

Vistas que no se ven: el cine mexicano anterior a la revolución

Leal y Fernández, Juan Felipe

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Leal y Fernández, J. F. (1993). Vistas que no se ven: el cine mexicano anterior a la revolución. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 38(153), 111-133. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1993.153.50740>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Vistas que no se ven: el cine mexicano anterior a la revolución

Juan Felipe Leal

Hace aproximadamente tres años que varios colaboradores y yo llevamos a cabo una investigación sobre el cine en México. Después de haber acopiado una considerable cantidad de información, nos damos hoy a la tarea de ordenarla y verterla en el papel. No obstante el rigor que nos ha demandado —como el que exige cualquier indagación histórica que se pretenda exhaustiva—, ha sido para nosotros labor siempre grata y llena de sorpresas aventurarnos en un mundo deslumbrante, que dice más de lo que supone un estudioso acostumbrado a explicarse los hechos sociales por las solas estructuras socioeconómicas. Reconocer el poder explicativo de lo que acostumbraba llamarse superestructuras, es una de las razones de nuestra investigación; otra, a mi modo de ver de la mayor trascendencia, es el enorme potencial didáctico del cine y el resto de las artes, ese modo de entender que no apela únicamente a la razón, sino a la intuición y al placer. Durante años impartí en la Facultad la asignatura Historia Político-Militar de la Revolución Mexicana, pero sólo hoy comprendo cabalmente cuán beneficioso habría sido para mis alumnos ver los testimonios visuales de la gesta

armada y comprender la omnívora y ecléctica construcción de la ideología de la Revolución mexicana, analizando el cine dedicado al tema. Tengo también una razón personal que no oculto: soy el primogénito de un empresario de cine. Mi padre acostumbraba llevarme las tardes con él, después de acabar la tarea, a un recorrido a los locales de que era dueño. Eran cines “de piojito”, de barrios populares. Mientras que él atendía sus asuntos en las pequeñas oficinas de administración de cada establecimiento, yo me escabullía y veía las películas. Desde mi infancia veo cine, cine mexicano; así que ya era tiempo de estudiarlo y recuperar el enorme legado de significados agazapados desde esos años y, por qué no, sumar éstos a mi trabajo de investigación. Estoy convencido de que la labor investigativa de largo aliento sin motivación psicológica profunda, puede decaer o ser abandonada con facilidad. En estos momentos mis colegas y yo completamos el análisis del segmento del cine anterior a la Revolución, y quiero dar cuenta aquí de algunos resultados de nuestro trabajo, así como de los problemas que nos ha planteado ese periodo y de la manera como hemos emprendido su solución. Pueden ser comentarios útiles para los conocedores del cine mexicano, pero creo que también para el lego que desee acercarse al tema.

Lo primero que debe decirse es que, a pesar de que en el cine literalmente todo es cuestión de *ver*, poco podemos ver por lo que se refiere a los años que van de 1896 a 1910; paradójicamente, estamos casi a ciegas en un campo de investigación que, como ningún otro, precisa de la vista para explorarse. El estudio de estos tiempos primerizos de la industria fílmica en nuestro país tropieza, en efecto, con la imposibilidad de ver las películas. La mayoría de las anteriores a 1910 ha desaparecido, parte, como se sabe, en la hoguera de la indolencia administrativa de un sexenio tristemente célebre; sólo se encuentra un puñado en los acervos de la Filmoteca de la UNAM o en los archivos Salvador Toscano, Jesús Abitia y otros. Para colmo, mucho de ese material es de difícil, si no imposible, clasificación. Por ejemplo, de la serie de documentales atribuibles a diversos productores filmada en las fiestas del Centenario de la Independencia, de 1910, extensa a juzgar por la prolija descripción que conservamos en la prensa de los temas tratados, quedan algunas cuantas escenas en *Memorias de un mexicano*, cuya autoría, sin

razón, se atribuyó mucho tiempo a uno solo de sus productores, Salvador Toscano.

Así pues, ¿qué lazarillo puede guiarnos por esos años de nuestro cine? Nosotros hicimos una investigación de las fuentes hemerográficas accesibles y confeccionamos una filmografía y una base de datos bastante extensas que, sin embargo, nunca estarán completas. La razón no es sólo que aún falta investigar los archivos de los entonces ayuntamientos de Tlalpan, Coyoacán, Tacubaya, Atzacapotzalco y de las demás municipalidades que la ciudad de México absorbió a lo largo del siglo; tampoco se debe a que los archivos de las capitales y de los municipios de los estados no hayan sido suficientemente visitados por los historiadores del cine o no lo hayan sido del todo (los ayuntamientos eran precisamente las autoridades que concedían permisos de exhibición a aquellos primeros profesionales del cine que viajaban por el país como los apóstoles, a llevar la buena nueva del invento prodigioso); la razón reside en que ese cine eludía los registros, o más bien, que éstos son una preocupación actual ajena al mundo aparentemente firme pero turbulento y mudable de finales del siglo pasado y principios de éste. Mucha información es ciertamente irrecuperable y otra sólo será accesible cuando alguna cinta salga de su escondrijo o algún interesado nos revele que posee testimonios importantes. Debe tomarse en cuenta que la mayor parte de los cinéfilos del primer cine mexicano era analfabeta. Son pocos los programas de las cintas proyectadas en las salas, carpas y jacalones que se multiplicaron a lo largo y ancho de México, recogidos en los periódicos. Los empresarios adoptaron la costumbre de hacerse propaganda validos de muchachos que voceaban los títulos en las calles con gritos que, literalmente, el viento se llevó; otros imprimían volantes con propaganda muy atractiva, que tal vez algún curioso haya coleccionado, o pegaban carteles en los muros, de los que dieron cuenta la lluvia, el sol y los chicuelos gárrulas, como se los apostrofaba entonces; pero la gran mayoría de esos empresarios simplemente esperaba a que el público llegara, se sentara y disfrutara de uno de los inventos más extraordinarios de todos los tiempos, e incluso recurría a artimañas para hacerle creer que veía algo siempre novedoso y distinto. De suerte que formarse una imagen del primer cine mexicano es una labor casi a ciegas; es armar un rompecabezas con unas cuantas piezas, halladas funda-

mentalmente en los archivos hemerográficos. A esa tarea mis colegas y yo hemos dedicado un buen tiempo.

