

## De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (Los dos primeros años)

### *A manera de justificación*

En el año de 2006 se cumplieron 110 años de que el cinematógrafo Lumière iniciara su carrera por el mundo, llegando a los lugares más apartados de la tierra. Ese año, el de 1896, el nuevo ingenio se dio a conocer en varios países de nuestra América, arribando a casi todo el resto, si no es que a todo, para el siguiente año. En la actualidad no creo que exista un solo lugar, de punta a punta del globo, en donde no se conozca al cine, como en forma abreviada se le ha llamado desde hace largo tiempo. Es más, actualmente vivimos inmersos en las imágenes en movimiento, que nos educan y moldean, determinando nuestra conducta, al grado de que, ya en 1956, un sociólogo francés, Edgar Morin, señaló que el *homo sapiens* había sido sustituido por el *homo cinematographicus*.<sup>1</sup> La situación evidentemente se ha agravado en estos 50 años, como cualquiera de nosotros puede comprobar si presta un poco de atención al mundo en el que vivimos, en donde al cine se han añadido, la televisión, con todas sus variantes (videos, CD, DVD, etc.) y la Internet —que en sí misma es un universo—, sin mencionar lo que ya viene: la experiencia de un mundo virtual, para el que es necesario irnos preparando.

---

Manuel González Casanova.  
Doctor en Letras, Facultad de Filosofía y Letras.

<sup>1</sup> Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1961, Les Éditions de Minuit, París, 1956.

**Sin duda es un lugar común el afirmar que el conocimiento de la historia es imprescindible para conocer el presente y el futuro, pero no por ser un lugar común deja de ser verdadero.**

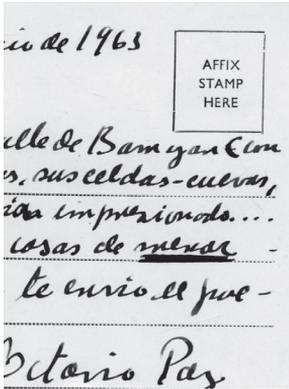
Sin duda es un lugar común el afirmar que el conocimiento de la historia es imprescindible para conocer el presente y el futuro, pero no por ser un lugar común deja de ser verdadero. Comencemos pues por conocer la historia de las imágenes en movimiento en nuestra América. En estos tiempos en que los países de Europa, contra todo pronóstico, se han unido en uno solo, el ideal bolivariano que anunciaba la fusión natural de nuestros pueblos también en uno solo, está cada vez más cerca de convertirse en realidad, haciendo ineludible el estudio de la historia compartida por nuestros pueblos.

Acudir a las fuentes primarias para elaborar este breve ensayo por evidentes razones estaba fuera de nuestras posibilidades, por ese motivo, y dado que teníamos interés en conocer un poco más a propósito de cómo, cuándo y dónde había llegado el cine a nuestra América, incursionamos en las publicaciones a nuestro alcance relativas al tema. Encontramos en ellas que, en lo que correspondía a buena parte de los países, el asunto no sólo no está lo suficientemente estudiado, sino que puede decirse que no existe ninguna literatura al respecto; nos referimos a zonas geográficas enteras —casi toda Centroamérica, por ejemplo—, en las que no nos fue posible obtener la más mínima información al respecto. Por otra parte, existen regiones en las que la referencia que puede encontrarse en algunos libros no siempre está suficientemente documentada: historias del cine de Colombia y de Bolivia —por citar sólo un par de casos— ofrecen un muy claro ejemplo de ese problema. En el caso de Colombia, durante años se afirmó que el cine había llegado a ese país en 1909 a manos de unos hermanos italianos de apellido Di Doménico, pioneros del cine colombiano, y no fue sino hasta fecha reciente que se ha podido corregir el dato, corriéndolo más de 10 años atrás. Y qué decir de los estudios que pretendían abarcar al cine latinoamericano en su conjunto; aquellos a los que tuvimos acceso tenían

como falla principal el querer abarcarlo como una unidad, lo que está muy lejos de ser, y aun alguno que reconocía sus diferencias esenciales, a la hora de historiarlo le atribuía un mismo punto de partida, siendo que éste fue múltiple, no sólo de un país a otro sino, en muchos casos, dentro de un mismo país. Advertidos de estos errores, procuraremos no repetirlos. Pero dejémonos de divagaciones, entremos en materia, que más adelante podremos revisar con cierto detalle algunos de estos casos.

### *Antecedentes*

Corría el último lustro del siglo XIX cuando el cine se difundió por casi todo el mundo como una incontrollable pandemia, llegando en corto tiempo hasta los rincones más apartados de la tierra. Sucede que la tarde del 28 de diciembre de 1895 —no puedo menos que recordar que en el mundo cristiano es el día en que se hacen las inocentadas— don Antonio Lumière, padre de los hermanos Luis y Augusto, ilustres inventores del cinematógrafo, intentando distraer su cada vez más agobiante retiro de los negocios, presentó al público parisino el juguete que habían construido sus hijos. Para sorpresa de todos, la proyección tuvo un enorme éxito; un numeroso e inesperado público comenzó a llegar para verlo, lo que los obligó a abrir nuevas salas, ya desde las primeras semanas del flamante año de 1896. Y era natural, aun cuando ninguno de ellos se hubiera detenido a pensarlo: la humanidad llevaba siglos intentando recrear el movimiento de las imágenes —yo diría que desde que descubrió, proyectado en los muros de su caverna, el juego de luces y sombras que creaba el fuego, por entonces recién descubierto, en el que imaginó ver el reflejo de la vida que lo rodeaba. Los caminos seguidos para lograrlo fueron numerosos, entremezclándose en ellos con ingenio, la magia, la ciencia y



el arte. El último paso significativo lo había dado el *Mago de Menlopark*, Tomás Alva Edison, con su afamado kinetoscopio, pero este ingenio no proyectaba las imágenes, aislaba al espectador tras “los lentes del aparato que parecen dos ojos fulgurantes”, y si bien “sí está la vida, rápida, eléctrica, que brilla y se apaga en un instante, que pasa ante la mirada como un bólido por el cielo.... pero las figuras son pequeñas, se desvanecen por átomos de segundo, en el espacio, para volver a surgir del fondo opaco, y pierden por lo mismo su apariencia humana. Falta algo para dejar contenta a la ilusa” [a la fantasía],<sup>2</sup> mientras que el cinematógrafo proyectaba las imágenes, de tamaño natural o aun mayores, sobre un lienzo blanco o una pared, en forma simultánea para un grupo de espectadores, entre los que se establecía un lazo de comunicación casi religioso.

Aquí creo que debo hacer un breve paréntesis en mi historia, para dejar constancia de un tema que considero merece ser investigado por alguien más acucioso, a quien mueva el interés de conocer más sobre las relaciones humanas entre nuestro país y el vecino del norte. Resulta que, y lo recuerdo muy vivamente de los años en que ya tuve uso de razón, en la primera mitad del siglo pasado había numerosas personas que afirmaban que Tomás Alva Edison, ejemplo incuestionable del hombre hecho a sí mismo en esa tierra de oportunidades, en realidad era mexicano. Ese hecho, que en cierta forma transformaría a Edison en el primer gran chicano, fue olvidándose con el tiempo, dando la razón, de ser cierto, a los que entonces afirmaban que había toda una conspiración para acreditar su origen “anglo”, ya que ¿cómo iba a ser de origen mexicano el hombre símbolo de Estados Unidos?

Uno de los últimos comentarios al respecto que recuerdo haber escuchado, creo que fue hacia fines de los años cincuenta, de boca de una anciana, o al menos así me pareció por la voz que escuché en la radio, en

<sup>2</sup> Luís G. Urbina. “El Cinematógrafo”. Crónica semanal. *El Universal*. 23 de agosto de 1896. Recopilado por Manuel González Casanova, en *Los escritores mexicanos y los inicios del cine*. México: UNAM / El Colegio de Sinaloa, 1995.

un programa que hacía el periodista Guillermo Ochoa; la señora, quien llamaba por teléfono, afirmaba que Tomás Alva Edison había nacido en su pueblo, una pequeña población del norte de México cuyo nombre, ruego su perdón, no conservo en la memoria; la señora afirmó también que, hacia los años veinte, el pueblo había sido visitado por un reducido, pero eficiente, grupo de estadounidenses, que habían realizado una minuciosa búsqueda en los archivos locales, particularmente en los parroquiales, y destruido todo vestigio que confirmara el nacimiento en el lugar de tan afamado inventor.

Por otro lado, en 1954 entré a trabajar al Observatorio Astronómico Nacional, en Tacubaya, bajo las órdenes del talentoso doctor Guillermo Haro, de quien guardo tan grato recuerdo, y en esas fechas conocí a Jesús Alva, que era mecánico de planta en el Observatorio; con él sostuve largas y sabrosas conversaciones. Chucho, como todos le decían, era hijo de don Ramón Alva, que había sido fotógrafo de esa institución en la época en la que don Joaquín Gallo fuera su director. A don Ramón se debía una de las primeras películas documentales científicas mexicanas, pues en los lustros iniciales del siglo xx construyó una cámara cinematográfica adaptada a un telescopio del Observatorio, con la que filmó un eclipse de sol que por esos días tuvo lugar en nuestro país. Numerosos miembros de la familia Alva sobresalieron en diversos campos de la cultura —entre los últimos años del siglo xix y los primeros del xx—, distinguiéndose varios por sus dotes manuales y creativas. Los famosos hermanos Alva, bien conocidos por los historiadores del cine mexicano, eran sobrinos del mencionado don Ramón Alva, quien parece que los inició en la fotografía. También hubo un grupo de la familia Alva que destacó por la labor realizada en la SEP, con su Teatro de Títeres, en la época de Narciso Bassols. Y, finalmente, cabe mencionar al artista plástico Ramón Alva de la Canal, ampliamente conocido por su aporte

**A don Ramón se debía una de las primeras películas documentales científicas mexicanas.**

**Del kinetoscopio sólo cabe añadir que habiendo sido inventado en 1893, se difundió por algunos países de América hacia 1895.**

a la pintura mexicana. A varios de los Alva tuve el honor de conocer personalmente, y de conversar con ellos. A alguno, no recuerdo a cuál, le pregunté en la conversación si tenían algún parentesco con Edison; me respondió que sí, que éste había sido hijo de un tío abuelo, o bisabuelo, suyo. Y me contó que su tío trabajaba en el ferrocarril, siendo su jefe directo el ingeniero Edison; que su tío y su esposa mantenían excelente relación con el matrimonio Edison y que así, cuando la esposa de su tío falleció de parto, los Edison le propusieron adoptar a su hijo recién nacido; que su tío, solo y en el extranjero, no sabía qué hacer y que finalmente aceptó; poniendo como única exigencia que su hijo conservara el nombre de su padre: Tomás Alva.

En síntesis esa es la historia que me contaron, y como me la contaron se las cuento. A mí me suena coherente, pero si es verdadera o no, no lo sé, queda para alguno que le interese el investigarlo.

Pero, basta de distracciones, volvamos a lo nuestro. Decíamos que el kinetoscopio de Edison fue el último antecedente del cine, y así fue, aunque quede por allí todavía algún porfiado que insista en afirmar que Edison fue el inventor del cine. El mismo Edison ya se ocupó de refutarlo claramente en su autobiografía.<sup>3</sup> Del kinetoscopio sólo cabe añadir que habiendo sido inventado en 1893, se difundió por algunos países de América en 1895, a través de representantes de la Casa Edison, despertando un entusiasmo más bien limitado. El cinematógrafo, por su parte, empezó a llegar por estas tierras a escasos seis meses de haber sido presentado al público parisino, a mediados de 1896. Tres fueron los principales caminos que siguió entre nosotros al iniciar su largo peregrinar:

<sup>3</sup> William H. Meadowcroft. *T. A. Edison*. Citado por Carlos Fernández Cuenca, en *Historia del cine*, t. 1, *La edad heroica*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1948, p. 145.

