

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas

Tesis:

“La primera mirada: crónicas cinematográficas de José Juan Tablada,
Luís G. Urbina y Amado Nervo”

Para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Alumno: José de Jesús Jiménez Hidalgo

Asesor: Juan Antonio Rosado Zacarías

Ciudad Universitaria, Enero del 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres
Por el favor de echarme al mundo
y aguantarme de tan buena gana*

*A mis amigos
Por fomentarme el vicio de vivir*

Índice

Introducción	I-IV
Capítulo 1	
Modernismo y modernidad en las crónicas cinematográficas modernista	
1.1 La crónica como género emblemático del mundo moderno	1-11
1.2 Características generales de la crónica modernista	11-25
1.3 Los modernistas como cronistas del cinematógrafo	25-37
Capítulo 2	
El testimonio social de las crónicas cinematográficas	38-58
Capítulo 3	
El horizonte imaginario de las crónicas cinematográficas	59-79
Conclusiones	80-83
Anexos	84-98
Bibliografía	99-101

INTRODUCCIÓN

De las innumerables estelas que nos legó el versátil siglo XIX, brillan aún y con renovada intensidad las pantallas cinematográficas. Pero nuestras relaciones con el cine han cambiado y no sólo porque en las salas de exhibición o en las películas proyectadas se han operado intensas metamorfosis, sino fundamentalmente porque nuestra mirada es otra. Tal vez la prolongada exposición nos ha cegado o, una vez más, hemos trocado nuestra hermosa ingenuidad por alguna certeza inútil: la mal llamada madurez que no es sino pérdida de entusiasmo. Aunque quizá sólo hemos hecho hábito del asombro porque no resulta prudente aplaudir hasta molerse los huesos, además de que los gritos suelen incomodar a los vecinos que sí saben comportarse. El caso es que ya nadie huye cuando al fondo de la pantalla observamos cómo un tren se acerca, nadie alerta al héroe de la amenaza que se cierne sobre él y de la que hemos olvidado ser cómplices. Sí, asumimos ser maduros y por ello la magia ha adoptado poses y rutina; la curiosidad primera ha dado paso a la especialización y, si algún día nos regocijamos libremente en ese misterio de luces y sombras, ahora nuestra incompreensión se ha aclimatado a los enigmas o los ha suprimido. Sin embargo, a pesar de todo, seguimos yendo al cine y nos reincorporamos –casi sin poder evitarlo– a ese ritual que ya forma parte de nosotros y constituye todo un patrimonio simbólico común, una cosmovisión; en fin, aquel invento se ha tornado en algo como un llamado recurrente de la sangre, pues el cinematógrafo, a decir de Edgar Morin¹, representa casi un corte evolutivo que distingue al *homo sapiens* del *homo cinematographicus*. Por tal motivo, hay que ejercer una suerte de arqueología simbólica, luchar por sustraer a nuestro obstinado olvido la mirada prístina con que los primeros asistentes a las salas de proyección contemplaron ese misterioso cortejo de luces y de sombras; hay que volver a mirar, como por vez primera, el mundo reflejado en una pantalla de proyección, y acceder así a esa inefable experiencia de ver el mundo con los ojos limpios.

Más allá de los diferentes aspectos que aborda este trabajo, la fascinación por esa primera mirada fue su preocupación principal, su más clara guía. En cuanto al tema y la forma de tratarlo, más que una metodología rigurosa considero que mis esfuerzos se vieron influenciados por un amasijo de coincidencias y deseos, una especie de acomodo voluntario y paulatino, un acuerdo tácito y, no obstante, silencioso entre mi vida y mi escritura. Esta tesis es una reacción orgánica ante el asombro que, desde el momento en