Para encontrar esas piezas, en efecto, nos han sido de inestimable utilidad los diarios de la época, que la Hemeroteca Nacional guarda celosamente, no menos que los archivos del ex-ayuntamiento de la ciudad de México, poco estudiados pero de gran riqueza informativa. También hemos sacado buen provecho de fuentes secundarias, a pesar de que en ocasiones resintamos la falta de precisión y cierta avaricia de mencionar las fuentes de que ellas mismas se han nutrido. Quiero mencionar que entre los estudiosos del cine que más esmero pusieron en brindarnos información ordenada y enriquecedora del primer cine mexicano, merece citarse a José María Sánchez García, quien publicó una extensa serie de artículos en *Novedades*, *Mañanay* *Cinema Reporter*. Fue él un cronista cinematográfico que no se conformó con la información disponible, sino que la enriqueció con entrevistas a los cineastas aún vivos en sus días y con muchas anécdotas y testimonios, sin los cuales nuestra historia de ese cine sería en verdad mucho más pobre. A pesar de ello, su obra no ha merecido un trato justo. Con mucha probabilidad quienes han escrito sobre el tema se han servido generosamente de sus notas, pero no lo han citado o lo han hecho de manera marginal. Es cierto que los datos que aporta Sánchez García no siempre son exactos, que parece confundir fechas y que en ocasiones exagera la relevancia de algunos personajes; no obstante, nos brinda un cuadro fresco y vivo de acontecimientos, personajes, películas que despiertan el apetito del cinéfilo. Sus apuntes, además, permiten corroborar y completar buena parte de la información dispersa en otras fuentes.

Pero intentemos un boceto del cine mexicano producido entre 1896 y 1910, desgajemos sus características para, finalmente, desentrañar algunos de sus significados. Entre esos años se rodaron en México, según nuestros registros, 326 cintas, de las cuales se conserva no más de media centena. Esas películas se filmaron con una constancia desigual, pues hay años, como el primero, 1896, en que se apuntan 33 cintas y otros, como 1902, en que sólo hallamos tres filmes. Ese conjunto de 326 películas evoluciona en muy diversos sentidos, que cuesta trabajo esclarecer, y para ello no tenemos más remedio que observarlo y tasarlo con nuestros conceptos actuales del cine; es decir, cuando más o menos

distinguimos con facilidad géneros; podemos diferenciar al camarógrafo del director o del productor; o cuando se han establecido técnicas bien definidas y una jerga accesible que ha llegado a incorporarse al habla corriente, como “acercamiento”, “encuadre”, “hablar en *off*”. Esto puede entenderse mejor si les expongo las dificultades que tuvimos para clasificar esas películas.

Lo primero fue determinar su extensión y calidad. No disponemos sino de muy pocos casos de que sepamos la longitud de las cintas, lo que permite dividir las entre lo que entonces se entendía por “vistas”, que no duraban más de dos minutos, y los cortometrajes y largometrajes que hoy nos son familiares. Sólo hacia 1903 tenemos registros de la extensión en pies o en rollos. Nuestro periodo de estudio es el gran periodo de las vistas, por lo que es muy importante precisar este término. A las primeras películas se les llamó *vistas* en parte por extensión del nombre “vistas fijas” dado a las imágenes que se proyectaban mediante una lámpara y una lente de aumento, espectáculo conocido antes de que se inventara el cine, cuyo antecedente, muy antiguo, es la llamada linterna mágica; pero eran vistas sobre todo porque lo que capturaban los primeros camarógrafos era lo que podía llamar su atención y estar suficientemente iluminado para que impresionara la preparación de plata fijada al celuloide. Sabemos que acostumbraban colocar la cámara en un sitio y dejaban que tomara simplemente lo que pasaba ante ella.

El cine llegó a México en 1896. En agosto de ese año Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, quienes llegaron al país con la representación de la casa de los hermanos Lumière, inventores del cine por lo menos para los franceses, exhibieron las primeras vistas con su *cinematographe*. Traían la encomienda de difundir el invento y abrigaban ciertamente la esperanza de negociar con él, como sería patente por su manera de comerciar bajo ciertas condiciones que aseguraran sus derechos de invención, en particular ante la competencia de los norteamericanos. Con intuición y sagacidad, no menos que con la cortesía y finura admiradas por nuestro muy afrancesado México porfiriano, filmaron vistas del Presidente Porfirio Díaz y de su esposa doña Carmen Romero Rubio, de bailes populares, de la llegada de la campana de Dolores al Palacio Nacional, de suertes de charrería. Entre agosto de 1896 y enero de 1897, Bon Bernard y Veyre filmaron 34 vistas. Los propios títulos de esas películas explican lo

que era una de estas primeras películas, por ejemplo: *Alumnas del Colegio de la Paz en traje de gimnastas*, *Grupo de indios al pie del Arbol de la Noche Triste*, *Grupo en movimiento del General Díaz y de su familia*, o *luzamiento de un caballo*. Esos títulos podrían colocarse a lienzos o a fotografías igualmente inmóviles, para indicar los mismos temas, salvo por el de *Grupo en movimiento del General Díaz y de su familia*, que avisa que el grupo precisamente se desplaza, lo que para nosotros es una indicación curiosa o reiterativa, pues no podría esperarse otra cosa en una película. Es decir, los representantes de los Lumière debían probar ante todo que el *cinématographe* era posible, que se había avanzado desde la fotografía y que ahora ésta adquiriría movimiento, como lo indica tan bien el nombre que se dio a las películas en inglés, *motion pictures*; en estas circunstancias, lo filmado, el asunto, era secundario.

