



El cine y su primer público en México: entrevista a Aurelio de los Reyes

Álvaro Vázquez Mantecón*/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México

AURELIO DE LOS REYES es, sin duda, el más destacado historiador de los inicios del cine en el país. Es investigador emérito del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. A lo largo de su trayectoria ha estudiado sistemáticamente diversos aspectos de la producción y exhibición que han quedado consignados en varias publicaciones, entre las que destacan los tres volúmenes de su obra panorámica *Cine y sociedad en México (1886-1930)*. *Vivir de sueños: 1896-1920* (UNAM, 1981); *Bajo el cielo de México: 1920-1924* (UNAM, 1993); *Sucedió en Jalisco o los cristeros: de cine, de cultura y aspectos de México de 1924 a 1928* (UNAM, 2013). En esta conversación repasa algunos aspectos destacados sobre los inicios del cine y la conformación de sus primeros espectadores.

¿Cómo llega el cine a México y cuál es la reacción de sus primeros espectadores?

Cuando los hermanos Lumière decidieron explotar su invento dividieron al mundo en zonas para concesionarlas. La zona de México, Cuba, las Antillas y el Caribe tocó a Gabriel Veyre y Ferdinand von Bernard, dos franceses que vinieron aquí a México a fines de julio de 1896, siete meses después de la primera función pública en París, el 28 de diciembre de 1895. Aquí, en México, la primera función fue a Porfirio Díaz el 6 de agosto de 1896 en el Castillo de Chapultepec. Porfirio Díaz era una figura popular, por lo que las películas de él tuvieron buena recepción. Una de sus películas, montando un caballo blanco, obsequio de la reina Victoria de España, duró en exhibición más de un año; en Guanajuato, al exhibir otra, la orquesta tocó la *Marcha Porfirio Díaz* y el público aplaudió. Don Porfirio era una figura popular. Él vio las posibilidades del cinematógrafo y por eso se dejó retratar. En una de las primeras películas tomadas por Veyre aparece montando a caballo entre los ahuehuetes de Chapultepec.

The cinema and his first public in Mexico:
interview with Aurelio de los Reyes

Pp. 187-192, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 36/mayo-octubre 2015, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

El cine fue un invento científico, una demostración científica que los hermanos Lumière hacían, pero el público es el que convierte el cine en un espectáculo.

Se tomó el 14 de agosto de 1896, el mismo día de la primera exhibición pública aquí en México, aunque fue para invitados especiales: los cronistas de los periódicos Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Enrique Chávarri *Juvenal*; grupo de la élite intelectual de aquellos años. Y el sábado 15 de agosto, al día siguiente, lluvioso según las cartas del propio Veyre que escribió a su madre, fue la primera exhibición abierta al público.

La recepción fue positiva. El cine fue un invento científico, una demostración científica que los hermanos Lumière hacían, pero el público es el que convierte el cine en un espectáculo. No en todos los países, digamos, tuvo esa misma aceptación generalizada, quizá en las primeras funciones pero no después. En Estados Unidos o en Europa, la burguesía por lo general no se acercó al cine sino que fue un espectáculo eminentemente popular, mientras que en México sí hubo una aceptación generalizada, incluida la burguesía, según las crónicas que dejó, por ejemplo, Luis G. Urbina. Fue bien aceptado por todo el público, como se deduce por las primeras crónicas, como una de Enrique Chávarri (*Juvenal*) que describe las reacciones del público: había un campesino que no se explicaba cómo funcionaba el cine y quería ver atrás de la pantalla para ver si había un mecanismo con tornillos y tuercas que movían las imágenes. Un grabado muestra cómo un campesino salió del cine cuando presenció la llegada del tren a la estación de La Ciotat, aunque hay críticos que afirman que no es cierto que hubiera quien se saliera de la sala al ver esa imagen, que eso es un mito. Será un mito en otros países. No en México.