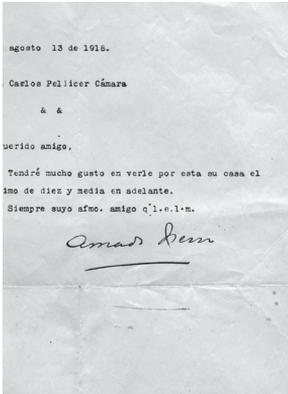
1. Como un posible apoyo para incrementar ingresos, a manos de emigrantes; probablemente de manera primordial entre los temporales, a

los que se conocía como emigrantes golondrinos, aunque no necesariamente fueron éstos los únicos. Recordemos que eran años muy difíciles para los pueblos de Europa, de donde salieron numerosas corrientes de trabajadores; ante todo hacia el cono sur del continente, sin olvidar, desde luego, aunque este ensayo no se refiera a esa zona del mundo, los que preferían viajar al naciente imperio estadounidense.

2. Empleados o concesionarios de la casa Lumière que recorrieron varios países del Continente, con una concesión y un programa establecido desde París, forman el otro camino. Y...
3. Miembros de la burguesía local, que viajaban a Europa o a Nueva York, en plan de paseo, o de negocios, de los cuales había quien tenía alguna relación con las actividades del espectáculo en su país, y además el dinero suficiente para comprar uno de esos novedosos juguetes; ellos integraron el tercer grupo. En lo referente a los miembros de la burguesía, también hay que considerar a aquellos que adquirieron el cinematógrafo por correspondencia, directamente con la Casa Lumière. Aunque, a la fecha, no hemos encontrado mayor relación entre los nombres de los adquirientes que incluye Georges Sadoul en su *Histoire générale du cinéma* y los nombres de los primeros exhibidores en Iberoamérica, es evidente que se trata de un tema aún insuficientemente estudiado.<sup>4</sup> El comentario de Sadoul se encuentra en los Anexos del libro e incluye, en las solicitudes recibidas por la Casa Lumière desde numerosos países, principalmente europeos, entre el 3 de octubre de 1895 y el 17 de febrero de 1896, tres solicitudes llegadas de México —únicas que anota de Iberoamérica—, firmadas éstas por los señores Vega Simón, Espinoza y Salmón.

---

<sup>4</sup> Georges Sadoul. *Histoire générale du cinéma. L'invention du cinéma, 1832-1897*. Paris: Denöel, 1948, p. 414.



A los dos primeros caminos contribuyó en forma decisiva la equivocada idea que de su propio invento tenían los hermanos Lumière, quienes pensaban que no pasaba de ser un juguete más que el público olvidaría en cualquier momento, como ya había ocurrido con el zootropo y el praxinoscopio. Este poco aprecio por su invento, notorio desde el escaso interés que mostraron al principio por darlo a conocer —recuérdese que lo presentaron en la Universidad de la Sorbona desde principios de marzo de 1895, casi diez meses antes de su presentación al público. No tenían ninguna prisa, parecían ignorar que hacía tiempo que en varios otros países había quien trabajaba de manera incesante para lograr lo que ellos ya habían conseguido: proyectar imágenes en movimiento sobre una pantalla. Seguramente por eso fueron los primeros sorprendidos ante el éxito que las proyecciones tuvieron entre el público. Su reacción inicial fue la de impedir que les copiaran su juguete, pero al mismo tiempo querían difundirlo lo más posible, mientras despertara interés, junto con su apellido y nombre de la empresa.

Un ejemplo más de lo que los Lumière pensaban del cinematógrafo lo encontramos en las palabras con las que don Antonio se negó a venderle un aparato a Georges Méliès —a quien los historiadores del cine atribuyen haberle incorporado la fantasía—; cuando Méliès le ofreció hasta 50 000 francos por un aparato —cantidad, entonces, más que respetable—, cuenta Méliès que don Antonio le respondió: —Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues lo llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto no tiene ningún valor comercial.<sup>5</sup>

Méliès pondría pronto de manifiesto la fragilidad de los deseos declarados por los Lumière de controlar la totalidad de su invención. El 20 de febrero de 1896 Felicien Trewey, prestidigitador amigo de los

<sup>5</sup> Declaraciones de Méliès citadas por Maurice Bardèche y Robert Brasillach en su *Histoire du Cinéma*. Paris: Denoël et Steele, 1935, p. 18. Recogido por Carlos Fernández Cuenca, *op. cit.*, p. 163.

Lumière, presentó el cinematógrafo al público en el Royal Polytechnic de Londres, Inglaterra; ese mismo día, el óptico Robert William Paul, quien venía trabajando desde hacía tiempo en el problema de la proyección de las imágenes, presentó también, muy cerca de ahí, en el Thechnical College, situado en el centro de la misma ciudad, en Finsbury, el resultado de sus esfuerzos en la materia: un proyector de películas al que llamó teatrógrafo. Enterado Méliès de la buena nueva, lo adquirió de inmediato y empezó a proyectar en su teatro parisino, el Robert Houdini. Pero Méliès no se detuvo allí, y en mayo de ese año ya estaba ofreciendo al público sus propias películas.

Para difundir su invento sin entregarlo a manos ajenas, los Lumière empezaron por formar un equipo de camarógrafos —proyeccionistas, ambulantes, a los que enviaron primero a los países vecinos de Francia, para lanzarlos a continuación a recorrer lugares alejados, hasta llegar a los sitios más remotos. Georges Sadoul, en su historia del cine arriba mencionada, publica una relación, que él mismo reconoce como incompleta, con los nombres de algunos de los principales operadores de la Casa Lumière. Entre ellos encontramos el nombre de Veyre, aunque no lo asocia con México; el enviado a nuestro país, según esa relación, se apellidaba Tax, como se apellidaba Moussy el enviado a Chile, y Porta el que fuera a América del Sur —supongo que se refiere a Argentina y Uruguay. De ninguno de los tres encontramos referencia en los libros que nos fue dado consultar, de los que hablan de los inicios del cine en esas regiones.<sup>6</sup>

Al principio esos empleados iban bien aleccionados para no mostrar a nadie cómo funcionaba el cinematógrafo; es más los Lumière, en una actitud que ahora podemos ver un tanto ingenua, los ataban con un juramento que pretendía evitarlo. Mesguich, uno de los más ilustres, recordaría más tarde las palabras que le dijera Luis Lumière cuando lo contrató: —Lo que le ofrecemos no es una situación de porvenir, sino más

<sup>6</sup> Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 405.

bien un oficio de feriante. Podrá durar seis meses o un año; quizás más, quizás menos...<sup>7</sup>

Pero todas las precauciones tomadas por los Lumière para proteger sus intereses fueron vanas no sólo la aparición del cinematógrafo fue un estímulo para los inventores que desde hacía tiempo venían trabajando en el intento de proyectar fotografías en movimiento, como es el caso de Demeny y su cronofotógrafo en la misma Francia —equipo que utilizaría Gaumont para lanzar su empresa productora de proyectores— o el ya mencionado Robert W. Paul, en Inglaterra; o el también citado Edison, quien se apresuró a patentar con su nombre, en abril de 1896, el vitascopio Edison, sino que, para acabarlos de perjudicar, habría pasado un mes o poco más de la primera exhibición pública cuando ya era posible adquirir en París versiones piratas del invento, como el isolatograph, aparato construido por los hermanos Isolar en descarada imitación del de Lumière,<sup>8</sup> y a un año escaso era posible escoger en la ciudad Luz, entre algo más de una centena de equipos diferentes: “sólo en 1896 se patentaron [únicamente] en Francia nada menos que 123 sistemas, aparatos y mecanismos que se referían de modo más o menos directo al recién nacido cinematógrafo”;<sup>9</sup> aun cuando la mayoría era de muy deficiente calidad, a diferencia del cinematógrafo que era un equipo de la más alta perfección técnica para su época, la exigencia de los Lumière a sus colaboradores salía sobrando. Y así, cuando los operadores de la Casa Lumière empezaron a recorrer el mundo, más allá de las fronteras de Europa, encontraron que en muchos lugares la proyección de las imágenes en movimiento era ya conocida.<sup>10</sup>

Para organizar las exhibiciones de sus trashumantes fuera de Francia, los hermanos Lumière recurrieron a la bien probada organización de su empresa y, según Letamendi y Seguin,<sup>11</sup> a sus relaciones en el mundo de la masonería. Finalmente no podemos olvidar que tanto Félix Faure, el presidente de Francia, como Por-

<sup>7</sup> Félix Mesguich. *Tours de manivelle*, prólogo de Louis Lumière. París: Grasset, 1932, p. 3.

<sup>8</sup> Carlos Fernández Cuenca, *op. cit.*, 215 p.

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> Para mayor información sobre el tema resumido en los últimos párrafos, es recomendable consultar el excelente y documentado libro de Carlos Fernández Cuenca, varias veces citado en este ensayo.

<sup>11</sup> Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin, “Los operadores Lumière o la difusión del cinematógrafo”, en *Los inicios del cine*. Daniel Narváez Torregrosa, coordinador. México: Plaza y Valdés. 2004, p. 29.

firio Díaz, en México, y probablemente otros muchos gobernantes en el mundo, eran masones distinguidos.

Y así, en los primeros años del último lustro del siglo XIX, la proyección de las imágenes en movimiento se extendió como pólvora por un gran número de ciudades de nuestra América; su arribo siguió muy diferentes caminos, ya hemos señalado que tres fueron los básicos, pero la difusión del cine en esos años fue muy amplia, llegando a los más remotos lugares.

### *Y el cine llegó a nuestra América*

A nuestro entender, el camino que siguió la proyección de las imágenes en movimiento para llegar por primera ocasión a nuestra América fue el más humilde de todos, adelantándose por unos días a la importación que personalmente hizo un destacado miembro del espectáculo bonaerense. La primera proyección pública en Iberoamérica, de la que tenemos información, ocurrió el 6 de julio de 1896 “en un salón de la calle Florida 344”, en el centro de Buenos Aires, en la República Argentina, con un aparato de nombre sonoro: “Vivomatógrafo”, cuya vida útil puede rastrearse hasta fines de septiembre de ese año<sup>12</sup> —muy probablemente hijo ilegítimo del aparato inventado por Lumière—, con el que se proyectaron no sólo algunas cintas de esa empresa sino también, y en su mayoría, cortos obra de William Paul “de la escuela de Brighton”. El nombre del emigrante que lo trajo a América parece haber quedado en el olvido.

Casi coincidiendo, por un par de días de diferencia, con la primera proyección en la República Argentina otro emigrante presentaría, el 8 de julio de 1896, en Río de Janeiro, Brasil, “La primera exhibición de cine de que se tiene noticias... al parecer con gran éxito; las sesiones se prolongaron ininterrumpidamente de la mañana a la noche durante varios días, y los diarios comentaban con entusiasmo la nueva



<sup>12</sup> Guillermo Caneto *et al.* *Historia del cine mudo en la Argentina 1896–1933*. (Seminario de investigación del cine mudo argentino: Guillermo Caneto, Marcela Casinelli, Héctor González Bergerot, Elda Navarro, María Alejandra Portela, Susana Smulevici. 1989–1990). En *Cine latinoamericano 1896–1930*. Caracas: FNCL (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano), 1992, p. 18.

invención, que se presentó con el nombre de omniógrafo, y cuyo origen no se menciona”.<sup>13</sup>

Estos dos casos registrados que indican claramente que fueron emigrantes europeos los primeros en proyectar imágenes en movimiento ante públicos de nuestra América, nos traen a la memoria el caso de un emigrante francés quien, después de buscar fortuna sin ningún éxito en Argentina y en Brasil, regresó a su patria en agosto de 1894, llevando como único recuerdo las fiebres; era poco más de un año antes de que los Lumière hicieran público su invento y ya en Francia intentó ganarse la vida mostrando de pueblo en pueblo, viajando con las ferias, un par de los ha poco inventados gramófonos de Edison junto con unas cuantas grabaciones, que alquilaba por unas monedas entre los visitantes de la feria. Ese hombre, de nombre Charles Pathé, en la época de la que estamos hablando, mediados de 1896, amplió su negocio añadiéndole un equipo de proyección, de los que hemos dicho que eran ya accesibles en París. Para no hacerles el cuento largo, sólo les diremos que, unos años después, cuando se inició la primera guerra mundial, Charles Pathé era el más importante productor de películas y fabricante de equipos cinematográficos del mundo entero. Y desde luego su empresa, Charles Pathé y Hermanos, era una de las de mayor importancia económica de Francia, si no es que la más importante.