Hay que advertir que los delegados de los hermanos Lumière tomaron un duelo de honor entre dos diputados en el Bosque de Chapultepec, representado por actores, vista que provocaría la reacción airada de un diario ofendido por la posibilidad de engaño al espectador, que no podría distinguir, a su juicio, si se trataba de una toma en el lugar de los hechos o de una simple representación. No sabemos las razones que tuvieron los señores Bon Bernard y Veyre para filmar *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec*, como se tituló la película, pero es difícil suponer que lo hicieran por un motivo ajeno al mismo fin demostrativo y publicitario que perseguían. Poco interesados estarían, creemos, en molestar a la prensa. En todo caso, este ejemplo, que cita Aurelio de los Reyes, muestra una característica del cine que, apenas nacido, lucha ya por su autonomía. En esos momentos el cine compite con las representaciones de la realidad más logradas, como eran las fotografías, las que a su vez habían competido con la pintura a lo largo del siglo XIX. Por ello los criterios que imperarán para juzgarlo serán los de su fidelidad a la realidad representada, a lo que obligaba también el naturalismo y el realismo, corrientes ideológicas y artísticas que dominan el final del siglo XIX y sobre las que mucho se ha escrito.

Las vistas, entonces, como se lee en crónicas de los que podemos llamar primeros críticos mexicanos de cine, son buenas en tanto son veraces, en tanto son precisas y llevan edificios, personajes, paisajes a la pantalla tal cual son, sin que ello implicara que esos críticos

desconocieran la belleza inherente a las imágenes. Muchos acentúan los “detalles de luz exquisitos” o manifiestan su arrobamiento ante las primeras filmaciones de las olas del mar. En cuanto a ese exigente criterio de veracidad, no deja de admirarme lo expresado por Luis G. Urbina al comentar su primera experiencia como espectador de cine. Me refiero a una nota periodística en que describe la vista donde aparecen dos bebés, una de las tantas que los delegados de los Lumière habían traído consigo de Francia y exhibieron en la presentación pública de su cinematógrafo en los bajos del Hotel de la Gran Sociedad de la Ciudad de México. Dice Urbina que en el momento de iluminarse la manta, es decir, la pantalla,

se presenta de improviso una lámina, un fotgrabado, una ilustración de *Revista*, en grande, de tamaño natural y cuyas dos figuras adquieren, desde luego, un relieve y una vivacidad [...] Son dos *bebés* sentados en sendas sillas [...] 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 realidad 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.

Repito lo que dice Urbina: los gestos y la mímica están tomados “con tanta exactitud que el sentimiento de la realidad se apodera del espectador y lo domina por entero”; lo que apostilla diciendo: sin pose, sin fingimiento. Añádanse a esta solicitud de veracidad las dificultades técnicas que enfrentaba el cine para proyectar con nitidez las imágenes, esa penumbra que las orlaba o el inevitable parpadeo que sólo más tarde superaría.

Bon Bernard y Veyre se marchan del país a principios de 1897; en enero de ese año tenemos registrada una película de la que aparentemente son autores. En ese año cineastas mexicanos —aunque curiosamente la mayoría tengan apellidos de origen extranjero— filman ochocintas, producción que se incrementará de manera sostenida hasta 1901, en que se toman nuevamente ocho películas. Después de 1901 vienen años de producción errática, en los que hallamos entre tres y 12 películas; pero en 1905 tenemos 49 y desde ese año hasta 1910, la producción es más o menos constante.

Recuérdese que hablamos de las cintas producidas en México, lo que significa una porción pequeña en comparación con las películas que se importaban del extranjero. Bastarán unos cuantos años para que el cine arraigue en el gusto del público, de toda clase de público, porque el cine es desde sus inicios un espectáculo masivo y popular, e incluso un espectáculo muy cercano a la gente, más de lo que lo estará a lo largo del siglo xx. Confirmamos esto al comparar el título de la vista *Dos compañías del Séptimo Batallón al mando del coronel Fernando Lapam desfilan frente a la cámara cinematográfica en los llanos de Santa Bárbara, Puebla*, rodada en 1900, con el de *Vista del 15o. Batallón y de otras tropas cuyos jefes al pasar saludan a la cámara*, filmada el año siguiente. Eran corrientes las películas de tropas pasando o haciendo “evoluciones”, como se llamaban sus ejercicios de exhibición; pero la cuestión es ¿por qué el 15o. Batallón saluda a la cámara, por qué rinde ese inopinado homenaje al aparato de filmación? Existe una razón del primer cine que se repite sólo hasta nuestros días con las filmaciones caseras: las personas tomadas por la cámara pueden verse a sí mismas en la pantalla tiempo después. Esto lo sabían los empresarios de cine y por ello acostumbraban tomar las salidas de las misas domingueras de las doce del día que, al proyectarse tiempo después, hacían a los asistentes buscarse cautivos en la manta. Enrique Rosas recordaba que en sus giras con el fotógrafo Agustín Jiménez, anunciaban en los pueblos donde llegaban que filmarían la salida de la misa dominical, por lo que recomendaban a cuantos quisiesen aparecer en la vista asistir convenientemente vestidos. Dice Rosas que

aquello ponía en conmoción a todos los vecinos, quienes, llegado el momento, se apretujaban por aparecer en primer término ante el objetivo, haciendo mil gestos y visajes. Sobra decir —añade Rosas— que la noche del estreno todos los actores improvisados acudían al cine en masa, para verse en la película. Y no era poco el entusiasmo que invadía a todos cuando lograban reconocerse o reconocer a sus amigos y parientes en la pantalla.

Aprovechando esta circunstancia, los cinematógrafos conseguían buenas entradas. En 1909, por ejemplo, el Salón Verde de Pachuca

invitaba en *El Herald* de esa ciudad “á sus constantes favorecedores y á las personas que gusten fotografiarse á que asistan por la mañana al Jardín de la Independencia, donde se tomará una vista cinematográfica”, sabedor del éxito garantizado, pues, agregaba la nota: “De seguro que no faltará quien ofrezca pagar a peso de oro un asiento sin conseguirlo, ó esperar inútilmente para que la concurrencia disminuya para poder entrar, como con harta frecuencia sucede”.

También bastan unos cuantos años para que el cine mexicano de esa época se ramifique en varios géneros. Podemos espigar ya dos grandes ramas: por un lado, el cine de argumento, con sus abundantes subgéneros; y por otro lado, el cine periodístico, con su bifurcación en reportaje y documental. Por mor de simplificación, para clasificar nuestro material nos decidimos por dos ramas del cine de argumento, las clásicas de drama y comedia. Es muy importante advertir que esta evolución no se da en forma pura ni sucesiva y que el cine mexicano de la época no sólo encaja en nuestras actuales categorías, fruto de una larga evolución, sino que tiene a sus espaldas los géneros bien decantados del teatro, en los que los noveles cineastas buscan acomodar sus obras; y además —algo de mucha importancia— ese cine debía cumplir con las normas que imponía el cine mundial, entre las que se encontraban y se encuentran las clasificaciones en géneros.