¹Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, 1972, p. 4

que las leí por primera vez, me produjeron las crónicas cinematográficas de Tablada, Urbina y Nervo. El recorrido, vasto y azaroso, ha ido del entusiasmo más decidido al desánimo, de la certidumbre de estar siguiendo un claro derrotero al descubrimiento de que el camino está vivo y se inventa a sí a cada momento. Originalmente, yo pensaba abordar el problema de la crítica cinematográfica como un género literario en el que muchos de nuestros más destacados escritores habían incursionado, desde Tablada hasta José Revueltas, pasando por Alfonso Reyes, Martín Luís Guzmán, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y muchos otros escritores que, aunada a su destacada labor poética, narrativa o ensayística fueron devotos asistentes a las salas cinematográficas, además de sensibles y profundos críticos de este nuevo lenguaje. No obstante, a pesar de que el sentido común no me asista con demasiada frecuencia, descubrí que tal proyecto mostraba cierta disposición a la desmesura que, por el momento, no estaba dispuesto a enfrentar. A pesar de ello, comencé a desarrollar lo que tentativamente sería el primer capítulo de mi tesis y que se refería a los primeros textos modernistas que abordaban este tema: las crónicas cinematográficas escritas por José Juan Tablada, Amado Nervo y Luís G. Urbina entre 1896 y 1908. Tengo que reconocer que, en un inicio, con poco o casi nulo conocimiento, sostenía hacia estos escritores juicios errados; por eso, supuse que sería una labor sencilla, pero me equivoqué. Pensé también, haciendo gala de ignorancia y soberbia, que llegaría un punto en que la labor se volvería tediosa, pues mi sensibilidad no condescendería con las cursilerías y anacronismos de aquellos escritores. Me equivoqué de nuevo; no solamente descubrí profundas afinidades anímicas, sino que me di cuenta de que, en muchos sentidos, seguimos persistiendo en problemáticas que, de tan semejantes, provocan un poco de escalofrío. Descubrí, en resumidas cuentas, que esta investigación era más demandante, pero también más generosa de lo que yo había esperado. Siempre será una inagotable aventura remontarse hacia el origen.

Procurando contextualizar estos textos, me di cuenta de que sería excesivo insistir en la pugna en torno a la definición de lo que es el modernismo hispanoamericano, pues no sólo resulta poco significativo para los objetivos que persigue este trabajo, sino porque, además, las investigaciones de este tipo son bastante abundantes y accesibles. Sin embargo, me pareció imprescindible ubicar tanto a los escritores como a sus crónicas dentro del ámbito general de la modernidad, para así explicar las mutuas interacciones, las formas de dependencia y participación, las contradicciones socioculturales, así como la manera en que estas se resolvían en la

experiencia creativa. Desde la caracterización de la llamada crisis de fin de siglo y el replanteamiento del sentido de la creación artística, pasando por el desplazamiento social del artista y la consolidación de los centros urbanos como nuevos espacios de interacción cultural, estas problemáticas componen el núcleo temático del primer capítulo. Sin embargo, a pesar de que tales planteamientos están presentes a lo largo de todo el trabajo, estructuralmente sólo constituyen el primer apartado de los tres en que está dividido el primer capítulo. El segundo apartado pretende ubicar la crónica modernista dentro de su tradición literaria, así como profundizar en la forma en que los imperativos de la prensa propiciaron una nueva forma de escritura, donde las implicaciones morales y estéticas están profundamente urdidas. El tercero y último apartado pretende ubicar las particularidades de las crónicas cinematográficas modernistas, recapitular las tentativas por clasificar las películas y vistas, así como las diferencias entre el cinematógrafo y otros aparatos afines, e incluso otros espectáculos; en este apartado se establecen las dos vertientes fundamentales en las que se desenvuelve el pensamiento modernista dentro de estos textos, y que serán el germen de los dos capítulos posteriores: el testimonio social y el horizonte imaginario.