Pero dejemos las divagaciones y volvamos a nuestra historia; como vemos nuevamente, los hijos ilegítimos del ingenio de los Lumière le ganaban la partida a su invento, aunque en ésta ocasión parece que con un aparato de razonable calidad. Los emigrantes europeos que por esos días llegaron a Brasil mostrarían, a lo largo de los próximos meses, una extensa colección de proyectores<sup>14</sup> identificados con los más floridos nombres saqueados de las etimologías griegas y latinas: animatógrafo, cineógrafo, vidamatógrafo, escenomatógrafo, etcétera, etcétera, sin olvidar, desde luego, al equipo más reciente a la

<sup>13</sup> María Rita Galvao. “Cine brasileiro: el periodo silencioso”, en *Cine latinoamericano 1896–1930*. Caracas: FNCL, 1992, p. 90.

<sup>14</sup> *Idem*.

fecha, patentado por Edison, el vitascopio, con mejores características que los anteriores.

Sin embargo el cinematógrafo, por su muy superior calidad, acabaría ganando la batalla a todos. El 18 de julio, a menos de 15 días de la premier del vivomatógrafo en Buenos Aires, se presentó en esa misma ciudad porteña “el Cinematógrafo en el Teatro Odeón de la mano de Francisco Pastor y de Eustaquio Pellicer el operador que lo puso a andar”.<sup>15</sup> El aparato Lumière había “sido adquirido en París —por el primero— junto con 25 películas de 5 metros cada una por la suma de 4 000 francos”. Francisco Pastor era el empresario del céntrico Teatro Odeón, y Eustaquio Pellicer, improvisado como operador, era un conocido periodista, “más tarde uno de los fundadores de las revistas *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*”.<sup>16</sup>

Las sesiones del cinematógrafo, a diferencia de las de su antecesor, tuvieron gran éxito como era de esperarse, pues el aparato de Lumière, ya lo señalamos arriba, era de una gran calidad técnica y fotográfica, que reproducía imágenes en movimiento con perfección.

Toda clase de público asistió durante los primeros meses a las funciones de cinematógrafo, desde grupos de escolares hasta el presidente Carlos Pellegrinini quien, según las crónicas, “quedó subyugado por el encanto de las vistas”. Este entusiasmo inicial dio paso, con el correr de los meses, a un silencio alarmante. El cine se fue incorporando naturalmente a la cartelera de espectáculos, especialmente en pequeñas salas de variedades, mezclándose con magos, cantantes líricos, transformistas, adivinos y ejecutantes de instrumentos exóticos.<sup>17</sup>

En una *Breve historia del cine argentino* publicada en fecha más o menos reciente, su autor, Carlos Maranghelo, enriquece el momento que estamos comentando al informar que: “No pasaron más de dos días cuando Figner [Federico] presentó él también su sistema, el Vitascopio, patentado por Edison, en

**Las sesiones del cinematógrafo, a diferencia de las de su antecesor, tuvieron gran éxito.**

---

<sup>15</sup> Jorge Miguel Cousel, “El período mudo 1897–1931”, en *Historia del cine argentino*. (Jorge Miguel Cousel; Mariano Calistro; Claudio España; Andrés Insaurralde; Carlos Landini; César Maranghelo; Miguel Ángel Rosado). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984, p. 11.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Idem.*

**Como una constante, frecuentemente olvidada, encontramos en Iberoamérica la presencia del vitascopio de Edison.**

un salón de Florida al 100. De ese modo, durante un lapso prolongado, los tres sistemas de exhibición coexistieron a pocas cuadras, todos con idéntica repercusión popular”.<sup>18</sup>

Como una constante, frecuentemente olvidada, encontramos en Iberoamérica la presencia del vitascopio de Edison, ese equipo de proyección que en realidad no era obra de Edison, sino de dos jóvenes talentosos, Thomas Armat y Francis Jenkins, que buscaron el apoyo del genio para lanzarlo al mercado, cosa que sucedió el 23 de abril de 1896. Edison, si bien había logrado para esas fechas transformar su kinetoscopio en proyector, no lo había presentado al público, pues seguía intentando añadirle sonido. Y, por otra parte, su situación financiera era satisfactoria, sus kinetoscopios se seguían vendiendo bien, al precio de mil dólares cada uno, acompañados de 12 películas.

Aquí no puedo menos que traer a cuento una reflexión que hace tiempo me inquieta. ¿Por qué inventores de las más diversas maravillas de finales del siglo XIX, y todavía de principios del XX, apenas lograban dar un paso en sus incansables búsquedas, cuando corrían a entregarle a Edison los resultados de sus esfuerzos, buscando las bendiciones del genio, aun antes de dar a conocer su invento al resto del mundo, o tan siquiera de tomar la precaución de patentarlo? Los ejemplos son numerosos; de ellos quiero tomar solamente dos, que por muy diversos motivos me han llamado la atención. El primero es una historia de misterio digna de dar origen a una película. Me refiero al caso de Gerard le Prince —desde el nombre de héroe, parece adecuado para un filme de época—; en la actualidad está comprobado que Le Prince inventó un equipo de proyección y filmación varios años antes que los Lumière, ¿y qué hizo con su invento? Ya se lo han imaginado, resolvió viajar a Nueva York para recibir la aprobación de Edison. Como en esa época cruzar el Atlántico no era cosa

<sup>18</sup> Carlos Maranghello, *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005.

de unas horas, decidió ir a despedirse de su hermano que vivía en la campiña francesa; pasó en fraternal compañía una corta temporada para, finalmente, viajar rumbo a París y de allí al Havre, en donde se embarcaría hacia Nueva York. Su hermano lo acompañó a la estación más cercana; después de un último abrazo, lo vio subir al tren. Corría el año de 1890. El tren partió; nunca más volvió a saberse una palabra de Gerard quien, por cierto, ni siquiera descendió del tren en París.

La otra historia es menos espectacular, similar a muchas otras, sólo que ésta sucede en México. En 1911 don Indalecio Noriega, un emigrante español que se había radicado en el estado de Guanajuato, inventó un sistema para sincronizar imagen y sonido en las películas —tema principal en las investigaciones de Edison— y, claro está, su primer objetivo fue el de llevarle su invento al Mago de Menlo Park. De si se efectuó o no la entrevista y, en caso afirmativo, ¿cuál fue el resultado?, no tenemos noticia, y si lo hemos citado aquí es sólo por la curiosidad que nos despertaba esa, al menos aparente, dependencia general que suscitaba el genio, quien desde luego sabía obtener buen provecho de ella.<sup>19</sup>

Pero, continuemos con nuestra historia, procurando no volver a divagar. Decíamos arriba que en el mes de julio de 1896 tuvieron lugar en la República Argentina y en Brasil las primeras proyecciones públicas de imágenes en movimiento, fueran éstas hechas por el cinematógrafo, o por alguno de sus hijos ilegítimos. En esos días también, como es fácil suponer por la comunicación que existía de antiguo entre Buenos Aires y Montevideo, las imágenes del cinematógrafo llegaron al vecino Uruguay en forma casi inmediata, pues del mismo mes de julio de 1896 datan las primeras referencias periodísticas que lo ubican en el Salón Rouge, de la calle 25 de Mayo de esa ciudad, en donde permaneció varios meses: “(por lo menos hasta enero de 1897) y otras salas siguieron su ejemplo:

**En 1911 don Indalecio Noriega, un emigrante español que se había radicado en el estado de Guanajuato, inventó un sistema para sincronizar imagen y sonido en las películas.**

<sup>19</sup> En el cortometraje, en video, *Y vino el remolino...*, producido por la Filmoteca de la UNAM dentro de la serie *18 Lustrós de la historia de México*, correspondiendo éste al lustro 1910-1914, hicimos una reconstrucción sonorizada de dos de los cortometrajes originales de Indalecio Noriega.

**La primera exhibición del cinematógrafo en México tuvo lugar el jueves 6 de agosto de 1896 y fue una sesión privada en el Alcázar del Castillo de Chapultepec.**

en octubre de 1896, el teatro San Felipe comenzó a intercalar proyecciones fílmicas entre sus espectáculos líricos y poco después (noviembre del mismo año) comenzaba en Montevideo un tercer espectáculo cinematográfico en una sala de la calle 18 de julio”.<sup>20</sup>

Por otro lado, hay que recordarlo, a México no tardaron mucho en llegar, pues fue a mediados de ese memorable mes de julio de 1896, en el que se iniciaran las proyecciones cinematográficas en el cono sur, cuando arribaron a nuestro país los enviados de la Casa Lumière: Ferdinand bon Bernard y Gabriel Veyre. Existen dudas entre algunos historiadores del cine mexicano respecto a cuándo se inició la relación entre ellos y a si formalmente Bon Bernard era representante de la empresa Lumière pero, en todo caso, en la papelería del Cinematógrafo Lumière presentada en México, él figuraba como el director general, “Concesionario único en las Repúblicas de México y Venezuela, las 3 Guyanas y en todas las Antillas”,<sup>21</sup> mientras Gabriel Veyre aparecía como director técnico, aunque finalmente no olvidemos que se separaron cuando Veyre salió de México rumbo a La Habana, Cuba, para continuar el viaje que tenía contratado con la Casa Lumière, en tanto que Bon Bernard partió, vía París, Francia, con rumbo a Santa Fe, República Argentina, para reunirse con familiares, alejándose totalmente de su aventura cinematográfica; al menos es lo que parece, pues no tenemos más información de él.

La primera exhibición del cinematógrafo en México tuvo lugar el jueves 6 de agosto de 1896 y fue una sesión privada en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, a la que asistió el presidente de la república, general Porfirio Díaz, acompañado de familiares y amigos. El viernes 14, presentaron el cinematógrafo a la prensa: “invitamos a más de 1500 personas; luego no sabíamos dónde ponerlas”,<sup>22</sup> comentaría Veyre a su madre. Al día siguiente comenzaron las exhibiciones para el público de paga, en las que obtuvieron un enor-

<sup>20</sup> Guillermo Zapiola, “El cine mudo en Uruguay”, en Varios. *Cine latinoamericano (1896-1930)*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Caracas: 1992, p. 321.

<sup>21</sup> Juan Felipe Leal. Eduardo Barraza, Carlos Flores. *Anales del cine en México, 1895-1911. Tomo II. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*. México: Voyer, 2003, p. 76.

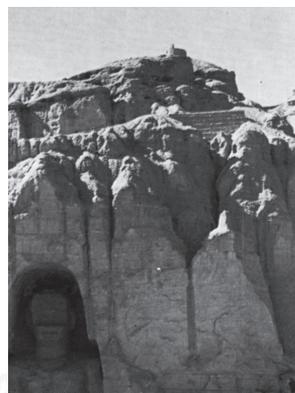
<sup>22</sup> Gabriel Veyre, *representante de Lumière - Cartas a su madre*. México: Comité para la conmemoración de los cien años del cine mexicano, 1996, p. 42.

me éxito. Quedan para el recuerdo del tan singular acontecimiento que conmovió a la ciudad de México los emotivos textos que publicaran los diarios, en particular los que escribiera el poeta mexicano Luis G. Urbina, uno firmado y el otro sin firma, pero evidentemente escrito por él.<sup>23</sup>

Reproducimos a continuación un más extenso fragmento del artículo que se publicó con su nombre:

Y la fantasía, cansada de buscar, entró al salón del Barón Bernard, y se puso a ver el Cinematógrafo. Como dije al principio, en la nueva diversión de óptica no hay necesidad de ponerse los anteojos de Hans. Basta entrar y sentarse con toda comodidad, frente al blanco cuadrilátero que se abre en el extremo de la sala. Esperar: se espera un minuto; el indispensable para que la curiosidad se despierte; tiene ella el sueño muy ligero, y es amiga y perseguidora de novedades y modas.

A poco se apagan bruscamente los cocuyos eléctricos que, retorcidos fulguraban dentro de su voluta de vidrio, y 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 dos figuras adquieren, desde luego, un relieve y una vivacidad que no posee el Kinetoscopio. Son dos bebés sentados en sendas sillas, en un jardín, el uno junto al otro, y que juegan y se arrebatan sus chucherías. El más pequeño, que no cumple un año, se enfurece de que el otro que apenas le dobla la edad abuse de su fuerza y le arranque de las manos lo que él consideraba en ese momento como la cosa más preciada: una cuchara. Por una cuchara se entabla el combate, un combate lleno de accidentes y pormenores variadísimos. Vence la fuerza como siempre, y mientras el muchacho de veinte meses ríe a mandíbula batiente de su triunfo, el de diez, sacudido por los sollozos, levanta los puños al cielo en señal de desesperación y socorro. No se le oye llorar a éste ni reír a aquél, pero están tomados los gestos y la mímica con tanta exactitud que el sentimiento de la reali-



<sup>23</sup> Reproducido por Helena Almoyna Fidalgo, en *Notas para la historia del cine en México* (t. I), México: UNAM, 1980, p. 10-12.