Ha habido distintas reacciones del público frente a las imágenes. Para mí hay cuatro generaciones de espectadores; generación no por edad, como la plantea Ortega y Gasset, sino por participar de la misma actitud. [A] la primera, la que recibe a las imágenes y no está acostumbrada a ellas, le causan un impacto muy profundo y las vive como si fuera realidad. Hay crónicas de la exhibición de las películas de las corridas de toros, que informan que el público gritaba “¡Óle!”, “¡Otro toro, otro!” y aventaba sombreros al escenario, la orquesta tocaba la *diana*. Vivían las películas como si fuera una realidad. Lo describe muy bien Ángel de Campo en una crónica de 1906. Esta actitud del público ocurre en México desde la llegada del cine hasta 1913, deduzco, cuando empiezan a llegar las películas de las actrices italianas. Lyda Borelli es la primera que

impacta al público con *Muero... pero mi amor no muere*. Esa sería la segunda generación de espectadores, la que recibe a los actores, que se enamora de ellos, que quiere saber su vida privada, su manera de vestir, de maquillarse. Es una generación que va a durar, yo pienso, hasta Brigitte Bardot. Y luego viene una tercera generación, a mi juicio, que responde ya no a las divas, sino a mujeres comunes y corrientes, como Jane Fonda. Entonces ya no son los dioses de barro sino los actores, las actrices que van al supermercado, que usan *pants*, que les dan de patadas al policía... En México, Isela Vega sería la contraparte. Y finalmente una cuarta generación, la generación *punto com*, que tiene una reacción muy distinta con las imágenes a la que tuvieron al principio. Por lo general, los estudios sobre el público abordan la recepción desde una óptica contemporánea, sin tomar en cuenta la actitud ante las imágenes. Consideran que la actitud que tenemos ahora es la misma que se tuvo cuando el cine llegó. Y no, yo creo que ha habido muchos matices. Vemos cómo al principio el público vivía el cine como si fuera una realidad. En México ese primer público fue heterogéneo. Lo equiparo con quienes asistían a las iglesias en las que se mezclaban las clases sociales: los cines y las iglesias van a tener una función muy similar en la democratización del público en cuanto a la mezcla de las clases sociales. Es cierto que en las iglesias a veces no era lo mismo ir a misa de 12 que a misa de 9; la de 12, en San Francisco, era, digamos, para la alta burguesía. Pero de cualquier manera, cuando no era los domingos, cuando era entre semana el público se mezclaba. Esta mezcla se inició desde las primeras funciones, por lo que un sector, el de la burguesía, se sintió incómodo al mezclarse con “la broza”, la “pelusa”, con el pueblo, según los términos que utilizaban, por lo que hubo funciones exclusivas a doble del precio para que no asistiera todo tipo de público; se disminuyó, además, el número de películas o “vistas” como se les llamó en aquel entonces. Encarecieron el espectáculo para seleccionar la audiencia. Eso pasó a dos semanas de la primera función. Pero, en términos generales, la aceptación fue generalizada, excepto por los intelectuales, quienes al principio recibieron bien al cine, de acuerdo a las bellas crónicas

Fue bien aceptado por todo el público, como se deduce por las primeras crónicas, como una de Enrique Chávarri (Juvenal) que describe las reacciones del público: había un campesino que no se explicaba cómo funcionaba el cine y quería ver atrás de la pantalla para ver si había un mecanismo con tornillos y tuercas que movían las imágenes.

Los estudios sobre el público abordan la recepción desde una óptica contemporánea, sin tomar en cuenta la actitud ante las imágenes. Consideran que la actitud que tenemos ahora es la misma que se tuvo cuando el cine llegó. Y no, yo creo que ha habido muchos matices. Vemos cómo al principio el público vivía el cine como si fuera una realidad.

que escribieron de las primeras funciones Luis G. Urbina, Amado Nervo, Enrique Chávarri (*Juvenal*), José Juan Tablada, crónicas por lo demás valiosísimas. Pero pasado el primer momento, cuando el cine se convierte en un espectáculo, sobre todo popular, se alejan de él. Se alejaron hasta los años veinte, cuando se recibe información de que el cine empieza a ser valorado como arte en Europa. De ahí que el “grupo de los contemporáneos” va a tener una reacción muy distinta frente al cine. Quizá la excepción hayan sido Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, pero ellos más bien por necesidad de comer, desterrados en España, se dedicaron a la crítica cinematográfica; al parecer, la inauguraron en España y los países hispanos.