El segundo capítulo analizará el testimonio social que nos brindan las crónicas cinematográficas acerca de la sociedad porfiriana de la capital, y las transformaciones que ésta experimentó desde la llegada del cinematógrafo, durante un periodo de poco más de 10 años previo al inicio del movimiento revolucionario. Este capítulo observa los efectos que el cine tuvo en la sociedad porfiriana de la ciudad de México, desde el momento inicial de aceptación generalizada, hasta la advertencia de que éste era un espectáculo de mal gusto, para gente burda y de ínfima altura intelectual. El análisis específico de las crónicas cinematográficas modernistas nos dará la oportunidad de distinguir la coexistencia de varias mentalidades en esta época, pero también los diversos matices entre un grupo de individuos afines como lo fueron los escritores modernistas; además, nos permite observar, a partir de la variación de sus propias opiniones, los diversos matices que hay en el interior de la obra de cada escritor. Por su parte, el tercer capítulo corresponde al análisis del universo imaginario que el cinematógrafo suscitó en estos poetas. Básicamente se caracteriza esta experiencia como la creación de una suerte de mitología cuya creencia primordial consistía en que, gracias a este aparato capaz de conservar con fidelidad el movimiento de las imágenes impresionadas en la cinta, los hombres podríamos vencer a la muerte. Se analizarán también las analogías que nuestros poetas hicieron entre el cinematógrafo y el sueño,

para destacar de este modo los elementos mágico-rituales de este entretenimiento. Por último, se insistirá en el modo en que, por influjo de este invento, el afán de originalidad tan caro en el imaginario modernista, en las crónicas cinematográficas se torna búsqueda del origen.

CAPÍTULO 1

Modernismo y modernidad en las crónicas cinematográficas modernistas

1.1 La crónica como género emblemático del mundo moderno

Desde las primeras consideraciones respecto al cinematógrafo, las reacciones frente a este fenómeno no han sido unitarias, sino plurales: fue considerado un producto del desarrollo tecnológico con fines científicos, aunque también se le vio como un simple objeto curioso que algunos candorosos emprendedores convirtieron en espectáculo para el público ingenuo. Sin embargo, más allá de las particulares opiniones al respecto, lo significativo es el proceso global de la interacción de estas y otras posturas. La prensa fue el espacio que posibilitó la exposición y cuestionamiento de los más distintivos aspectos de este nuevo fenómeno sociocultural. Cada idea expresada implicaba una particular visión que, en muchos casos, se correspondían, pues, de algún modo, las subjetividades participaban casi espontáneamente de consideraciones recíprocas, o bien, un espíritu afín con diferentes vertientes era expresado por los escritores con variables de estilo que, no obstante, se articulaban de manera armónica; existía una actitud comunitaria y casi diríamos generacional ante un fenómeno coetáneo. En México los escritores modernistas dan la primera respuesta de los artistas mexicanos frente a este nuevo invento. Esa es nuestra primera mirada, nuestra más remota tentativa por nombrar esa nueva oportunidad para ver que representó el nacimiento del cinematógrafo. Nuestros poetas hicieron apologías y detracciones, fueron profetas y niños ingenuos; jugaron a ser Adán sin tener conciencia de serlo y esgrimieron tanto su cultura como imaginación para comprender esta realidad nueva, desconocida. Evidentemente, todo este caudal de impresiones y reflexiones requería no sólo una tribuna tan amplia como la que brindaba la prensa, sino que su expresión necesitaba de un género lo suficientemente dúctil y preciso como para contener la amplitud de impresiones que este invento suscitaba. El nuevo invento encontraría en México su más propicio reflejo en las crónicas modernistas hechas a este respecto. La explicación es simple: la crónica fue el medio privilegiado en el que el pensamiento modernista se desarrolló, no sólo por ser un género aglutinante y eminentemente moderno, sino por representar una forma de expresión suficientemente libre como para encauzar tanto el complejo entorno sociocultural como la interioridad del escritor. La crónica supo

contener las meditaciones al vuelo y hacer tangible, al menos por un instante, esta vertiginosa realidad en la cual las viejas estructuras se desmoronan y las nuevas se hacen añejas antes de poder osificarse. En este mundo convulsivo en el que, como creía Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”¹, la creación artística se torna un acto insensato a la vez que heroico, una suerte de desacralizada redención de todo cuanto existe: la afirmación del mundo moderno que encierra su negación y que, muchas veces, se produce desde la negación misma.

Por eso, un estudio como éste no puede dejar de lado que las crónicas a las que nos abocaremos no sólo reflejan una realidad histórica claramente delimitada, en lo espacial y temporal, al contexto de la ciudad de México finisecular, sino que participan de procesos globales más complejos, por lo que, antes que nada, es necesario ubicar estas obras desde un panorama más amplio. Como bien lo plantea Fernando Burgos:

La cuestión del modernismo hispanoamericano devendrá siempre una pregunta por la modernidad, al tiempo que los desarrollos sobre el proyecto estético de ésta tampoco podrán prescindir de una internalización del discurso modernista. Propuesto como raíz de la modernidad, el estudio sobre el modernismo hispanoamericano debe necesariamente articularse en un espacio mayor de proyecciones y repercusiones².