**El entusiasmo que despertaron las proyecciones del Cinematógrafo Lumière opacó cualquier otro intento que se haya dado en ese momento.**

dad se apodera del espectador y lo domina por entero. Se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin pose, sin fingimientos, sin artificios.<sup>24</sup>

El entusiasmo que despertaron las proyecciones del Cinematógrafo Lumière opacó cualquier otro intento que se haya dado en ese momento por ofrecer al público mexicano, con un aparato distinto, la proyección de imágenes en movimiento. Pero sabemos por el propio Veyre que en esos días se encontraba ya un competidor en la ciudad de México, pues en la carta que le escribió a su madre el día 16 de agosto de 1896, le comenta de la existencia de un competidor —del cual no poseo a la hora de escribir estas líneas mayor noticia—, que parece tener las mismas dificultades que él encontró con la baja intensidad de la corriente eléctrica en esta ciudad.<sup>25</sup> Quizá se trataba de los representantes de la empresa de Edison que se preparaban para mostrar el vitascopio, aunque de ser así, nos parece que deben haber encontrado demasiadas dificultades, ya que la fecha registrada de su primera proyección en la ciudad de México fue hasta el lunes 20 de septiembre en el Teatro Circo Orrín,<sup>26</sup> en donde permanecieron una semana, para reaparecer nuevamente el 18 de octubre en un saloncito de la calle de La Profesa,<sup>27</sup> muy cerca de donde sesionaba el cinematógrafo, cerrado por viaje en esos días. También podría tratarse de alguien más, por ejemplo de un emigrante; recordemos que para ese entonces ya se encontraba en México el francés Carlos Mongrand, quien habría de dedicar su vida al cine, recorriendo de arriba a abajo la república mexicana, en donde permaneció hasta los años veinte, haciendo proyecciones y filmando.

A propósito de las filmaciones, parece ser que México fue el primer país de América en donde se hicieron. Ya hemos señalado cómo las primeras exhibiciones se efectuaron en Argentina, Brasil y Uruguay, no así con las primeras filmaciones de las que hay información

<sup>24</sup> Luís G. Urbina. "El cinematógrafo", p. 92.

<sup>25</sup> Gabriel Veyre, *representante de Lumière - Cartas a su madre*.

<sup>26</sup> Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza, Carlos Flores. *Anales del cine en México, 1895-1911. Tomo II*. 1896, p. 88.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 92.

en esos países, las cuales se realizaron —ya hablaremos de ellas— en forma posterior. La fecha del inicio de las filmaciones en los diversos países de nuestra América fue determinada en el exterior, como ocurre con todos los aspectos de nuestra vida en los que somos dependientes. Conseguir película virgen era bastante problemático —los Lumière, por ejemplo, en su afán de controlar el cinematógrafo, no la vendieron durante poco más de un año— y eso explica que aun cuando era posible utilizar el proyector como cámara, no fue sino hasta el año de 1897 cuando encontramos noticia de alguna filmación en el cono sur, en tanto que Veyre —recordemos que era empleado de los Lumière— pudo filmar desde el momento en el que le pareció conveniente: él si tenía película con qué hacerlo.

Las primeras imágenes en movimiento relacionadas con temas de México fueron, sin embargo, muy anteriores, aunque no se rodaron en territorio nacional sino en la Black María, el estudio que construyera Edison al lado de su casa en West Orange, Nueva Jersey, y en donde filmó la mayor parte de sus producciones. Nos referimos a dos películas hechas para el kinetoscopio en 1894: *Lasso Thrower* y *Mexican Knife Duel*. En la primera, el mexicano Vicente Oropeza, de la cuadrilla del en aquella época afamado torero Ponciano Díaz y reconocido él mismo como “Campeón lanzador de reata”, vestido con lujoso traje de charro con botonadura de plata, ejecuta varias suertes con el lazo. Mientras en la otra intervinieron los mexicanos Pedro Esquivel y Dionisio González mostrando sus habilidades en la pelea con cuchillos,<sup>28</sup> aunque más bien habría que decir con machetes.

Las primeras imágenes en movimiento que se rodaron en México parecen ser las filmadas entre febrero y marzo de 1896 por colaboradores de Edison. Se trató de tres cortometrajes, el primero de los cuales fue realizado por Enoch Rector, quien era asociado de la Kinetoscope Exhibition Company y quien, un tanto por azar, sin mayor preparación previa, filmó

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 74-76.

**Las primeras imágenes en movimiento que se rodaron en México parecen ser las filmadas entre febrero y marzo de 1896 por colaboradores de Edison.**

en febrero, en “la plaza de toros de Ciudad Juárez, Chihuahua, en la frontera de México con los Estados Unidos, una corrida”.<sup>29</sup>

Otros dos asociados de Edison en la misma empresa, Gray Latham y Eugène Lauste, serían los responsables de filmar al mes siguiente en la ciudad de México los otros dos cortos que hemos mencionado. Fueron, probablemente, las tres primeras producciones rodadas en territorio nacional. Una fue otra corrida de toros, mientras que su compañera lo fue una producción más elaborada, un informativo respecto a la “instrucción que se impartió al cuerpo de maquinistas recién reclutados” (*Drill of the Engineer Corps*).<sup>30</sup> Las tres cintas se exhibieron en Estados Unidos, pero ninguna de las tres se proyectó en México. Posiblemente por esa razón aquí se habló poco de ellas y se perdió el recuerdo, siempre tan frágil en este campo; además, pocos meses habrían de pasar para que, con bombo y platillo, se presentara en México el cinematógrafo.

Quizá esa fue al menos una de las razones por las que, generalmente, se considera como la primer película registrada en el territorio nacional, lo que la haría la primera en nuestra América, aquella que guarda la imagen del general Porfirio Díaz en Chapultepec: “Hace unos días tomé la fotografía al cinematógrafo del Presidente de la República, paseando en su parque. Está bien tomada”, le escribió Veyre a su madre, en carta fechada el 16 de agosto de 1896. Pero en la misma carta hace referencia a haber tomado fotografías, ya en México, en el camino a la capital: “te enviaré más tarde la lista completa de las vistas que he tomado”.<sup>31</sup> Las que serían, probablemente, las primeras imágenes del cinematógrafo registradas en Iberoamérica.

Lo que sí queda preciso es que el día 14 de agosto registró Veyre una maniobra en el Colegio Militar, y que en la mañana del mismo día en que escribió la carta, filmó a unos “bañistas haciendo saltos mortales en el agua”.<sup>32</sup> Durante su estancia en México, Veyre

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 131-135.

<sup>30</sup> *Idem.*

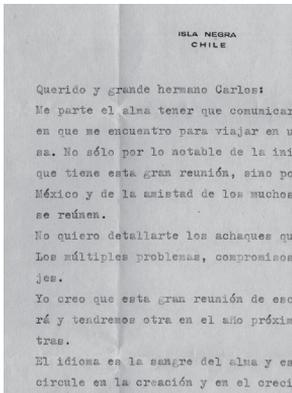
<sup>31</sup> Gabriel Veyre, representante de Lumière – Cartas a su madre.

se mostró muy activo con la cámara, así que cuando abandonó el país para continuar su gira en Cuba, en enero de 1897, llevaba en su equipaje cerca de una cincuentena de vistas, como se llamaba entonces a las películas —entre ellas varias del señor presidente, quien supo utilizar el nuevo ingenio para dar a conocer ampliamente su imagen entre la población, mostrándose solo, o acompañado de su familia o de sus ministros, o paseando por el Bosque de Chapultepec en el caballo que le obsequiara su majestad, Isabel II, reina regente de España.

Entre las numerosas películas que Gabriel Veyre filmó en México ocupa un lugar destacado la titulada *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec*; por sus características, provocó un escándalo que habría de ser determinante durante largo tiempo para el cine mexicano. Resulta que, antes de iniciar Veyre el viaje a Guadalajara en octubre de ese año: “tomó con toda exactitud las vistas de las varias escenas que precedieron al fusilamiento de Antonio Navarro y la del instante supremo”.<sup>33</sup> Ese hecho, unido al de que entregó un “Donativo a la familia del fusilado Navarro”, seguramente ayudó a aumentar su prestigio entre el público mexicano, y quizá eso contribuyó a que, al regresar Veyre a la ciudad de México en noviembre de 1896, se encontrara con que la comidilla en ella era el reciente duelo a pistola entre dos diputados mexicanos, habiendo muerto en el encuentro uno de ellos. Veyre regresaba solo de Guadalajara, en donde habían estado presentando el cinematógrafo; su compañero, Bon Bernard, había continuado viaje a Monterrey donde, por cierto, no está satisfactoriamente comprobado que ocurrió; y Veyre, con gran audacia, decidió dar un paso más en la construcción del nuevo lenguaje y filmó una reconstrucción del duelo. ¡No lo hubiera hecho! Cuando presentó su película ante el público mexicano se topó con una reacción, no por inesperada menos violenta. Todos lo acusaron de fraguar un engaño: ¿Quién le dirá la verdad a las

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> “De todo el mundo. —Donativo a la familia del fusilado Navarro”. Citado en *El Universal* (15 nov. 1896), por Helena Almoína Fidalgo, *Notas para la historia del cine en México, tomo 1, del año 1896 a 1918*. México: UNAM, 1980, p. 13.



futuras generaciones que “no están en la obligación de saber si se trata de un simulacro de duelo o de un lance de honor verdadero?”, publicó un importante diario capitalino.<sup>34</sup> La oposición no era gratuita, correspondía claramente a la ideología predominante en México en esa época, cimentada en las ideas del positivismo que irradiaba por todo el país la Escuela Nacional Preparatoria, y que habían llevado a que en México el cinematógrafo fuera recibido con los brazos abiertos, considerándolo un paso hacia el progreso, pero que limitaba su aceptación a verlo como un reproductor mecánico de la realidad que lo rodeaba; era el instrumento ideal para registrar un testimonio mecánico del acontecer. Ingenuamente creían que por ser una máquina, era fiel y objetivo. Esas eran también las razones, por cierto, por las que muchos se negaban a considerarlo un arte: era un producto mecánico, no podía ser arte. Lo que había hecho Veyre trastocaba el orden de las cosas, era inaceptable. La práctica de la reconstrucción de las noticias llegaría a ser de uso común en el cine, pero en ese momento era algo poco utilizado. Los mismos hermanos Lumière podían oponerse, ya que compartían una ideología similar a la que predominaba en México respecto al uso que debía darse al cinematógrafo; no por otra razón sino por el hecho evidente de que, como hombres de su época que eran, habían sido educados dentro del positivismo. Eso se desprende claramente de sus declaraciones, citadas por Sadoul,<sup>35</sup> cuando decía Louis: “son appareil était fait pour enregistrer la vie, prendre la nature sur le vif. Rien de plus. Il ne pouvait et ne devait avoir aucune autre fonction”. Es claro que esa coincidencia no se debía a que Lumière hubiera influido sobre la posición mexicana frente al cinematógrafo; dudo incluso que el pensamiento de Lumière haya sido conocido por estas tierras, creo inevitable que se trataba de una simple coincidencia de forma de pensar; es muy probable, casi diríamos seguro, que Lumière haya tenido una formación po-

<sup>34</sup> *El Globo* (22 dic. 1896), “Ade-  
 lante con la denuncia”. Citado por  
 Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad  
 en México, 1896-1930. vol. I: Vivir de  
 sueños. 1896-1920*. México: UNAM-  
 Cineteca Nacional, 1979, p. 72.

<sup>35</sup> Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 344.

sitivista, tan común en la Francia de esos días, y por tanto su enfoque concordaba con el pensamiento de los “científicos” mexicanos.