¿Cómo se estableció una relación entre los empresarios cinematográficos y el primer público?

Al principio, el cinematógrafo Lumière funcionaba por concesión, es decir, tanto Gabriel Veyre como Ferdinand von Bernard eran concesionarios, no propietarios, el propietario era la fábrica Lumière. Los Lumière cambiaron su política al sustituir la concesión por la venta, justamente en México inician su nueva política comercial al enviar otra cámara que ya es propiedad de ellos, de Gabriel Veyre y Ferdinand von Bernard. Deduzco que este la pagó, porque su aparato lo venderá a Ignacio Aguirre al concluir su estancia en México. Aquí, en México, es el parteaguas en la política de Lumière de explotación del cine, que pasa de la concesión a la venta, de acuerdo a la investigación de Jean-Claude Seguin en los archivos Lumière. Veyre explotó el aparato en la zona concesionada por los Lumière iniciando por Cuba. Ignacio Aguirre continúa en México la explotación del aparato. Toscano compró su cámara directamente a los Lumière.

Jesús Abitia, por otra parte, es el único fotógrafo que estudió fotografía con los hermanos Valletto, los fotógrafos más prestigiados de la época. Los otros fueron verdaderamente pragmáticos: Enrique Rosas, los hermanos Alva, Salvador Toscano, o Antonio Ocañas aprendieron con la práctica. Jesús Abitia, al haber estudiado fotografía, tendrá tomas de mayor cuidado. Explora más que el resto de los camarógrafos. En él sí se ven tomas muy actuales; sobre todo de los ferrocarriles, al enfocar las ruedas, cuando empiezan a arrancar, eso no lo hace ningún otro camarógrafo más que Abitia.

Los ambulantes eran compañías familiares. He detectado dos tipos: unas mayores y otras menores. Las mayores son como la de Carlos Mongrand, que va a ser el empresario más dinámico de aquellos años. Enrique Rosas y Salvador Toscano quizá sean los empresarios más organizados; deduzco que planificaban sus itinerarios. Había unas compañías, unas agencias artísticas, que, deduzco, contrataban los teatros municipales para los empresarios mayores y organizaban sus giras metódicamente. Para mí [que] establecían un programa de giras. Llegaban a un lugar cuando ya tenían el teatro municipal de las poblaciones asegurado. Estas compañías visitan las poblaciones ubicadas a lo largo de las líneas del ferrocarril. Y las compañías menores, pues, eran más bien como cómicos de la legua; carecían de organización, de quién les enviara las películas nuevas a su debido tiempo. Como me dijo uno de los empresarios, andaban a la “trompa talega”: llegaban a un lugar y “vamos a ver si el teatro está libre o no libre. Está libre”. Hubo una anécdota: empezó a haber en el país funciones para hombres solos en Puebla y en la ciudad de México, pero eso se difundió a través de la prensa, y entonces el señor cura de León, a donde había llegado el empresario menor Valente Cervantes con su familia, habló mal contra el cine en su homilía del domingo, dijo que era un espectáculo inmoral, que era un espectáculo del diablo —no porque fuera una invención del diablo y no entendiera el mecanismo, sino por las funciones para hombres solos que se habían organizado en otras poblaciones—, y prohibió a la gente ir al cine. Entonces la familia fue a reclamarle al señor cura su sermón. “Pero si nosotros traemos películas instructivas y morales, como la vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo, que no tienen nada de inmoral”. Pero el señor cura les dijo: “Pues yo ya lo dije y no me puedo desdecir”. Me dijeron que les “fue como en feria”.