Hemos visto que tan temprano como en 1896, Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre filman la representación de un duelo a pistola, lo que puede considerarse un drama, sobre todo si consideramos que un diputado pierde la vida. Pero mirando el periodo en conjunto, se aprecia un clarísimo tránsito desde las vistas puras, desde la llana toma de hechos cotidianos, hasta el relato y la dramatización, es decir, hasta que existe un argumento que vertebra la obra con cierta lógica. Por ejemplo, las corridas de toros, que por sí mismas siguen el esquema dramático aristotélico, desde el planteamiento del asunto con los banderilleros y el picador hasta el desenlace catártico con la estocada, se repiten una y otra vez y atraen a las salas a indistinguibles apasionados del cine y la tauromaquia. Entonces los toros ocupan en México el lugar que hoy tiene el fútbol; entre 1896 y 1910 se toman 25 películas dedicadas a ese tema, exactamente el mismo número que se le concede a don Porfirio y a su familia. Para un cine que carece de recursos técnicos y financieros

suficientes, parece natural resolver con las vistas de las corridas el problema de presentar un argumento y garantizar la entrada de numeroso público. Se sabe que al ver las películas de toros éste se emocionaba como si estuviera en el coso; gritaba y alentaba con *bravos* y vivas a *Gaona* y a Cocherito de Bilbao, entre otros famosos matadores. Algo parecido sucede con las peleas de gallos.

Se da otro paso desde estas películas de dramas ya formados a los filmes de argumento con las zarzuelas, tan gustadas al final de la dictadura. Por ejemplo, en 1899 Salvador Toscano filma a Rosario Soler en *Sevillanas*. Es muy probable que se trate sólo de fragmentos de esa obra que el espectador completaba mentalmente con su conocimiento previo de la pieza, pero la intención narrativa está presente. Un paso más en que los cineastas primerizos aprovechan condiciones, digamos naturales, para extraer de ellas un argumento, son las abundantes vistas de la Alameda de la ciudad de México. Una de éstas se convierte en manos de Salvador Toscano en una comedia en la cinta llamada *Paseo de la Alameda de México*. Toscano aprovechó el histrionismo natural de Fra Diávolo, un pintoresco enamorado que acechaba a sus víctimas en ese parque principal, y confeccionó una parodia. José María Sánchez García relata que Toscano filmó

algunas escenas con un sordomudo a quien todo México conocía por el remoquete de Fra Diávolo. Era éste un bufonesco galanteador de todas las muchachas que iban a pasear a la Alameda, al que los miembros del Jockey Club regalaban los trajes que ya no usaban, para colmarle su debilidad de sentirse elegante y enamorado.

Que ésta era la solución para un cine de escasos recursos, lo prueba una película de argumento financiada por El Buen Tono, fábrica de cigarros bien conocida por su versatilidad comercial, que empleó con gran ingenio publicitario al cine. De nuevo Sánchez García narra que entre los temas filmados por Toscano

merece especial mención uno que, por mediar un ingenioso truco, el público aplaudía estrepitosamente. El popular actor Gavilanes, del Teatro Principal, aparecía paseando alegremente

por una de nuestras calles más céntricas, cuando he aquí que de improviso era aplastado por una aplanadora que pasaba casualmente. Se empleaba para lograr el efecto—sigue diciendo Sánchez García—, el recurso de suspender la toma de la película mientras se colocaba, en lugar del actor, un muñeco recortado, dando la impresión de un cuerpo reducido a un plano. Luego un transeúnte caritativo daba a Paco un cigarrillo de “El Buen Tono”, marca entonces en boga, y después de arrojar el humo, que aspiraba alguien por detrás del muñeco, veíamos surgir a Gavilanes, vivo y bailando alegremente, en medio de las más estruendosas carcajadas del público.

Con esta cinta, titulada *Gavilán aplastado por una aplanadora*, como podrán colegir, el realismo sufría el embate de la fantasía, lo que en Francia había sucedido con Georges Méliès. Precisamente, entre este productor y los hermanos Lumière se entabló una discusión que dividió al cine en dos tendencias: la realista, representada por ellos, y la formativa, presidida por Méliès, que era en realidad una nueva edición de la anterior disputa entre la fotografía que reducía su papel a captar la realidad con absoluta fidelidad, y la fotografía artística, plena de posibilidades para quienes la empleaban siguiendo los dictados de su creatividad.

El remate de esta evolución son los dramas históricos, como *Cuaubtémoc* y *Benito Juárez* o *El Suplicio de Cuaubtémoc*, ambas cintas de 1904 y debidas a Carlos Mongrand, que suponemos películas de argumento y verdaderas producciones. De 1907 tenemos apuntada una que podríamos denominar superproducción de este género, que lleva el curioso título de *El grito de la Independencia* o *el Grito de Dolores* o sea *la independencia de México*, producido por la compañía The American Amusement. Es la única cinta de argumento del periodo de la que sabemos, por reseñas periodísticas, el nombre del protagonista, Felipe de Jesús Haro, que interpretó al cura Miguel Hidalgo y Costilla. Poseemos también una sinopsis de la trama que paso a repetir.

Todo comienza cuando se descubre a los conjurados y se reduce a prisión al Corregidor y a la Corregidora. Entonces el alcalde Ignacio Pérez previene a Hidalgo y éste, en compañía de Aldama y Allende, se dirige presto a la iglesia a convocar al pueblo a la lucha por la

independencia. La multitud lo aclama, toma las armas y lo sigue en marcha multitudinaria hacia San Miguel el Grande. La cinta acaba en una alegoría con parafernalia clásica, algo común en la época, que ustedes pueden imaginar gracias al relato del diario *El Popular*:

En los umbrales del templo de la Gloria está próxima a despertar la nueva Patria mexicana que reposa sobre un lecho en que esplenden los colores de la nueva bandera surgida en Iguala. Las aclamaciones que llenan los aires el 27 de septiembre de 1821 atraen a don Miguel Hidalgo, que acercándose a la Patria, le arranca las cadenas que aún conserva y rompe y arroja lejos de sí. Alzase la Patria apoyándose en la mano del heroico cura que la enseñó a dar el primer paso. La Gloria levanta sobre su cabeza la corona de laurel de triunfo, la Fama anuncia al universo el fausto suceso, que hace estallar en entusiastas ¡VIVAS! a los primeros mártires insurgentes.