Llovieron las amenazas de demanda y las muestras de enojo, pero los representantes de Lumière retiraron la película y el asunto en ese momento no llegó a mayores, sólo que la producción cinematográfica del cine mexicano para los próximos 20 años eludiría trabajar con actores, pretendiendo ser un fiel y orgulloso testimonio de su época. Durante esos años las películas interpretadas por actores rodadas en México se limitarían a unas cuantas comedias —con una clara influencia de las producciones de Pathé— y a algunas cintas de reconstrucción de la historia patria, iniciadas a partir de 1903 por Carlos Mongrand. Tanto las comedias, evidentemente grotescas, como las reconstrucciones históricas eran aceptables para los positivistas, por su distancia notoria con la realidad, allí no había ninguna posibilidad de llamarse a engaño; y estas últimas, las reconstrucciones históricas, incluso eran vistas con buenos ojos, ya que podían inscribirse dentro de su preocupación por la enseñanza. Mientras tanto, a lo largo de esos 20 años el cine mexicano desarrollaría una verdadera escuela de cine testimonial, produciendo películas, incluso de largo metraje, cada vez de mayor calidad e interés —completamente desconocidas fuera de sus fronteras—, particularmente a partir del inicio de la Revolución. En 1911, por ejemplo, los hermanos Alva realizarían un largometraje titulado *Insurrección en México*, en el cual narraban los acontecimientos ocurridos desde la toma de Ciudad Juárez hasta la ascensión al poder de Francisco I. Madero; el testimonial tuvo tal aceptación que se mantuvo en exhibición comercial hasta el golpe de Estado de Victoriano Huerta, marcando su retiro de las pantallas el inicio de la censura política en el cine mexicano.

En 1916, con el apoyo del gobierno del presidente Carranza se produjo en la ciudad de Querétaro

**El centralismo que siempre hemos padecido los mexicanos, y una información superficial, llevó a algunos a afirmar equivocadamente, durante años, que la primera película nacional había sido *La luz*.**

el último gran testimonial, *Reconstrucción nacional*, mientras en Mérida, Yucatán, un par de jóvenes audaces realizaban el primer largometraje de ficción del que haya noticia en nuestro cine, la superproducción *1810 o Los libertadores*, en la que culminaban de forma natural, como lo evidencia el título, las películas de tema histórico. El centralismo que siempre hemos padecido los mexicanos, y una información superficial, llevó a algunos a afirmar equivocadamente, durante años, que la primera película nacional había sido *La luz* (1917), realizada al año siguiente, refrito de la cinta italiana *El fuego* (1915). Pero, dejémonos de distracciones y volvamos atrás en el tiempo para retomar nuestra historia.

Regresemos hasta el día 13 de octubre de 1896, cuando los representantes de la Casa Lumière, llenos de entusiasmo por el éxito que habían obtenido en la ciudad de México, partieron rumbo a Guadalajara, segunda ciudad en importancia del país, decididos a mostrar su aparato al público tapatío. Ahí no tuvieron tanto éxito; las exhibiciones del vitascopio se les habían adelantado, instalándose en esa ciudad a partir del 26 de septiembre<sup>36</sup> en los bajos del Hotel Humboldt. Sin embargo, parece que el cinematógrafo logró imponer su calidad y pronto a los representantes de Edison no les quedó "otro remedio que hacer las maletas".<sup>37</sup>

El cinematógrafo inició sus sesiones en "la perla tapatía" el 29 de octubre, en el salón principal del antiguo Colegio León XIII, permaneciendo en Guadalajara hasta el 15 de noviembre.<sup>38</sup> Después de esa última sesión resolvieron dividirse, aprovechando un nuevo equipo que recién les había llegado de Francia: Bon Bernard viajaría a Monterrey, la tercera ciudad en importancia en México, y Veyre volvería a la capital.

Al día siguiente de que los representantes de la Casa Lumière iniciaran en la ciudad de Guadalajara la presentación del cinematógrafo, el 30 de octubre de

<sup>36</sup> Juan Felipe Leal, Eduardo Baraza, Carlos Flores, *op. cit.*, p. 109.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 112.

1896 en la ciudad de Barquisimeto, capital del estado de Lara en el noroeste de la República de Venezuela, se presentó el vitascopio. Rodolfo Izaguirre, en su ensayo sobre los inicios del cine en ese país hermano, no ofrece más datos al respecto, extendiéndose, en cambio, sobre un espectáculo óptico que presentaron unos italianos 20 años antes, que maravilló a los habitantes de dicha ciudad;<sup>39</sup> queda pues la nota como un registro más de cómo se fueron difundiendo por el subcontinente las imágenes en movimiento.

El año de 1896 se acercaba a su fin, en México los representantes de la Casa Lumière se aprestaban para abandonar el país. Ya hemos dicho que Veyre continuaría su gira viajando a Cuba, en tanto Bon Bernard retornaría a Francia, para de ahí embarcarse rumbo a la República Argentina. Iniciaban su despedida con un anuncio publicado en los diarios el día 30 de diciembre: "Próximos a partir definitivamente de la República el Cinematógrafo Lumière, sus concesionarios han resuelto cambiar el programa cada día con el objeto de que cuantas familias no hayan admirado aún todas las maravillosas vistas del aparato puedan hacerlo".<sup>40</sup>

Ese año Veyre filmó 37 vistas, a las que debe añadirse una más del siguiente año, según afirman los autores de los *Anales del cine en México*,<sup>41</sup> que hemos venido citando; sin embargo yo creo que no debemos considerar ese número como absoluto, me parece que hay más que suficientes razones para pensar que puede haber habido algunas más, sin contar las tres que filmaron en territorio mexicano los asociados de Edison; si no, al tiempo.

No podemos dar por cerrado este año de 1896 sin comentar para nuestros amables lectores una cita que el historiador español Carlos Fernández Cuenca reproduce en su ampliamente documentada *Historia del cine*. No se refiere a un filme rodado en Latinoamérica, fue hecho en Estados Unidos para exhibirse en el vitascopio, por Norman C. Raff y Frank R. Gamon,

<sup>39</sup> Silvia Uzcátegui, *Barquisimeto, historia privada. Alma y fisonomía del Barquisimeto de Ayer*. Citado por Rodolfo Izaguirre. *Venezuela, Los inicios. 1897-1960*, en Varios. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. vol. III. *Centroamérica y el Caribe*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

<sup>40</sup> Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza, Carlos Flores, *op. cit.*, p. 106.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 123.

asociados de Edison, pero su tema es una muestra más del intervencionismo yanqui que ha padecido desde hace años nuestra América. Se trata de

un asunto de propaganda política —escribe Fernández Cuenca—, el primero que de tal género se hacía en el mundo, “The Monroe Doctrine”, a cargo de John Bull y el Tío Sam, personificaciones tradicionales respectivas de la Gran Bretaña y los Estados Unidos.

He aquí el argumento, según lo refería al día siguiente de su estreno el periódico *New York Herald* [Recorte reproducido fotográficamente en *Motion Picture Herald* del 25 de abril de 1936]: “Al principio John Bull está bombardeando una costa sudamericana, que se supone representa a Venezuela. John prepara sus armas mejores, cuando la elevada y flaca figura del Tío Sam emerge del fondo de la imagen. El Tío Sam agarra a John por el cuello, lo obliga a arrodillarse y le tira el sombrero, forzándole a saludar a Venezuela.” Añade la crónica periodística que “este final desencadenó en el público un entusiasmo delirante, que le hizo prorrumpir en atronadores vítores a Edison.”<sup>42</sup>

1897

Para el siguiente año, el segundo de esta breve historia, el cine concluyó su arribo a la mayor parte de los países de nuestra América o fortaleció su presencia extendiéndose, trashumante, por sus vastos territorios, sentando en varios de ellos las bases de una industria que, con altas y bajas, perdura hasta nuestros días. Empezamos el año con la noticia de que el sábado 2 de enero se proyectaron por primera ocasión imágenes en movimiento en Lima, Perú, ante la presencia del presidente de la República, Nicolás de Piérola, quien asistió acompañado de sus ministros. La exhibición se hizo con un proyector vitascopio, traído al país por los concesionarios de Edison, señores C. J. Viquain y W. H. Alexander, y fue amenizada con la música proveniente

<sup>42</sup> Carlos Fernández Cuenca, *Historia del cine, Tomo 1, La Edad heroica*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1948, p. 171-172.

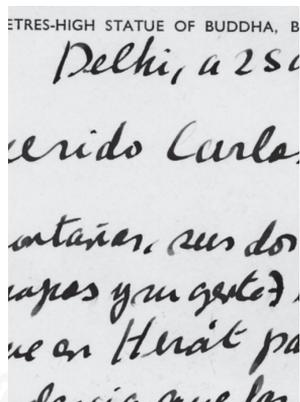
de un fonógrafo, inventado también por Edison hacía unos años y conocido en Lima desde marzo del año anterior, proyectando sobre una pantalla instalada en el Jardín de Estrasburgo, confitería ubicada en lo que hoy es la Plaza de Armas de Lima. Un par de días después, la función se ofreció al público. Nos cuenta Giancarlo Carbone, partiendo del testimonio de Ricardo Bedoya, historiador del cine peruano, y añade:

Los vecinos de Lima pagaron entonces, por primera vez, para asistir a un espectáculo cinematográfico. Lo que vieron fue una sucesión de imágenes frágiles y de consistencia ectoplasmática, impresión acentuada por la continua oscilación de la luz debida al rudimentario mecanismo de avance intermitente de la película con que estaba provisto el aparato.<sup>43</sup>

Para continuar informándonos a partir del mismo testimonio, de que a fines de ese mes de enero llegaron a Lima los representantes de la Casa Lumière, señores A. Jobler y Jorge de Nissolz, llevando consigo el cinematógrafo:

Luego de ser mostrado en algunas sesiones privadas para la prensa, el aparato fue instalado en el Jardín de Estrasburgo y ofreció su primera función pública el 2 de febrero de 1897. Para entonces ya las crónicas periodísticas habían elogiado al aparato comparándolo con el vitascope. Sin duda el aparato de Edison resultaba desfavorecido. Se apreció en el cinematógrafo tanto el más amplio formato de las imágenes como la atenuada oscilación en la sucesión de las vistas, defecto que perturbaba la contemplación de las imágenes del vitascope...<sup>44</sup>

Líneas adelante, Carbone señala: "Luego de prolongar su estadía —en Lima— hasta fines de marzo de 1897, los empresarios partieron rumbo a Bolivia y Chile". Algunos párrafos después, en el mismo *testimonio* del historiador Bedoya, refiriéndose al año de 1898, Carbone añade: "y en los siguientes



<sup>43</sup> Giancarlo Carbone. *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios*. Lima: Universidad de Lima, 1991.

<sup>44</sup> *Idem*.

meses y años, el cine llegó al interior del país. Los empresarios cinematográficos que se dirigían a Lima hacían pascanas en ciudades y pueblos ubicados en sus rutas de ida o regreso hacia Bolivia y Chile, en el sur, o Ecuador y Colombia en el norte.<sup>45</sup>

Siguiendo los caminos trazados por esos empresarios intentamos buscar, más al sur, rastro de las primeras exhibiciones de imágenes en movimiento, pero en la hermana República de Chile no encontramos más información que la siguiente, que reproducimos; a pesar de las varias publicaciones que nos fue dado consultar sobre el cine en ese país, ninguna hacía referencia a esa época. Sólo hallamos el siguiente libro, consagrado a una zona limitada del país. Según la historiadora chilena Poldy Valenzuela, en su libro *Apuntes del cine porteño*,<sup>46</sup> que dedica al cine en la ciudad de Valparaíso, Chile: “A fines de 1896 se realiza el pre estreno del revolucionario invento. Lo adquiere la casa Pra y Cía., la cual anuncia la exhibición en la calle Condell #186, que en adelante va a ser la dirección establecida para que el público disfrute de nuevas vistas. La prensa de la época, describe de la siguiente manera la función”:

En el fondo del local se hallaba colocada una tela blanca, sobre la cual debían proyectarse los rayos del foco del cinematógrafo, instalado en el frente, a la derecha del pasillo de la entrada. Se apagó la luz de los glóbulos de Edison e inmediatamente apareció un cuadro admirablemente realista; contra las rompientes de una playa estrellábanse las olas del mar [...], todo era la imagen de la viva realidad. Sólo le faltaba colorido...<sup>47</sup>

Poldy Valenzuela continúa escribiendo adelante:

Estas exhibiciones públicas se realizaron al año de la primera muestra cinematográfica de los hermanos Luis y Augusto Lumière en el Salón Indien del Grand Café de París, en diciembre de 1895. El cinematógrafo permanece

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Poldy Valenzuela, *Apuntes del cine porteño*. Valparaíso: Gobierno Regional, 2003.