Yo encuentro que el fenómeno de la ambulancia cinematográfica se da en México de 1896 a 1906. En la ciudad de México se abrieron muy pronto veintidós salas de cine que se distribuyeron en el centro y en los barrios populares. Pero el Ayuntamiento de la Ciudad, que controlaba los cines, tenía un inspector de diversiones, y los empresarios de cine o de espectáculos públicos debían entregarle dos ejemplares de su programa: uno se guardaba en la sección de Ingresos Municipales y el otro se entregaba al inspector de diversiones que debía recorrer todos los centros de diversión para ver si el espectáculo

Los empresarios también hicieron películas de atracción. De hecho, el primero que usa ese término soy yo, en la Historiografía universal del cine mudo. La práctica la toman de Gabriel Veyre, que hace un llamado a las familias acomodadas para que desfilen por Paseo de la Reforma para filmarlas para que después vayan a verse al cine. Por eso les llamé películas de atracción, porque era para atraer al público. También filmaban las corridas de toros o las alamedas pueblerinas o las salidas de misa de San Francisco, o también los matrimonios elegantes. Todos estos espectáculos concurridos se filmaban para que después el público fuera a verse al cine.

ofrecido por los empresarios coincidía con el programa. Si no coincidía, entonces lo multaba. Pero si hay veintidós carpas, más los teatros, el circo y algunos otros espectáculos, como peleas de gallos, era imposible para el inspector de espectáculos recorrer todos. Y, por otra parte, los empresarios no recibían suficientes películas porque el mercado todavía era muy raquítico. Acaso recibían una película nueva cada dos semanas. El público veía, entonces, la misma película varias veces hasta que se hacía vieja. Los empresarios empezaron a contratar variedad para apoyarse, pero variedades baratas. El precio bajó muchísimo, de cincuenta centavos que se cobró la primera función, a cinco centavos, de manera que la recaudación era muy poca. Los espectáculos eran baratos y los actores, pues, eran malos, el público se empezó a enojar y comenzaron a *dialogar*: a aventarles jitomatazos, huevos podridos. Los actores contestaban y se armaba una guerra, según consignaba la prensa, eran unos escándalos fenomenales. Y empieza a haber protestas de la prensa y la Iglesia. El Ayuntamiento se resistía a cancelar esos espectáculos, porque detectó que en los barrios populares donde hubo esos espectáculos disminuyeron los índices de alcoholismo y de delincuencia. Es un fenómeno que se detecta también en Guadalajara. Debí ser cierto que el cine va a atenuar esos dos aspectos negativos de la sociedad. A pesar de la resistencia del Ayuntamiento, la presión fue tanta que los cerró en 1900. Dura apenas dos años el auge de este primer “sarampión cinematográfico” —así lo calificó José Juan Tablada en una crónica de 1906, cuando se abren treinta y cuatro salas de cine—. Porque llegan los distribuidores y aumenta la cantidad de películas nuevas que permiten sostener ya el espectáculo fijo. Pero de 1900 a 1906, los empresarios que quedan se van por el país a recorrerlo, sobre todo a las poblaciones ubicadas en las líneas del ferrocarril. El más dinámico, como decía, fue Carlos Mongrand, un francés cuya primera exhibición tuvo lugar en Orizaba en diciembre de 1896, cuando todavía estaban en México los enviados de los Lumière, con un proyector, yo deduzco, Méliès. Ofreció en Orizaba un espectáculo con su esposa que combinaba la magia con

el cine. Ahí empieza la carrera de Mongrand que tendrá recorridos espectaculares. Por ejemplo, por ferrocarril llegó hasta Ciudad Juárez visitando las poblaciones importantes. Para llegar al noroeste se fue por Estados Unidos en ferrocarril hasta Nogales, Sonora. Transbordó a otra línea que llegaba a Hermosillo. De Hermosillo ya se fue tal vez por vía marítima a Guaymas y Mazatlán, y de aquí en barco a La Paz, Baja California, para luego regresar siguiendo el mismo itinerario. Ese fue el empresario más dinámico que yo detecté en esos años.

