración de varias personas.

En los inicios de la segunda década, en México se aplica el término de "vistas de arte" a las películas donde aparecían los actores de la Comedia Francesa y los del teatro italiano; la incursión de éstos en el cine sirvió para que los intelectuales mexicanos se empezaran a fijar en las posibilidades expresivas del espectáculo; los actores teatrales, en cambio, seguían considerando al cine como un arte menor para

sus "exquisitas dotes histriónicas". La eximia doña Virginia Fábregas, que ya era célebre cuando la primera exhibición, no filma sino hasta 1933. Aun las figuras más notables del género chico como Prudencia Griffel, que llegó a México en 1904, hace su primer filme en 1940, aunque María Conesa, llegada en 1907, había hecho una incursión cinematográfica desde 1916. A tal menosprecio se debe que los actores fueran anónimos.

Lo notable de la década de los dieces, es que el público se empieza a fijar en los actores; no le interesa ni el fotógrafo ni el director, sino el actor y en función de él comienza a asistir. Ya no busca los prodigios de magia, va a contemplar las corridas de toros de Gaona, de Vicente Segura, del "Cocherito de Bilbao", pero, sobre todo, del primero: su sólo nombre era una garantía para las recaudaciones, los empresarios importan las películas de sus faenas en España, y los concurrentes se emocionaban y prorrumpan en vivas y aplausos, como si estuvieran en la plaza.⁴⁰ Los actores nuevos empiezan tímidamente a trabajar en películas, como Felipe de Jesús Haro, o Joaquín Coss, que se hará célebre por su actuación en *La banda del automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas.

El cine, en busca de un camino propio, seguía atado sin embargo al teatro, de ahí que el *Colón* estuviera compuesto, como ya se dijo, por un acto y 18 cuadros; de ahí que se dijera "ensayos"⁴¹ a los estrenos o a las exhibiciones exclusivas para la prensa, lo que, además, era un signo del afrancesamiento de la época y aludía a la "répétition générale" (primera representación) del teatro francés.

Hasta 1915, el cine mexicano se preocupaba casi con exclusividad de captar los acontecimientos de la Revolución. Las cintas eran exhibidas con mucho éxito, venían a ser una especie de noticieros, uno de ellos, la *Revista Navascúes-Camús* se quedó en el primer número porque era igual a las otras películas; su única variante era el título. Lo decían los periódicos: el cine se encargaba de ilustrar, de "graficar".⁴²

Aunque inmadura en su técnica, el mérito de la incipiente tradición a que se ha aludido estribaba en tener informado al público, que llegaba a demostrar ruidosamente su simpatía o antipatía por alguno de los caudillos en pugna. En 1916 la cinematografía nacional da un gran viraje. Desde sus inicios hasta esta fecha gustaban mucho las vistas que reproducían los sucesos más notables como *La traslación*

de la campana de Dolores (1896), *Guajuato destruido* (1905), *El 15 de septiembre de 1907*, *El viaje del general Porfirio Díaz a Manzanillo* (1908), *La entrevista Díaz-Taft* (1909), *Las fiestas del Centenario* (1910), *La firma de los tratados de Ciudad Juárez* (1911), *El viaje del señor Madero al sur* (1911), *Revolución en Chihuahua* (1912), *Los sucesos de Veracruz* (1912), *La decena trágica* (1913), *Sangre hermana* (1914), *La invasión norteamericana* (1914), *Entrada del ejército constitucionalista a la ciudad de México* (1914), que sólo forman una mínima parte de los títulos; pero en 1916 se inician, con apoyo del Estado, las "vistas de arte" de Mimí Derba, Emma Padilla y Elena Sánchez Valenzuela, que son la versión mexicana de Francesca Bertini y Pina Menichelli.

Mimí Derba era una afamada zarzuelista de segundo grado que, imitando a Lyda Borelli —italiana venida a México en 1910, que había dejado un prestigio de excelente actriz dramática, y cuya película *Muero... pero mi amor no muere* (1913) había causado sensación—, se lanza a la fundación de la Azteca Films, asociada con el señor Enrique Rosas y el general Pablo González. Despertó un gran interés porque se creía que con la produc-



ción de las "vistas de arte, México al fin estaría a la altura de las naciones más civilizadas y cultas del mundo".

Entonces empiezan a girar las películas en torno a una figura femenina —¿cuál fue nuestro primer galán?—, es el inicio del "star system"; se estableció una escuela de mímica cinematográfica,⁴³ la actuación teatral cedió a un nuevo tipo de expresión, puesto que el primer plano ocasionaba frecuentemente que los actores se vieran grotescos.

Las películas de Mimí Derba —la Pina Menichelli mexicana— fueron un remedo de las italianas —que eran malas—, y puede decirse que ella fundó la escuela del melodrama mexicano. He aquí lo que eran sus filmes: "...*La tigresa*... revela ser algo por el estilo de *El fuego* [película italiana actuada por Pina Menichelli] ya que Eva, protagonista de la obra, tiene frases llenas de una crueldad femenina inaudita, como éstas que ella pone en sus labios: "...me gustaría apoderarme de un corazón y desgarrarlo..." 'que bello debe ser tener la potencia de estrujar, de desgarrar un corazón'... y *La tigresa*, con esa emotividad intensa, con esa crueldad inaudita y desesperante alcanzará sin duda nuestro temperamento, hondamente sensitivo, gustamos especialmente de sentirnos sacudidos con violencia por las pasiones más fuertes..."⁴⁴ Si se establece una comparación entre lo que dice ese panegírico y las películas mexicanas posteriores, desde las violaciones de *Santa* (1931) de Antonio Moreno, y de *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler; la historia