Algo sabemos también de la gestación de la película. De nuevo Sánchez García nos informa que Felipe de Jesús Haro, el propio actor que encarnó al protohombre,

reunió un grupo de amigos artistas, y con equipo de fotógrafo y película, se lanzó a la conquista de la pantalla, en su intento filmico, que precisamente tuvo por título *El Grito de Dolores*. Justo es asentar que técnicamente fue un fracaso, y que la actuación, en general, fue bastante mala, pero también hay que decir que el film hizo magníficas entradas y recorrió en triunfo toda la República. Entonces era costumbre emplear la manta de proyección por ambos lados, y los espectadores tenían que escoger, a diferencia de precio, ver los títulos al derecho o al revés. *El Grito de Dolores* fue también una de las primeras películas "habladas" que vimos en México. Era costumbre que en determinados cines se escucharan voces humanas que intentaban traducir los gestos y los movimientos de boca de los artistas, y por ello fue que una película de tal clase no puede borrarse tan fácilmente de la memoria de todos aquellos que la vimos con esa curiosidad que implica lo nuevo.

Dramas, y en particular dramas históricos de la clase que acabamos de mencionar, tenemos anotados seis, mientras que registramos nueve películas de comedia, sobre todo cómicas, lo que no debe extrañar debido a la popularidad de esta clase de cintas y a su enorme capacidad de atraer al público.

Así pues, simples vistas, que no tienen otro objetivo que demostrar las posibilidades del cine; películas cómicas, dramas históricos con reconstrucciones de época, son géneros cinematográficos con los que se va fraguando la estirpe de un cine nacional. A la misma estirpe pertenecen los reportajes y los documentales, en los que se da una evolución semejante a la de la dramatización. No siempre se hace una distinción entre estos géneros, pero creemos necesario practicarla en el periodo que nos ocupa por la naturaleza misma de los materiales. Los reportajes se refieren a hechos sobresalientes o extraordinarios, mientras que los documentales son reportajes que no muestran simplemente un suceso, sino que lo relatan, introducen un argumento o pretenden demostrar una tesis. Ejemplo de los primeros son las películas dedicadas a la inundación que la ciudad de Guanajuato sufrió en 1905; son los títulos *Vistas al día siguiente de la inundación de Guanajuato*, de Enrique Rosas, y *La inundación de Guanajuato*, de Salvador Toscano. Ejemplo de los documentales es la cinta *Viaje a Yucatán*, de Salvador Toscano, de 1906, que narra la gira del presidente Porfirio Díaz a esa entidad federativa, desde su salida de la ciudad de México hasta su regreso a la misma. Detengámonos un momento en ella.

Viaje a Yucatán pretende demostrar la gran autoridad de don Porfirio y la estimación que se le profesaba aun en los rincones más apartados del país. Sabemos que no era ésa precisamente la verdad; pero en todo caso, junto con ésta, las 28 vistas dedicadas a don Porfirio filmadas en el periodo pretenden magnificar su figura y llevar a todas partes del país y del mundo la imagen de un pueblo fiel al orden que había impuesto y que enfilaba hacia el progreso. Nosotros recogimos una crónica de un diario de Yucatán que relata el arribo del presidente, que llegaba por tren desde Veracruz al Puerto de Progreso. Dice el cronista de *El Popular*:

A la hora calculada, poco más o menos, llegó a Veracruz el tren presidencial, que fue recibido en la estación por las principales

autoridades del Estado al frente de las cuales se encontraba el Sr. Don Teodoro Dehesa, Gobernador del mismo [...] Varias bandas de música estaban situadas y en cuanto se anunció la presencia del tren, los bélicos ecos del Himno Nacional llenaron el espacio y los repiques de todas las campanas, estallidos de millones de cohetes y los vivas y vítores de los millares de almas que llenaban la estación y sus alrededores, formaban un conjunto de entusiasmo y de alegría indescriptible [...] Al poner los pies en el andén el señor Presidente y su distinguida esposa, la manifestación rayó en lo más delirante que pueda concebirse.

Debe acotarse que el dictador mexicano supo apreciar el poder propagandístico del cine desde que los enviados de los hermanos Lumière lo exhibieron en el Castillo de Chapultepec para su conocimiento y deleite, poco antes de presentarlo al público en general en los Bajos del Hotel de la Gran Hermandad. Escenas suyas montando el caballo que le regaló la reina regente de España, acompañado de su familia, despidiéndose de sus ministros para tomar un carruaje, son imágenes de cintas que se estrenaron en las salas de mayor renombre ante un público que aplaudía su aparición “con estrépito”, como lo relata la prensa. El cine contribuyó a mitificar la figura del dictador mexicano: el personaje don Porfirio era hombre de principios firmes, un superdotado, pero no menos generoso, benevolente y justo. Andrés de Luna llega a decir que “era el actor más importante del momento”, colocado en el centro de un escenario que otras películas mostraban apacible, ajeno a contradicciones y conflictos sociales; tal como rezaba el lema porfirista, con “orden y progreso”. Añádase a ello la ayuda que prestaba a esta imagen el realismo ingénito que se atribuía al cine. No podía ser de otra forma si la cámara no mentía, si por la lente sólo se filtraba la verdad, pensaban los científicos, los ideólogos del régimen, para quienes el cinematógrafo reunía las virtudes del mejor instrumento de propaganda política. Ése fue, en efecto, el concepto que se formaron del cine cuando llegó al país, concepto que pronto se convertiría en el opuesto, primero, porque se descubrió que el cinematógrafo podía mentir, como vimos con el ejemplo de la vista *Gavilán aplastado por una aplanadora*; luego, porque la pornogra-