Los empresarios también hicieron *películas de atracción*. De hecho, el primero que usa ese término soy yo, en la *Historiografía universal del cine mudo*. La práctica la toman de Gabriel Veyre, que hace un llamado a las familias acomodadas para que desfilen por Paseo de la Reforma para filmarlas para que después vayan a verse al cine. Por eso les llamé *películas de atracción*, porque era para atraer al público. También filmaban las corridas de toros o las alamedas pueblerinas o las salidas de misa de San Francisco, o también los matrimonios elegantes. Todos estos espectáculos concurridos se filmaban para que después el público fuera a verse al cine. Incluso el señor Edmundo Gabilondo, quien poseía la colección de las películas de los hermanos Alva, me contó una anécdota muy curiosa sobre la censura cinematográfica, ya federal, que decretó Huerta en junio de 1913, por el éxito de las películas de la Decena Trágica que propiciaban manifestaciones contra él y a favor de Madero. Esas películas de la Revolución, aunque no eran políticas, politizaban a la gente. El decreto de censura de Victoriano Huerta, entre otras cláusulas, prohibía las películas que incitaran al desorden público, en una clara alusión al documental de la Revolución, pero también las que atacaran a los individuos en su privacidad. Eso, porque en una película de los hermanos Alva retrataron a un diputado con su “segundo frente” al salir de misa de San Fernando, y que lo ve la esposa en el cine y entonces se le armó una escena... Por eso pusieron ese artículo, que a la fecha todavía creo que existe, sobre la censura.

¿Hubo un cambio en el gusto del público que incidió en el fin del cine de la Revolución mexicana?

La producción de cine en México cambia hacia 1915. El documental sobre la Revolución sale de las pantallas primero por la censura de Victoriano Huerta y después por estar al servicio de los gobernantes. Antes había versiones oficiosas, porque los hermanos Alva van a seguir a Madero y Abitia, a Obregón y a Carranza, pero no oficiales. Pero a partir de la censura se van a producir versiones oficiales. Por otra parte, la gente no pensó que la Revolución durara tanto; se percibe una sensación de que se está prologando y no tiene fin. Hay una caricatura muy bonita a donde están en el cine, en la pantalla un letrado informa, si mal no recuerdo, “Película de gran duración, 2 mil metros. *La Revolución mexicana*”. Un espectador se levanta para salir después de decir “Yo me voy”; otro le responde “No, usted se queda a que se acabe la película”. Esto es hacia 1915. La gente estaba harta de la Revolución y se empieza a alejar de sus imágenes.

Por otra parte, como las películas norteamericanas difundían una imagen negativa del mexicano, se empiezan a promover las películas de argumento para contrarrestar esa imagen. En 1916 se filma *La luz*¹ que es, de los proyectos iniciados en 1915, la primera en exhibirse. La fotografió y aparentemente dirigió Ezequiel Carrasco, que también era un fotógrafo de prensa, de prensa ilustrada, y de aquí pasó al cine. Ezequiel Carrasco va a tener una carrera cinematográfica muy prolongada. Todavía lo conocí, él murió en los años setenta u ochenta, ya muy mayor. Pero ahí cambia la producción. *El automóvil gris* es otro ejemplo.² Sobreviven escenas de algunas películas de Mimí Derba de 1917, que salen en una antología, *Canciones y recuerdos*, que vi en la Biblioteca del Congreso en Estados Unidos. También tienen escenas de *La soñadora*, de *La tigresa*, de alguna otra producción de Mimí Derba.³

Su trabajo ha sido pionero en la manera de incorporar la recepción social a la historia del cine, ¿cómo desarrolló su método?

Desde el principio, un problema que tuve fue acceder a las películas. Estuve muy consciente de eso. Creo que lo digo en *Los orígenes del cine en México* —estoy hablando de 1968, cuando yo era empleado de una compañía particular—, que no tenía posibilidades de viajar ni se sabía siquiera que existían películas Lumière sobre México. Entonces, dije “No, no porque no haya películas voy a dejar de hacer historia del cine”. Para saber cómo eran esas películas me comencé a fijar en la prensa, en la crítica, las crónicas, en los anuncios, a ver cómo el público recibió ese cine, por eso también me adelantó mucho a la teoría de la recepción de la obra de arte, porque mis trabajos son pionerísimos en ese sentido. Eso fue por necesidad.