<sup>47</sup> [*Diario La Unión*], Valparaíso, 19 enero de 1895, núm. 2870, p. 2. Fecha increíble; para nosotros hay una errata evidente en el año, debe ser 1897. Citado por Poldy Valenzuela, en *Apuntes del cine porteño*.

hasta el 6 de febrero de 1897 en la ciudad de Valparaíso, periodo en que se trae una gran cantidad de vistas desde toda Europa y cada día aumenta el número de personas que llena las salas de exhibición.

Más tarde, el cinematógrafo comienza una peregrinación por Iquique, donde permanece una corta temporada, para luego trasladarse hasta Bolivia. No pasa mucho tiempo antes de que se instale un nuevo cinematógrafo, el de la calle Salvador Donoso esquina Pudeto. Éste presenta algunos problemas técnicos, lo que dificulta un tanto la imagen.<sup>48</sup>

Volvimos entonces los ojos en dirección de Bolivia, buscando en las historias del cine boliviano a nuestro alcance, noticia de las primeras exhibiciones allí; la información ligada a los inicios del cine en Perú y en Chile era muy clara; el nuevo invento debe haber llegado a Bolivia en las primeras semanas del año de 1897; encontramos, sin embargo, que la fecha más frecuentemente repetida era la del año de 1909, atribuyendo a los italianos De Voto y Margary el haberlo llevado. Finalmente encontramos en la *Historia del cine boliviano* de Alfonso Gumucio Dagron<sup>49</sup> una explicación de este error repetido, en un texto que inicia diciendo: "El cine boliviano es un cine sin historia". Dagron propone una nueva fecha, resultado de sus investigaciones personales:

El Comercio de Bolivia publica el 20 de noviembre de 1904 las primeras 5 líneas minúsculas, incrustadas en la columna de "sociales", dedicadas al cine que acababa de llegar a Bolivia. El texto completo de esa primera noticia es el siguiente: cinematógrafo: D. Luis Palacios S. establecerá en breve una exposición de estas vistas. El aparato con que cuenta es modernísimo, de modo que será un espectáculo digno de verse.

Dagron ha echado la fecha cinco años hacia atrás, para reafirmar que el cine llegó a Bolivia en 1904;

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Alfonso Gumucio Dagron. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM, 1983.

**Por ahora, regresemos un momento a México, de donde al empezar el año partieron los representantes de la Casa Lumière.**

ofrece, enseguida, información de otras proyecciones celebradas el mes siguiente, ahora con una aparato al que llamaron kinetoscopio monstruo. Pero nosotros no estamos conformes; pensamos, por las razones que dimos arriba, que el cinematógrafo llegó en 1897, todo lo indica así. Finalmente, ante la duda, es otro aspecto, uno más, que no está suficientemente estudiado. Habrá que dedicarle tiempo.

Por ahora, regresemos un momento a México, de donde al empezar el año partieron los representantes de la Casa Lumière. El día 9 de enero, el presidente Díaz asistió al Cinematógrafo Lumière a la función de despedida de Gabriel Veyre, quien el día 11 viajaría a Veracruz para continuar por barco su camino a Cuba, siguiente parada en la concesión de los Lumière. En México quedaba por muy poco tiempo Bon Bernard, quien partiría rumbo a Argentina después de vender a un mexicano, de nombre Ignacio Aguirre, el Cinematógrafo Lumière. A partir de esa fecha, el desarrollo del cine en nuestro país quedaba en las manos de nacionales, fueran estos nacidos en México o emigrantes establecidos. A Ignacio Aguirre se sumarían, antes de que concluyera el siglo, otros nombres: Salvador Toscano, los hermanos Becerril; a Carlos Mongrand, emigrante francés, ya lo hemos mencionado, otros como el también francés Enrique Moulinié, con su esfuerzo habrían de desarrollar una industria de carácter nacional.

Veyre, antes de abandonar el territorio de México habría de filmar, al menos, todavía una película: *Huracán o temporal en Veracruz*.<sup>50</sup> En tanto que Ignacio Aguirre, al igual que varios de los nuevos, empezaría a filmar ese mismo año de 1897. En esas fechas Aguirre rodó, por ejemplo, su *Riña de hombres en el Zócalo*.

El 15 de enero, recién desembarcado en La Habana, Gabriel Veyre le escribe a su madre contándole las peripecias de su corta travesía desde México, y comentándole de su propósito de visitar al día siguiente a las personas para las que llevaba recomendaciones,

<sup>50</sup> Aurelio de los Reyes. "Gabriel Veyre en México", en *Gabriel Veyre representante de Lumière — Cartas a su madre*, p. 22.

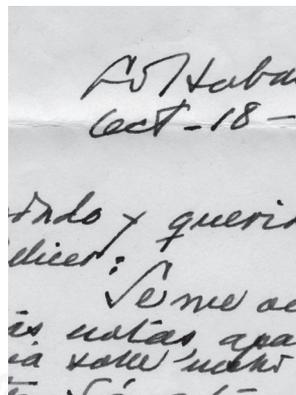
así como sobre su intención de empezar lo más pronto posible sus exhibiciones para continuar, en un mes, su viaje "a Jamaica y de allí a Venezuela".<sup>51</sup> Seguramente se sentía un tanto inquieto e inseguro, ya que no era el mejor momento para visitar La Habana pues, como le manifiesta también a su madre en la misma carta, hay "Muchos oficiales y soldados porque, como tu sabes, la isla está en revolución".

A pesar de todo, las cosas parecen haber salido como esperaba, pues el domingo 24 de enero ofrecerá la primera exhibición pública del cinematógrafo. A propósito de todo esto, nos cuenta el historiador cubano Héctor García Mesa que la revista habanera *El Hogar* señalaba en una nota:

Veyre es francés, como los autores del Cinematógrafo. En México [...] conquistó en corto tiempo tantos aplausos y tantos amigos como ya cuenta en La Habana. Pero la llegada de Veyre no se produjo en una situación normal, sino más bien crítica: —añade García Mesa— Cuba entraba en un segundo año de guerra de liberación de España. Con los campos de caña de azúcar incendiados, el gobierno colonial decidió trasladar a la capital a grandes cantidades de campesinos para evitar su incorporación o eventual ayuda a los insurrectos patriotas. Los campesinos fueron hacina-dos en unos guetos insalubres llamados de "reconcentración", en anticipo de los campos nazis de concentración. Como resultado, la tasa de mortalidad quintuplicó a la natalidad. Tal era el entorno social para el estreno del cinematógrafo, cuyo precio de entrada para adultos era de 50 centavos y de 20 centavos para militares y niños.<sup>52</sup>

Entretanto, Gabriel Veyre intentaba repetir en La Habana el éxito que había obtenido en México y así, hacia fines de la primera semana de febrero realizó la primera película hecha en Cuba: *Simulacro de incendio*.

Según crónicas de la época, Veyre filmaba la salida del Cuartel de Bomberos del Comercio, con el material de



<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> Héctor García Mesa *et al.* "El cine mudo en Cuba. 1897-1933, en Varios. *Cine latinoamericano 1896-1930*. Caracas: FNCL, 1992, p. 144.

guardia, bomba, carretes y carros de auxilio y daba la vuelta para tomar la bomba, la caja de agua situada en la puerta de dicha estación; se tendieron dos mangueras, se empalmaron las escaleras y se subió uno de los pitones a la azotea. He ahí una descripción aproximada del filme [nos cuenta Héctor García Mesa, y continúa] Estas maniobras al parecer, fueron realizadas expresamente a petición de la actriz española María Tubau, que estaba en gira artística en La Habana.<sup>53</sup>

A propósito de esta realización, los autores de los *Anales del cine en México* nos dicen que Raúl Rodríguez —autor de una historia del cine silente en Cuba— “estima la elección de estos intérpretes como una concesión deliberada de Veyre a los ‘sectores integristas’ cubanos que deseaban mantener sus vínculos con el feneciente imperio español”.<sup>54</sup>

García Mesa, por su parte, nos informa que: “El periódico habanero *La Unión Constitucional*, en su edición del 2 de febrero de 1897 señala que entre las cintas presentadas por el cinematógrafo figuraban la tituladas *Un duelo a pistola en México* y *Carga de rurales en México*”.<sup>55</sup> Veyre estaba ya incluyendo, evidentemente, algunas de sus realizaciones mexicanas. Ese duelo a pistola que tantos dolores de cabeza le produjo en México y del que tan orgulloso parece haber estado, lo mostraba a un público de otro país de Hispanoamérica, esperando un aplauso que no recibió en su estreno. Por otro lado, y frente a la competencia creciente del vitascopio y del biógrafo, solicita un mayor número de nuevos títulos a París, de donde pronto recibe “unas 200 películas que proyectaba en su salón habanero, al precio ahora de 30 centavos la función de 12 cortos”.<sup>56</sup>

De cómo veía Veyre ese momento queda constancia en la carta que le envió a su madre el día 3 de febrero, en la que le escribía:

En cuanto a los negocios no van del todo mal. Los días de lluvia no van bien, pero los días de buen tiempo se

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>54</sup> Juan Felipe Leal *et al.* “1897: Los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales”, en *Anales del cine en México, 1895-1911*. (Tomo III), México: EON, 2003, p. 23.

<sup>55</sup> Héctor García Mesa *et al.* “El cine mudo en Cuba. 1897-1933”, p. 146.

<sup>56</sup> *Idem.*

reponen. ¡Qué malos son los tiempos de guerra! El país se encuentra casi en ruinas y si hubiera venido antes de la guerra, hubiera ganado cerca de mil francos por día. No obstante, cuando deje el país habré hecho algunas pequeñas economías.<sup>57</sup>

Mientras Veyre se esforzaba por repetir en La Habana el éxito obtenido en México, en Venezuela se desarrollaban otros acontecimientos que darían al traste con sus proyectos futuros en ese país.

Maracaibo, capital del estado de Zulia, segunda ciudad en importancia de Venezuela, en el siglo XIX era el puerto desde el cual salía hacia el mundo el café de ese país y el de Colombia, y era también la ciudad que desde 1891 ha sido la sede de la Universidad de Zulia. Allí, en su antiguo Teatro Baralt, la noche del 28 de enero de 1897, al concluir la presentación de la romántica ópera de Donizetti, *La Favorita*, "los espectadores quedaron estupefactos: comenzaron a aparecer y moverse ante sus ojos los cuadros o proyecciones del vitascopio", nos cuenta Rodolfo Izaguirre, quien continúa:

*Los Campos Elíseos de París y la célebre Llegada de un tren a la estación de La Ciotat, que trece meses antes provocaban pavor y estupor a las damas francesas, alternaban ahora con dos películas absolutamente nuevas y sorprendentemente realizadas por un zuliano extraordinario llamado Manuel Trujillo Durán. Aquellas películas se llamaban: Muchacho bañándose en la Laguna de Maracaibo y Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa.*<sup>58</sup>

La importante noticia de la proyección de las que seguramente fueron las dos primeras películas venezolanas casi nos hace dejar pasar los títulos de las otras películas presentadas esa noche; evidentemente se trata de cintas producidas por Lumière, pero ¿qué estaba pasando?, el vitascopio era el proyector de Edison y, además, en esa ocasión había sido comprado en su propia agencia, en Nueva York. ¿Por qué iba

**Mientras Veyre se esforzaba por repetir en La Habana el éxito obtenido en México, en Venezuela se desarrollaban otros acontecimientos que darían al traste con sus proyectos futuros en ese país.**

<sup>57</sup> Gabriel Veyre, representante de Lumière – Cartas a su madre, p. 51, 146.

<sup>58</sup> Rodolfo Izaguirre. Venezuela, los inicios. 1897-1960, en Varios. Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. vol. III. Centroamérica y el Caribe. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 377-378.

acompañado de películas Lumière? Como hemos señalado en otras ocasiones, la piratería de películas era muy grande pero, en este caso al menos, no es fácilmente explicable.