fía allanó ciertas salas que comenzaron a llamarse de “hombres solos”, con la consiguiente indignación moral de un sector de la sociedad; y después, porque ante la baja afluencia del público debido a la imposibilidad de ofrecerle siempre cintas nuevas, los empresarios de cine se vieron obligados a acompañar sus espectáculos de “variedades”, números de bailarinas, prestidigitadores o cómicos de mal gusto y pésima factura, según juzgaba la prensa irritada. Ejemplo de ese clima adverso al cine son las peripecias de Enrique Mulinié, el empresario francés radicado en México, que no vaciló en abandonar el negocio de la lechería para convertirse en uno de los primeros exhibidores del país. Acompañado de su familia, Mulinié recorría las ciudades de la provincia, donde —como él cuenta— el mayor obstáculo lo constituía

el fanatismo religioso de algunas personas que rechazaban el espectáculo por considerarlo cosa diabólica. Hasta las autoridades, sea porque participaban de la pública superstición o porque temían desagradar a los que, por medio de periódicos, proclamas, etcétera, se pronunciaban contra el cine, resistíanse a conceder permisos para el establecimiento de salones. En muchos casos —añade Mulinié— se hizo necesario dar funciones privadas para las autoridades civiles y eclesiásticas, que después de convencerse por sí mismas cuán inofensiva era la invención, daban su licencia y comunicaban a los timoratos que “aquello” no estaba en pugna con los santos principios de la iglesia, y que Satán no había puesto sus diabólicas manos en el pastel.

El cine perdió su virginal inocencia realista apenas pasado el encandilamiento de sus primeras exhibiciones, pero para finales de la primera década de este siglo, tras ésas y otras dificultades, se instaló en el gusto del público y en locales especiales que se añadieron al paisaje urbano para siempre.

Pero volvamos a nuestra especulación sobre la metamorfosis del reportaje en documental. Existe una razón técnica y comercial de ser de esa transformación: podemos pensar que la filmación de acontecimientos extraordinarios fue al principio fortuita, pero luego se la buscó debido a la función informativa y al éxito de taquilla que

tenían esas cintas. Podemos, así, imaginar que las vistas de Rosas y Toscano de la inundación de Guanajuato a que me referí, llegaron tiempo después a la ciudad de México, y que aquí las esperaba con impaciencia un público enterado del siniestro por la prensa capitalina mucho tiempo antes. Éstos son auténticos reportajes, aunque realizarlos no haya sido la intención inicial de sus autores. Un momento posterior en esa evolución parecen ser las vistas de conjunto sobre determinados acontecimientos noticiosos, como las *12 vistas tomadas 6 horas después de la catástrofe del Ferrocarril Mexicano en el Puente de Metlac*, de 1905, atribuidas a Gonzalo T. Cervantes que, suponemos, tienen ya el propósito de cubrir el hecho con oportunidad y pretenden dar una idea lo más acabada posible de lo ocurrido. No sabemos si esas 12 vistas son vistas fijas o películas; en todo caso, podemos atribuirles una intención reporteril: se quiere narrar un suceso impactante desde sus diversos ángulos, intención del documental que ya es manifiesta. Entre los documentales, sobresalen precisamente los dedicados a don Porfirio, en particular las prolongadas giras en las que abría vías de ferrocarril e inauguraba puentes y edificios públicos de ciudades de la provincia, documentales que, como los propios trenes en los que viajaba, traían de regreso las pinturas exóticas de nuestros parajes más recónditos. De atenernos a nuestra definición de documental, deberíamos calificar de tales la mayor parte de las vistas donde aparece la figura del héroe de Tuxtepec.

Ya mencionamos el viaje a Yucatán; detengámonos ahora en la cinta llamada *Entrevista Díaz-Taft*, obra de los hermanos Alva, una acabada exposición de las escenas más significativas del largo viaje que lleva a conferenciar al presidente con ese mandatario norteamericano a las puertas de la frontera, en Ciudad Juárez. Quisiera que siguieran conmigo el itinerario, del que sabemos por la lista de las vistas que componen el documental, obtenida en la prensa de la época, para darles una idea más aproximada de la narrativa de esta clase de cine. La *Entrevista Díaz-Taft* se compone de 37 vistas, que equivalen a 1 200 metros de celuloide. Hay un preámbulo donde se anuncian el viaje presidencial y las fiestas en Chihuahua; siguen las paradas en las estaciones del ferrocarril, desde la de Celaya hasta la de la ciudad de Chihuahua; en todas acogen con manifestaciones populares al presidente. En la ciudad de Chihuahua, el general Díaz

visita el Ayuntamiento, donde le ofrecen las llaves de la ciudad, como es debido, y lo corona un grupo de niñas. Entre otras actividades, asiste a dos fiestas escolares, a una exposición agrícola y ganadera y visita la Presa de Chuvistar. Los hermanos Alva brindan un aspecto del Paseo "Bolívar" de la ciudad durante la revista que hace el presidente, al que luego dan la bienvenida el gobernador y la comitiva oficial en la estación de Ortiz, recepción que no tiene mucha lógica, puesto que el presidente ya había llegado. Siguen después las vistas de Ciudad Juárez, población a la que se lanza primero una mirada general, para después tomar el arribo del presidente y brindar un panorama del campamento de las fuerzas mexicanas. Tenemos entonces la salida del gobernador de El Paso, Texas, yendo al encuentro del mandatario mexicano y sigue la llegada de éste a territorio americano. De nuevo esa recepción carece de lógica. En tierra norteamericana se ve un grupo de tropas yanquis y el arribo del Presidente Taft. La secuencia se rompe y se pasa al comedor del tren presidencial durante el almuerzo y a una toma del Presidente Díaz y su Estado Mayor en la plataforma del tren. Por último, los hermanos Alva filman a los presidentes saliendo de la entrevista y el retorno del general Díaz a la ciudad de México desde la estación de Ciudad Juárez. Ya Aurelio de los Reyes ha hecho notar que el intento de narrar dos historias paralelas, el viaje de cada mandatario, obligó a alterar el relato lineal del itinerario del presidente mexicano. El tema se prestaba, por supuesto, para relatarlo a caballo entre ambos viajes y llevar éstos a su culminación con toda la fuerza del acontecimiento histórico; de allí el esfuerzo de montaje, que trastoca el orden de los recibimientos de los gobernadores de Chihuahua y de Texas. He aquí el documental en toda forma.