de la frustración de un amor imposible de *La isla de la pasión* (1941) de Emilio Fernández; la abnegación de *Madre adorada* (1948) de René Cardona; la vida de una bella mujer "...que lo sacrificó todo, para alcanzarlo todo... para después destruirlo todo" de *La estrella vacía* (1959) de Emilio Gómez Muriel; hasta los filmes basados en argumentos de telenovelas como *Estafa de amor* (1969) de Miguel Zacarías o *María Isabel* (1968) de Federico Curiel; si se compara, pues, aquella prehistoria con la más reciente actualidad cinematográfica mexicana, se descubre con asombro, que son pocos los cambios surgidos. Tal parece que hubiera un deseo de no cambiar, de permanecer estáticos, de vivir en el melodrama; cambia la temática, pero no el tono plañidero de sus argumentos. ¿Será el melodrama una dimensión esencial del mexicano?

Los primeros esfuerzos por crear en México un vocabulario adecuado para el nuevo espectáculo resultaron fallidos; poco a poco, con la importación de películas y técnicas, se fue imponiendo el léxico también importado. Paralelamente ante la ausencia de auténticos experimentadores, y debido al éxito de los filmes de otras nacionalidades que conquistaron al público, los esfuerzos por crear un estilo cinematográfico propio se abandonaron: todo quedó en copiar arquetipos exteriores; la intuición narrativa que se observa en algunas de las películas no tuvo un desarrollo consecuente y la poca originalidad de las cintas de la segunda década se afirma ante la ausencia de teóricos.

NOTAS

1. *El Universal*, 19 de agosto de 1896, p. 3
2. *Ibidem*.
3. *El Mundo*, 23 de agosto de 1896, pp. 118 y 119.
4. *Ibidem*.
5. *Diario del Hogar*, 29 de agosto de 1896, p. 1.
6. *Gil Blas*, 27 de agosto de 1896, p. 1.
7. *Ibidem*, 16 de agosto de 1896, p. 3
8. *El Nacional*, 19 de agosto de 1896, p. 1.
9. McGowan y Leluitz, *Las edades de oro del teatro*, (FCE), p. 32.
10. *Enciclopedia Espasa Calpe*, vol. XX, p. 698.
11. *El Universal*, 19 de agosto de 1896, p. 3.
12. *Gil Blas*, 16 de agosto de 1896, p. 3.
13. *El Universal*, 4 de mayo de 1900, p. 2.
14. La fecha que se da es la de su exhibición en México.
15. Reyes de la Maza, *Salón Rojo* (UNAM), pp. 24, 22 y 19.
16. *Ibidem*, pp. 17, 23, 26 y 34.
17. *El Mundo Ilustrado*, 6 de febrero de 1908, p. s/n.
18. *Ibidem*, 26 de abril de 1908, p. s/n.
19. Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, p. 24.
20. *El Mundo Ilustrado*, 26 de abril de 1908, p. s/n.
21. García Riera, *El cine mexicano*, (Era), p. 10.
22. *Gil Blas*, 5 de febrero de 1910, p. 1.
23. *Ibidem*, 23 de octubre de 1909, p. 3.
24. *Ibidem*, 28 de octubre de 1909, p. 3.
25. *El Diario*, 10 de agosto de 1910, p. 3.
26. Se le atribuye a Griffith la invención del primer plano, pero ya en 1898 fue utilizado en la película checoslovaca *Risa y llanto* de Krienecky, en 1900 se le conocía en Londres y entre 1910 y 1915 lo popularizaron los italianos; la película de Lyda Borelli *Muero... pero mi amor no muere* terminaba en un close up. (Vid. Guido Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*, Lumen, Barcelona, 1968, pp. 170 y 171.)
27. El montaje narrativo parece que fue inventado en 1900, posiblemente se olvidó y fue redescubierto a principios de la segunda década; en *Quo vadis?* se utilizó y revolucionó la técnica norteamericana. (Vid. Guido Aristarco, *Op. Cit.*, pp. 171 y 172.)
28. *El Diario*, 7 de enero de 1911, p. 3.
29. Reyes de la Maza, *Op. Cit.* p. 81.
30. *Gil Blas*, 27 de octubre de 1913, p. 1.
31. *Diario del Hogar*, 29 de agosto de 1896, p. 2.
32. Reyes de la Maza, *Op. Cit.* p. 32.
33. *Nueva Era*, 6 de marzo de 1912, p. 7.
34. *El Universal Ilustrado*, 5 de agosto de 1920, p. 20.
35. Reyes de la Maza, *Op. Cit.* p. 76.
36. *El Universal Ilustrado*, 10 de julio de 1920, p. 22.
37. Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, p. 73.
38. *El Diario*, 19 de diciembre de 1910, p. 6.
39. *Nueva Era*, 12 de octubre de 1911, p. 4.
40. *El Diario*, 8 de noviembre de 1910, p. 7.
41. *Ibidem*, 27 de diciembre de 1910, p. 6.
42. *Ibidem*, 14 de octubre de 1912, p. 8.
43. Reyes de la Maza, *Op. Cit.*, p. 158.
44. *Aurora*, 23 de diciembre de 1917, p. 2.