Izaguirre reproduce a continuación, sin data, algunos de los comentarios que los diarios zulianos publicaron con motivo de la proyección del vitascopio en el Teatro Baralt:

Sólo hace veinte días que se exhibe el gran aparato en Nueva York y debido al entusiasmo de un compatriota que presencié la maravilla del invento, está ya en Maracaibo, la primera ciudad de Sudamérica que gozará del sorprendente espectáculo [...] Espectáculo nuevo, sorprendente y magnífico —continuaba el cronista—, de esos que jamás concibió la mente y que no se creen hasta no verlos [...] Y que después de vistos producen asombro, el pasmo de lo inconcebible hecho realidad y de la realidad que produce la vacilación entre la creencia y la duda.<sup>59</sup>

Más adelante, después de reproducir fragmentos de otro texto, también sin data, escrito con una exaltación que raya en lo incomprensible, Izaguirre incluye algunos comentarios del crítico de *El Cronista*, sin ofrecernos mayor información acerca de él o respecto a la publicación:

escribió sobre las películas proyectadas en el Baralt y observó que: "los cuadros del cinematógrafo parecen buenos, particularmente el de *Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo*, que fue ruidosamente aplaudido. Con todo, se notó que el recorrer de la cinta adolecía de alguna irregularidad y que la luz que daba sobre el bastidor no parecía bien dispuesta: así se borraban o se confundían lastimosamente las figuras.

Ya instalado en la exaltación que parece motivó a los periodistas zulianos, Izaguirre señala un tanto desmedido:

<sup>59</sup> Citado por Rodolfo Izaguirre, *op. cit.*, p. 377-378.

es evidente que [Manuel Trujillo Durán] conoció a Thomas Alva Edison en Nueva York y allí adquirió uno de los primeros vitascopios —el número cuatro— con el que iba a maravillar a los zulianos del Teatro Baralt y a todos los venezolanos desde Maracaibo hasta Cantaura, en el oriente del país. Es probable —añade exultante— que éste haya sido el primer vitascopio que llegara a Sudamérica y es posible también que las películas de Trujillo Durán sean igualmente precursoras en América Latina.<sup>60</sup>

Volviendo al cono sur, debemos señalar que de estas fechas es escasa la información que hemos podido reunir de la República Argentina, como citamos arriba: el “entusiasmo inicial dio paso, con el correr de los meses a un silencio alarmante. El cine se fue incorporando naturalmente a la cartelera de espectáculos, especialmente en pequeñas salas de variedades, mezclándose con magos, cantantes líricos, transformistas, adivinos y ejecutantes de instrumentos exóticos”.

Y los autores continúan: “El año 1897 es bastante pobre en información. De ahora en más el interés debe recaer en las primeras filmaciones”.

Y siguen: “Con la ingenuidad y la voluntad de la artesanía modesta se realizaron hacia noviembre del 96, los primeros ejercicios de filmación; el tema indicado: una variedad de cuadros en movimiento de la Plaza de Mayo y diversos grupos de carruajes, peatones y ciclistas tomados en Palermo...”<sup>61</sup> La fecha nos crea serias dudas, pues además de que ninguno de los otros trabajos consultados se refiere a estas filmaciones, el párrafo anterior concluye, como referencia al contenido de las filmaciones, con una cita del diario argentino *La Nación*, del 18 de febrero de 1898.

En las demás investigaciones que pudimos consultar hay unanimidad en señalar el año de 1897 —sin precisar la fecha completa— como el de la producción de la primera película rodada en ese país. También la hay en el nombre del autor y en el título

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>61</sup> Guillermo Caneto et al. *Historia del cine mudo en la Argentina 1896-1933*. (Seminario de investigación del cine mudo argentino: Guillermo Caneto, Marcela Casinelli, Héctor González Bergerot, Elda Navarro, María Alejandra Portela, Susana Smulevici. 1989-1990), en *Cine latinoamericano 1896-1930*. Caracas: FNCL, 1992, p. 18-19.

de la cinta. Todos señalan al francés Eugenio Py como el realizador del primer intento afortunado, “un corto de diecisiete metros titulado *La bandera argentina*, la insignia patria flameando en el mástil de la Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno”.<sup>62</sup>

Jorge Miguel Couselo describe el momento señalando que el belga Enrique Lepage, propietario de un comercio de artículos fotográficos situado en la calle de Bolívar 375, a una cuadra del Colegio Nacional Buenos Aires, entusiasmado por dos de sus empleados, el francés Enrique Py y el austriaco Max Glucksmann (la mención de la nacionalidad de estos precursores es deliberada, pues el cine también se integra en el bullente fenómeno inmigratorio que caracterizó a Argentina en el trance al siglo xx),<sup>63</sup> importó de Francia unas cámaras marca Elgé, la que fabricaba León Goumont, las cuales llegaron a Buenos Aires en el correr del año de 1897 y fue con una de esas cámaras que su empleado, Eugenio Py, “comenzó a filmar a manera de ensayo”.

Por otro lado, en el Brasil:

El comercio cinematográfico —escribe María Rita Galvao haciendo un panorama que abarca varios años—, es el campo de actuación casi exclusivo de europeos errantes, que traen a Brasil su propio equipamiento y un pequeño *stock* de filmes, sobre todo de filmes franceses. Los diarios de la época nos permiten identificar por los títulos gran parte de los filmes que se exhibieron en Brasil en los primeros tiempos; en un inicio predominaba la producción de los Lumière, después de alguna que otra cosa de Edison y en cantidades crecientes la producción de Méliès, así como algunos filmes ingleses y portugueses...

El cine, que en un inicio se presentó en los salones de variedades, pasando por los teatros y cafés cantantes, llega a los parques de diversiones y con ellos recorre las ciudades del interior. Aumenta en el mercado urbano, donde se esbozaba un público de alguna importancia solamente en los estados de Río de Janeiro y São Paulo, las regiones más

<sup>62</sup> Jorge Miguel Couselo. “El periodo mudo”, en Varios. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984, p. 11-12.

<sup>63</sup> *Idem*.

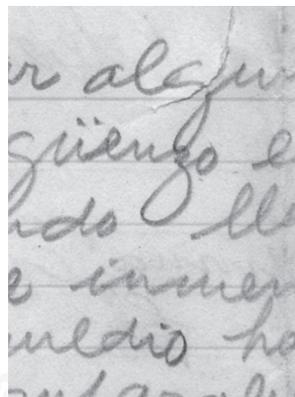
desarrolladas del Brasil. Esos europeos errantes rara vez se arriesgan a internarse en el país o a ir hacia el norte: el temor a las fiebres y la mala fama de salvajismo del interior limitan su actividad al sur, más urbanizado, y a algunas capitales del norte, puertos de mar.

Así —continúa María Rita— el mercado que se va conformando es en extremo mediocre; la clientela del recién descubierto cinematógrafo es aquella a la que pueden llegar en un Brasil de enormes distancias y pocas carreteras los modestos artesanos del espectáculo, que en su equipaje incluyen un proyector que es, al mismo tiempo, cámara y copiadora.

Las escasas salas fijas de exhibición —añade María Rita— se concentran en Río de Janeiro, y así y todo, su permanencia es relativa. Hay frecuentes interrupciones de los dos espectáculos cinematográficos, en ocasiones por largos periodos, por diversos motivos, entre ellos, la dificultad para obtener copias, problemas técnicos con los equipos e instalaciones, e incluso incendios. Sin olvidar las epidemias, durante las cuales se interrumpen todos los espectáculos públicos.<sup>64</sup>

A continuación, la historiadora nos hace dos señalamientos concretos referidos al año de 1897: en el primero nos relata cómo los hermanos Segreto, inmigrantes italianos, fueron los primeros en abrir, ese año, una sala fija dedicada a la exhibición cinematográfica en la ciudad de Río de Janeiro, a la que en un principio llamaron Salón de Novedades, habiéndole cambiado posteriormente el nombre por el de París no Río, seguramente por aquello de que el cine venía de Francia.

Como ya veremos adelante, es a uno de los hermanos, a Alfonso Segreto, al que se le atribuye el que suele considerarse como el primer filme realizado en Brasil, un documento rodado en la bahía de Guanabara en junio de 1898. Pero aquí, María



<sup>64</sup> María Rita Galvao, "Cine brasileiro: El periodo silencioso", p. 90-91.

**Ya hemos señalado con anterioridad nuestra duda de si los Lumière no habrán impuesto en los primeros tiempos un control sobre la venta del material virgen.**

Rita nos ofrece el segundo dato concreto al que nos referíamos, señalándonos que algunos historiadores dan por buena la información de que en ese año de 1897 el exhibidor ambulante Vitorio di Malo, quien llegó a la pequeña ciudad de Petrópolis, en el estado de Río, a principios de ese año, realizó y exhibió ahí mismo dos películas: *Chegada do trem á estação de Petrópolis* y *Bailádo de crianças no colegio do Andaraí*, también en Petrópolis. Ante esa información que no ha sido posible confirmar en los diarios de la época, pues lo único que existe es un programa de mano del exhibidor, se han formulado numerosas discusiones entre historiadores de los primeros tiempos del cine brasileño, dividiéndose entre los que opinan que dicho exhibidor hizo trampa, engañando a su público, al que para atraerlo le presentó el arribo de un tren a cualquier estación y un baile de niñas en cualquier lugar, asegurándoles que se trataba de Petrópolis, su ciudad. A esto, los que defienden la autenticidad de las películas responden que es imposible que los habitantes de dicha ciudad no se dieran cuenta, al verlas, si era o no era su ciudad. A lo que los primeros responden que con la pésima calidad de las exhibiciones de esa época, los espectadores tenían que agradecer si lograban ver la silueta de un tren, o de unas niñas.<sup>65</sup>

No coincido plenamente con la doctora Galvao, quien ve en esta polémica una “cuestión sin importancia —en términos de comprensión de un proceso, no hay la menor diferencia en saber si el primer film brasileño fue éste o aquél”. Consideramos que en cierta forma sí tiene importancia, no porque éste por ser anterior sea más valioso que aquél, sino porque ello puede ser indicativo de las posibilidades de producción que había en el momento. Ya hemos señalado con anterioridad nuestra duda de si los Lumière no habrán impuesto en los primeros tiempos un control sobre la venta del material virgen —control que desde luego tenía otro carácter en sus enviados—, con la intención de ser los únicos capaces de produ-

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

cir películas, y también, ¿por qué no?, para intentar evitar los actos de piratería, tan frecuentes desde los primeros años del cine.

Sin saber que ya un venezolano se le había adelantado presentando el cine en su país, como les informamos líneas arriba, el 8 de mayo de ese año de 1897 partió de La Habana, Cuba, con destino al puerto de La Guaira, en Venezuela, Gabriel Veyre; pretendía continuar así el viaje comprometido con la Casa Lumière. Mucho había ocurrido desde su carta del 15 de enero, donde le comentaba a su madre su propósito de permanecer sólo un mes en Cuba y de allí continuar a Jamaica, para seguir luego a Venezuela. Pero pareciera que su buena fortuna hubiera terminado: empezaba para él un periplo de pesadilla. Llegó a La Guaira el día 15 de mayo pero no pudo desembarcar, pues durante la travesía se había declarado a bordo un caso de viruela, y el barco fue puesto en cuarentena y devuelto a Cuba. Allí tuvo que permanecer en Santiago hasta los primeros días de junio, cuando logra viajar a Colombia, pues los puertos venezolanos estaban cerrados, llegando al puerto de Colón, hoy República de Panamá, el día 13 de junio. Por esas fechas todavía Panamá formaba parte de la Gran Colombia, el canal aún estaba por edificarse. Y la ciudad de Colón en el Caribe estaba unida con la ciudad de Panamá en el Pacífico por un ferrocarril construido en la segunda mitad del siglo XIX por el gobierno yanqui. Quedaban los restos de la última aventura por levantar el canal, llevada a cabo, sin éxito, por la empresa francesa que construyó el Canal de Suez, que había quebrado apenas en 1889. Colón era una

pequeña ciudad de 5 a 6 mil habitantes, —le contó en su carta Veyre a su madre—, muy curiosa, parece un gran pueblo construido en medio del bosque. Todas las casas se encuentran diseminadas desordenadamente en medio de inmensos cocoteros y palmeras. Hay una sola calle para

coches. Las casas se comunican entre ellas por veredas entre los árboles. Todas las casas son de madera con los techos de láminas de zinc. Una base de mampostería de 6 pies las separa de la tierra para evitar la humedad, porque la ciudad se encuentra al nivel del mar.<sup>66</sup>

Desde Colón Veyre envió de inmediato un representante a la ciudad de Panamá, “para saber si puedo trabajar allá unos días”. Al día siguiente, supongo que el 15 de junio, parte a Panamá con el propósito de establecer el cinematógrafo en esa ciudad, unos quince días; después piensa viajar a Barranquilla y finalmente a Bogotá, sin perder de vista su intención de ir a Venezuela. No sabemos qué parte de estos propósitos logró cumplir: su correspondencia publicada se interrumpe hasta el 28 de agosto, fecha de la carta que envía a su madre desde La Martinica. Hay, sin embargo, algunas pistas en las historias del cine colombiano, que nos llevan a pensar que en alguna forma cumplió su propósito. Además del hecho de que insista en volver a Colombia a continuar explotando el cinematógrafo, incluso ya decidido a regresar a Francia, le comentará a su madre su deseo de ir antes a Bogotá a vender sus equipos. ¿Por qué pensar específicamente en Bogotá? Aquí podemos suponer que ya estuvo ahí y que conoció a un posible comprador para ellos: de no ser así, no tenía sentido tan largo y azaroso viaje.