A semejanza de la aparición de los géneros cinematográficos, surgen paulatinamente, y un tanto en desorden, las figuras representativas de la industria cinematográfica. Hoy podemos distinguir diafanamente al director de los camarógrafos; a los distribuidores de los productores, y agregamos nuevas profesiones, como la del especialista en montaje. En nuestro periodo de estudio es difícil determinar estas categorías, pues la autoría de una película corresponde tanto a camarógrafos como a productores, ya que los camarógrafos solían ser al mismo tiempo productores e incluso exhibidores. Hay una prolongada evolución desde el aficionado al

cine que se convierte en exhibidor de sus propias cintas, hasta la compañía cinematográfica que surte a los exhibidores. Los iniciadores del cine nacional son auténticos pioneros en este sentido. Antes de irse los enviados de la casa Lumière en 1897, venden aparatos, copias de las vistas que habían traído y cinta virgen a mexicanos. Hombres surgidos de las más diversas actividades se deciden a filmar, entre ellos Salvador Toscano, que era ingeniero topógrafo; William Taylor Casanova, médico; Enrique Mulinié, como mencionamos, inmigrante francés propietario de lecherías en la ciudad de México. A esa producción contribuye el cambio de política de la casa Lumière en 1899, cuando suspende el rodaje de cintas y ofrece libremente en venta tanto película virgen como sustancias y accesorios para revelar y copiar. Vale la pena citar un fragmento de la entrevista que respecto a sus orígenes como cineasta le hizo Sánchez García a Salvador Toscano. Dice éste:

El primer cine lo instalé en la calle de Jesús número 17, en un salón que tendría unos doce metros de largo por diez de ancho, ya con luz eléctrica y acompañado de un fonógrafo Edison de bocina y con tubos de cera, pues los discos de pasta no se conocían [...] Cada tanda costaba diez centavos y se componía de varias vistas: *Obreros saliendo de los Talleres Lumière*, *Derrumbe de un árbol*, *Bote en el mar*, y otras por el estilo, que hacían gozar al público que se admiraba y aplaudía entusiasmado. No faltaba quien, al terminar la función, se acercaba desconfiado a aquella pantalla, con el ánimo de descubrir el truco que detrás de ella hacía moverse a las figuras [...] Luego establecí el mismo cine en la segunda calle de Plateros, con un extraordinario éxito. Allí alternaba con las películas otras exhibiciones, como la de la *Haoussa o Mujer Misteriosa*, una ilusión de óptica muy aplaudida [...] Como el mismo aparato también servía para tomar películas, me di a esta tarea [...] Después de esos dos cines fundados en México, llevé el descubrimiento por algunas ciudades de la República, exhibiendo ya algunas de las películas que yo mismo tomaba, como las ya mencionadas y otras más, de las cuales había una en la que salía el general Porfirio Díaz paseando por el Bosque de Chapultepec, despidiéndose de sus ministros.

Al cine bisoño de nuestro periodo no le es ajena la crítica, avezada en la nota de teatro y atenta a toda clase de novedades asociadas con el arte mucho tiempo antes del arribo el cine. Podemos columbrar una evolución de la crítica semejante a las anteriores: gran parte de los comentarios de los que podríamos tomar por críticos del cine, que en realidad son cronistas, no pretendían, por cierto, ponderar aciertos y errores; perseguían sobre todo fines publicitarios. Anunciaban la apertura de salas, enumeraban las cintas en exhibición y describían su trama, pero sobre todo enaltecían la labor de los empresarios de la naciente industria. Sabemos por esos artículos qué tan eficientes eran éstos para entretener a la gente, con qué buen gusto y elegancia adornaban sus locales, y hasta de su “brillante éxito artístico y pecuniario”. Buen número de esas notas las pagaban no por casualidad los propios empresarios, entre cuyas virtudes no se contaba la modestia: por ejemplo, Jorge Alcalde y Enrique Echániz pintan su sala Pathé como “un museo de preciosidades, un álbum pintoresco de vistas, una exposición artística de cuadros”.

Entre elogios y publicidad, llaman la atención dos notas de crítica auténtica con las que se inicia otra suerte de comentario de cine en México. La primera se refiere a la película de ficción *El Grito de la Independencia*, de la que ya hablamos; de ella E. Enríquez asevera que es antiestética y contraria a la verdad histórica, y además que

hay una impropiedad tal en la vestimenta e imitación de los personajes, ya ungidos por el cariño nacional, que realmente el espectador imaginase [*sic*] una de dos cosas, ó que el confeccionador quiso divertirse á costa del público, llevando á la pantalla un desfile estrafalario y ridículo de prohombres que, por ningún modo deben figurar en farsas tales, ó que el repetido confeccionador, en su afán de lucro, no vacila en caricaturizar á los héroes más amados de nuestra Patria, lastimando, con tal motivo, los altos y nobles sentimientos del pueblo de la República.

Y continúa lamentándose Enríquez de la falta de apego a la verdad histórica:

Desenfrenadas carreras de indígenas en pos de un hombre que

representa al venerable señor Hidalgo, atravesando erizados lomeríos; agitar descompasado de brazos, remolinear de picas y agitar tumultuario de sombreros, tal es el tema dominante en la cinematográfica cinta, y, en medio de todo esto, un gendarme de nuestros días, macana en mano, repeliendo a la curiosa plebe para dejar franca vía a la masa libertaria que sale del histórico lugar. ¡Graciosa antítesis!

La segunda nota comenta que *Las Fiestas del Centenario* fueron mal recibidas en Mazatlán, pues, de acuerdo con un periódico local, la película “carecía de interés” y estaba “muy mal hecha”. La crítica será, en efecto, cada vez más severa conforme el cine gane sus atributos netamente artísticos y se le pueda exigir ya no sólo llana verosimilitud, como a cualquier obra realista, sino cualidades estéticas específicas.