Desde luego que lo que hago es desarrollar una intuición de la doctora Josefina Vázquez, que me dijo “Si a usted le gusta tanto el cine, y tanto la historia ¿porqué no hace historia del cine?”. Dije “Ay, tiene razón”. Y entonces de ahí me dediqué a la historia del cine mucho antes que Marc Ferro, porque, si ven la cronología, los artículos de Marc Ferro inician, me parece, hacia 1974, a México llegan hasta los años ochenta. Yo empiezo en 1968. La diferencia radical entre Marc Ferro, es que Marc Ferro parte del análisis de las películas, entonces le quitas las películas y en mucho se acaban sus propuestas, mientras que yo parto de cero películas. Para el primer libro, *Los orígenes del cine en México*,⁴ no vi una sola película, absolutamente ninguna. Para el segundo volumen, *Vivir de sueños*,⁵ ¿qué es lo que vi?, pues *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart*⁶ y *El automóvil gris* y pura pedacería de la película de la Revolución, porque estaba en manos de los coleccionistas y a una de esas colecciones no me dieron acceso, pero sí a la de los hermanos Alva, aunque el propietario me la exhibía arbitrariamente, como él quería y no sistemáticamente como yo necesitaba. Entonces, sí, los estudios fueron difíciles. Por eso di con el Archivo de Derechos de Autor, con el Archivo de Marcas y Patentes, con el Archivo Histórico de la Ciudad de México, para acercarme de una manera indirecta a la reconstrucción de ese cine. Fue por lo cual me fijé en la sociedad, también me planteé la pregunta “Bueno ¿y cómo el Estado va organizando ese espectáculo masivo?” Entonces empecé por el Ayuntamiento y luego el gobierno federal y todo se fue dando. Cuando me preguntan “¿Cuál es su método?” me da risa, porque es la pregunta obligada: “¿Cuál es su método?”, y digo “Pues de lo más elemental, el de preguntas y respuestas. No tengo más que preguntar y organizar la respuesta, eso es lo que escribo”. Organizando las respuestas a las explicaciones de las preguntas que me hago. Ese es mi método simple y sencillamente. Incluso decían que el periódico es una fuente secundaria, pero yo probé que es una fuente de primera mano. Al menos todos mis estudios han sido a partir de la prensa que para mí ha significado una ventana a la sociedad.

Ciudad de México, enero de 2015

Notas

¹ *La luz, tríptico de la vida moderna* (1916) de Ezequiel Carrasco.

² De Enrique Rosas (1919).

³ *La soñadora* (1917) de Eduardo Arozamena y *La tigresa* (1917) de Mimí Derba.

⁴ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, UNAM, 1973.

⁵ Aurelio de los Reyes, *Vivir de sueños*, segundo volumen de *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, México, UNAM-Cineteca Nacional, 1981.

⁶ De los hermanos Alba, 1912.

Recibida: 12 de agosto de 2015

Aceptada: 18 de agosto de 2015

***Autor: Álvaro Vázquez Mantecón**

Doctor en Historia del Arte y profesor de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Azcapotzalco, México. Ha realizado diversos trabajos sobre cine y cultura mexicana del siglo XX. <avm@correo.azc.uam.mx>.

Imagen de inicio:

Foto de Aurelio de los Reyes. Recuperada de <<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2011/01/01/los-estudios-sobre-cine-en-mexico-un-terreno-en-construccion-i-capitulos-1-8/>> [fecha de consulta: 19 de agosto de 2015].

Cómo citar esta entrevista:

Vázquez Mantecón, Álvaro (1915), "El cine y su primer público en México: entrevista a Aurelio de los Reyes", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 36, mayo-octubre, pp. 187-192, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.