Su carta del 28 de agosto de 1897 nos indica que logró llegar a Caracas, en donde cayó en manos de un “abominable estafador” que se aprovechó de él y, cuando quiso defenderse, lo persiguió ante los tribunales, “la víspera de que los tribunales cerraran porque tomaban un mes de vacaciones”. Ante esa situación hubo quien le aconsejó escapar de Venezuela de inmediato, lo que logró embarcándose en el primer barco que partió de La Guaira. Era un barco francés que hacía escala en La Martinica. En su carta señala que su propósito era reembarcarse ahí para volver

<sup>66</sup> Gabriel Veyre, representante de Lumière – *Cartas a su madre*, p. 54.

a Colombia, pero su mala suerte no había terminado: al día siguiente de partir de La Guaira, una joven en el barco cayó enferma de fiebre amarilla, muriendo al siguiente día. Un día después, al llegar al puerto de Fort de France, pasajeros y tripulación fueron aislados en un lazareto, y puestos en cuarentena.

Casi al final de la carta, que evidentemente escribió al salir del lazareto, dice:

No se todavía con precisión cuando iré a Colombia. Voy a ver qué días salen barcos. Abandoné la idea de ir a las Guayanas. Iré a Bogotá y allá venderé mis aparatos para regresar a Francia. Comienzo a hartarme de todas estas contrariedades de cuarentenas y de viajes, Dentro de unos días te escribiré más largamente sobre lo que voy a hacer.

Saltamos en su correspondencia hasta la breve carta del día 10 de septiembre, escrita ya en territorio de Colombia; viaja por el río Magdalena, a bordo del barco Diez Hernando, comenta a su madre que espera llegar a Bogotá para el 23 o el 24 de ese mes. En la publicación de su correspondencia no hay otra carta sino hasta la fechada el 23 de octubre, en Cartagena; a pesar de su extensión, no hay una palabra respecto a su trabajo. De principio a fin es un lamento de todas sus desgracias. Casi al final de la carta dice: "Voy a intentar pues de poner en venta mis aparatos para regresar lo más pronto posible... estoy ahora sin un céntimo".

Pero parece que ni en eso pudo cumplir su propósito, pues en la que creo fue su última carta en América, una breve nota escrita en Colón el 30 de octubre: "Solamente dos palabras para anunciarte mi partida definitiva de América"; agrega que: "Quería vender mis aparatos antes de partir, pero no quería esperarme y exponer mi salud inútilmente. Así, estaré en Francia alrededor del 20 de diciembre".<sup>67</sup>

Terminaba así la aventura en nuestra América de uno de los emisarios de la Casa Lumière, quien más tarde viajaría, acompañado de sus aparatos, por Cana-

---

<sup>67</sup> *Idem.*



dá y después por el entonces todavía incógnito Japón.

Aquí debemos hacer un paréntesis, ahora para reflexionar de nuevo un momento en torno a cómo se escribe, en ocasiones, la historia. Al ir reuniendo la información para este breve ensayo, nos llamó la atención el hecho de que si bien Gabriel Veyre viajó por la Gran Colombia —como señalamos arriba— acompañado de sus aparatos Lumière, entre principios de mayo y los últimos días de octubre de 1897 haciendo, inevitablemente, exhibiciones con el cinematógrafo en las numerosas ciudades colombianas que visitó a lo largo de esos meses, su odisea parece haber sido borrada completamente de la memoria colectiva, ya que las historias del cine colombiano, en lo que sabemos al menos, ignoraron durante muchos años ese hecho; fijando un tanto arbitrariamente el arribo a ese país de los hermanos italianos Francisco y Vicente di Doménico, y de su primo Juan, en 1909, como la fecha en que llegó el cine a Colombia. Error que se repitió durante años, como antes vimos que sucedió en Bolivia.

El nombre de los Di Doménico —nos cuenta el historiador Hernando Martínez Pardo, en su *Historia del cine colombiano*, publicada en 1978— está íntimamente ligado a la llegada del cine a Colombia, hasta el punto de que cuando se habla de las primeras proyecciones cinematográficas invariablemente se piensa en ellos y se les nombra así, de esa forma genérica y casi mítica: “los Di Doménico”. Es una relación casi tan automática [y tan ajena a la realidad de lo acontecido] como la que se ha establecido entre las primeras producciones colombianas y “los Acevedo”.<sup>68</sup>

Martínez Pardo intenta retroceder en el tiempo para encontrar la fecha de arribo del cine a Colombia; se acerca bastante cuando cita a Luis Latorre, “el historiador de la ciudad de Medellín”, quien escribe enfático: “No puedo precisar el año de la invención del cinematógrafo, pero ello debió ser por ahí en la

<sup>68</sup> Hernando Martínez Pardo. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina, 1978, p. 17.

década del último siglo, porque ya en 1898 pudimos admirarlo aquí en buen grado de perfección". Sin embargo Latorre pasa de inmediato a hablar de los antecedentes del cine en Medellín:

Por supuesto que éste, como todos los grandes inventos, debió ir viniendo gradualmente, por partes. Empezando por la linterna mágica y sus sucesores, el optorama y el silforama, hasta llegar a este CINE moderno que ha revolucionado al mundo y que nadie sabe a donde irá a parar, ya que tiene tan grandes perspectivas.<sup>69</sup>

Latorre sigue rememorando los maravillosos ingenios, y Martínez Pardo, a quien siento un poco frustrado, concluye pragmático:

Seguramente estos espectáculos fueron presentados en otras ciudades del país. ¿Entre la llegada de estos espectáculos y la llegada del cine cuánto tiempo pasó? Aquí se encuentra el primer vacío. No hay fecha exacta, ni nombre preciso. Falla la memoria de los que intervinieron en los acontecimientos...<sup>70</sup>

Por fin, Martínez Pardo encuentra un dato que le permite echar un par de años atrás la fecha del arribo del cine a Colombia. Lo encuentra en un artículo del infatigable historiador del cine colombiano Hernando Salcedo Silva, paradójicamente en las palabras de un familiar de "los Di Domenico", de Donato, primo de Francisco:

Según parece, aunque nosotros no lo afirmamos enfáticamente, fue en el año de 1907 o tal vez antes, cuando llegaron los primeros cortos a Colombia, contándose entre ellos el de *La guerra ruso-japonesa* de 1905 que se exhibió en el teatro Novedades situado en el mismo lugar donde hasta no hace mucho funcionaba el Bazar Veracruz. Se trataba, en realidad, de llegadas esporádicas de cortos. Aún no se había

---

<sup>69</sup> Luis Latorre Mendoza, *Historia e historias de Medellín*. Medellín: Imprenta Oficial, 1934, p. 357-358. Cit. por HMP-HCC, p. 17-18.

<sup>70</sup> Hernando Martínez Pardo, *op. cit.*, p. 18.

**La epopeya del viaje de Gabriel Veyre habría quedado pues en el olvido de no ser porque algunas de las cartas que escribió a su madre fueron encontradas en el desván de la casa familiar.**

establecido una actividad comercial propiamente dicha, importando películas para una exhibición permanente.<sup>71</sup>

La epopeya del viaje de Gabriel Veyre habría quedado pues en el olvido, de no ser porque algunas de las cartas que escribió a su madre fueron encontradas en el desván de la casa familiar y su bisnieto, el joven cineasta francés Phillipe Jacquier, se ocupó de darlas a conocer entre algunos historiadores del cine de nuestra América. Y así, en el capítulo consagrado a Colombia, en forma de *Cronología (1897-1937)*<sup>72</sup> escrita en 1990 por Jorge Nieto (“investigador curador de Patrimonio Fílmico Colombiano”), seguramente el mismo Jorge Nieto a quien Martínez Pardo dedica un agradecimiento al publicar en 1978 su *Historia del cine colombiano*, que acabamos de comentar, Nieto hace una mención a Veyre.

La referencia, producto de una lectura un tanto apresurada de las *Cartas*, es enriquecida con la noticia de que: “El miércoles 1 de septiembre [de 1897] se exhibe cine en el Teatro Municipal de Bogotá con un ‘cinematógrafo’ traído por Ernesto Vieco”. A lo que añade, sin data, que

El periodista de *El Rayo X* de la capital que registra el hecho menciona tres de las vistas proyectadas, típicas de los primeros repertorios de la Casa Lumière, lo cual permite pensar que este aparato sea uno de los que probablemente vendió Veyre en alguna ciudad de la costa atlántica del país.<sup>73</sup>

Por otro lado, Jorge Nieto, en la *Cronología* que venimos citando, nos ofrece nuevas noticias del año de 1897 cuando escribe, sin ofrecer mayor información, lo siguiente:

En su *Historia del cine colombiano* Luis Alberto Álvarez escribe que en 1897 [...] aparece registrada la llegada de Colón [...] del Vitascopio de Edison [...] Es posible seguirle la pista por nuestro territorio, de Colón a Barranquilla y

<sup>71</sup> Hernando Salcedo Silva, “Huellas del celuloide”, *El Tiempo*, julio 17 de 1955, p. 13. Cit. por HMP-HCC, p. 18.

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Idem.*

Magdalena arriba, hasta Bucaramanga y Bogotá, donde sabemos que en agosto-septiembre de ese mismo año se dio a conocer en el Teatro Municipal.<sup>74</sup>

Si alguien busca la información, ésta continúa apareciendo; la historia del cine en nuestra América está lejos de poder llegar a alguna conclusión. En este breve ensayo hemos intentado reunir, sin poder acudir a las fuentes primarias —ya lo señalamos— un panorama del cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. Lo poco que hayamos alcanzado en nuestro propósito fue enteramente gracias al trabajo serio y minucioso de los apasionados que nos han precedido, en cuya obra nos apoyamos, algunos de los cuales han dedicado toda su vida a reconstruir la historia del cine en su patria; pero, como bien sabemos, la historia del cine en todo un continente requiere de muchas vidas; a lo que debemos añadir el que aún hay países enteros en donde no se ha hecho nada, o casi nada, al respecto.

El ensayo que recién hemos ofrecido a su amable lectura puede servir, a pesar de sus evidentes limitaciones, para dar una idea de en qué países de nuestra América se ha desarrollado una investigación más completa, y en cuáles no. Lo más grave es que ni siquiera en aquellos en los que se ha realizado una labor mayor de investigación se ha hecho todavía la suficiente. Es aún mucho lo que desconocemos de los primeros años del cine. Y si consideramos que en el periodo mudo el cine se extendió por las provincias, dando paso a la creación, inclusive, de centros de producción local lejos de las grandes metrópolis, de los cuales hay muy poca o no hay ninguna información, veremos que el problema es ciertamente mayor.

En nuestra opinión, definitivamente la historia del cine en nuestra América es, en muchos aspectos, un territorio virgen, o casi virgen, que vale la pena explorar. Independientemente de que se hayan pu-

---

<sup>74</sup> *Idem.*

blicado algunos valiosos, e incluso muy valiosos, trabajos, éstos son todavía insuficientes para poder asegurar un conocimiento algo más que superficial de ese cine. Con estas líneas queremos hacer una muy cordial invitación a todos los que les interesa el cine para que encaminen sus esfuerzos, contribuyendo a elaborar esa historia. 