Hasta aquí les he hablado de nuestra incursión en el primer cine mexicano, y de nuestro intento por clasificarlo, un paseo practicado casi a ciegas, sustentado principalmente en testimonios indirectos. ¿Qué nos dice ese cine a nosotros, cuando a fines del siglo que lo vio desenvolverse llevamos a nuestras casas las videograbadoras, hemos ultimado el problema de la continuidad de las imágenes con la grabación magnética, estamos a punto de popularizar las imágenes más nítidas y fieles con pantallas de muy alta resolución, hemos desarrollado infinidad de técnicas que causan la más completa ilusión y no está lejano el día en que los hologramas hagan emerger ante nosotros las figuras en sus tres dimensiones. Son muchos sus significados. Tenemos, por supuesto, el historiográfico: necesitamos recuperar los testimonios de nuestro pasado y ordenarlos para saber cómo nos hemos formado como sociedad. Pondré un simil: conforme las fotografías se abarataron cuando aparecieron las cámaras Kodak, las primeras cámaras populares, desde el lejano año de 1888, las familias de clase media de todo el mundo comenzaron a contar su historia mediante álbumes de fotografías y cubrieron las paredes de sus casas con su propia iconografía. Las familias actuales pueden relatar su pasado desde cuando menos cuatro generaciones. Allí están los bisabuelos, los abuelos, los padres y nosotros desde pequeños hasta adultos, en momentos memorables, o lo que entendemos por tales, porque —he aquí algo muy importante— al

tomar la cámara los involuntarios historiadores del pasado familiar recogen las imágenes que mejor los justifican. Obviamente no siempre es así. Muchas veces ese pasado revela lo que las familias, o algunos de sus miembros, desearían ocultar. Se purga muchos álbumes de fragmentos ignominiosos, pero otros hablan sin que pueda callárselos. Lo mismo sucede con nuestro primer cine, el de los bisabuelos y los abuelos, gracias al cual la historia de esa magna estructura que llamamos nación, inventada de suerte que parezca natural, es una historia visual y lo es desde muy diversos modos. Porque he aquí otra de las virtudes del cine y de las demás artes que lo vuelven un instrumento privilegiado de conocimiento: su polisemia, la multitud de significados que adquiere, tanto mayor cuanto más lograda es una película. Para seguir con el simil: las fotografías del álbum familiar van adquiriendo diversos significados conforme las miramos en distintos periodos de nuestra existencia. Nunca somos los mismos; cuando regresamos al álbum después de un tiempo, nos hallamos en él de otra manera, descubrimos detalles que estaban allí pero que no habíamos advertido. Mucho avanzaría un psicoanálisis que incorporara el itinerario de nuestro inconsciente en fotografías, porque muchas de esas imágenes impresas miradas reiteradamente son, en razón de nuestra débil memoria y nuestro sagaz inconsciente, las únicas que poseemos y las únicas que supuestamente dicen la verdad de lo que somos. Una historia semejante, de una familia de millones, intentamos relatar cuando investigamos el cine anterior a la Revolución Mexicana, una historia que en esos años se está elaborando y balbucea lo que reconocemos en nuestros días como un lenguaje acabado.

Pero el cine de finales del siglo pasado y principios de éste no es sólo una temática; es el principio de una forma, de una manera de relatar los hechos. Para terminar, quiero hacer un comentario sobre la forma cinematográfica, tomando un ejemplo un tanto alejado del periodo que he tratado, pero muy elocuente de lo que deseo comunicarles. A la forma, es cierto, no se le ha prestado suficiente atención, pese a la importante posición que ocupa. Varios autores destacan el tremendo golpe psicológico o subliminal del cine, pero ese golpe es también el del molde de la narrativa visual. En efecto, el cine impuso a nuestro siglo la vista como sentido fundamental y una manera de ver determinada por sus técnicas. Ésa es la norma a la que ajustan

su proceder las demás artes en competencia con el cine, que les arrebató a sus fieles consumidores.

La novedad del siglo xx, por ejemplo, abandona el relato lineal de la novela decimonónica y construye su breve universo con técnicas que sustituyen las imágenes silentes con que la cámara presenta el escenario o describe a los actores. La novela actual se esfuerza por sustituir a la cámara. Entre nuestros narradores Martín Luis Guzmán es un ejemplo destacado a este respecto. Recuérdese que escribió crítica cinematográfica bajo el seudónimo de Fósforo, que compartía con Alfonso Reyes, pero también armó sus escenas con criterio de cineasta. Como mostró hace tiempo el semiólogo norteamericano Alberto Blasi, el capítulo “La fiesta de las balas” de su libro *El águila y la serpiente*, es una buena muestra de narrativa cinematográfica, de una larga escena filmada en varios planos. Como recordarán, allí se refiere la muerte de unos doscientos orozquistas capturados por Villa y ejecutados por Rodolfo Fierro, su feroz lugarteniente. Queriendo jugarles una broma macabra, Fierro les da la oportunidad de alcanzar la libertad si corren por un patio y salvan una barda. Fierro sólo interrumpe su labor debido a un calambre en el índice que jala el gatillo y por ello alguno logra salvarse. ¿Cómo describe Guzmán a Fierro? Se ha recordado la semejanza entre el cine soviético de los años veinte y esa novela de 1928: las multitudes que se mueven en silencio ordenadamente, en contrapunto con el paisaje de la estepa atormentado por la ventisca. Así levanta Guzmán la figura de Fierro, cortada por el viento frío a contraluz de un sol poniente. Después la figura se mueve: Fierro “hace piernas como para lucirse en un paseo”, dice Guzmán acentuando los rasgos animales del dorado. Habla a señas, pide algo que nadie escucha a un ayudante, a la distancia, como si la cámara se alejara velozmente del primer plano de esa figura y las voces se perdieran. Fierro se dispone a ejecutar a sus enemigos. Guzmán describe el arma y el dedo del ejecutor, y la práctica de su puntería, que hace víctima a un pájaro que pasa por allí; dice “El cañón del arma, largo y pulido, se transformó en un dedo rosa a la luz poniente del sol. Poco a poco el gran dedo fue enderezándose hasta señalar en dirección del pájaro”. Ustedes saben el final: la escena de un montón de cadáveres bañado por la luz helada de la luna, y los ayes de los moribundos irreconocibles que aún quedan. Martín Luis

Guzmán no narra directamente, no hace hablar mediante diálogos a sus personajes, éstos son escasos; nos describe lo que ve en una hipotética pantalla, nos obliga a ver. Está sentado en la silla del director.

¿Quién escapa en nuestros días al relato cinematográfico que se instala en nuestra sala familiar o en la recámara con el televisor? Para bien o para mal, el cine está entre nosotros; de allí que sea necesario estudiar sus orígenes.