De tal suerte, antes de procurar un análisis formal o temático de las crónicas cinematográficas modernistas es necesario hacer algunas breves consideraciones en torno a estas problemáticas. Debemos entender que la modernidad no puede ser restringida a un aspecto solamente, pues repercute en todo el espectro de las experiencias humanas, y se expresa de formas complejas tanto en las macroestructuras sociales como en el individuo; en todo caso, la modernidad crea no sólo una escala axiológica en movilidad constante, sino una cosmovisión propia de una realidad inserta en acelerados procesos de transformación, en la que las contradicciones imperan y el mundo parece disociado, inconexo. Lo curioso es que esos procesos que permean los más diversos terrenos de la vida moderna, en el plano de las ideas han sido consideradas como entidades diferenciadas. Si el mundo moderno es ambiguo, es fundamentalmente porque hemos segmentado la realidad en infinitas porciones; hemos trocado la esencial unidad de la existencia en un burdo juego de dicotomías. Tal vez el sustrato íntimo de esa cuestión, el origen de esos planteamientos dualistas surgen de la tajante

¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 1982, pp. 80-122

² Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, 1992, p. 28

diferenciación que hemos hecho entre “modernización” y “modernismo”³, correspondiendo la primera a la esfera político-económica, en tanto que la segunda se circunscribe al ámbito del arte, la cultura y la sensibilidad. Esta escisión entre una especie de espíritu puro que evoluciona de acuerdo con lo que se considera como imperativos artísticos e intelectuales autónomos, en oposición a un complejo de estructuras y procesos materiales, constituyen una de las más graves confusiones de la modernidad. A partir de esta distinción que se establece entre modernismo y modernización, Marshall Berman señala la existencia de un dualismo que impregna toda la cultura contemporánea y que consiste en oponer las fuerzas espirituales a los procesos materiales, sin entender su íntima unidad. Bajo esta óptica dualista, el mundo se encuentra fragmentado: ya no hay un inmovible eje rector y todo cuanto existe lleva dentro de sí su contrario: el horizonte es un abismo, la libertad una condena. No obstante, estas fuerzas “negativas” y “destructivas”, por el propio movimiento dinámico de la modernidad, son también “creadoras” y “positivas”. En un mundo así, “todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado”⁴, los hombres somos a la vez sujetos y objetos de ese proceso imperante; nada es sagrado, la vida se desacraliza porque ya nada es inmutable. La única certeza es la de la esencial precariedad de cualquier certeza.

Esta nueva sociedad en constante transformación estaba expuesta a mutar de manera rápida y violenta sus creencias. La insistencia en la necesidad de “la religión de una nueva época”, pasando por el satanismo de Huysmans, o la proclama de la muerte de Dios ejemplifica ese estado de espíritu. Contrario a lo que se puede suponer en forma banal, éstas no son simples expresiones de ateísmo o rebeldía, sino forman parte de un proceso bastante complejo al que la sociología ha llamado “secularización”:

Pero lo que para la sociología es un hecho definible y describable sin *pathos*, fue para el artista y el poeta un acontecimiento apocalíptico. No ciertamente en un sentido bíblico de juicio final, sino en sentido intramundano: el juicio final tiene lugar en el mundo y no conduce a un más allá, es un Apocalipsis inmanente sin tribunal y sin juicio. Es el

³ Peter V. Zima, *Modernidad –modernismo- posmodernidad: ensayo de una terminología*, 2004, pp. 19-52 hace una síntesis muy afortunada de las principales posturas en torno a estos conceptos. No obstante, después de una revisión de dichas propuestas, establece que el *modernismo* “podría interpretarse como una época de reflexión crítica acerca de la modernidad o como un *volverse reflexivo de la propia modernidad*”.

⁴ Marshall Berman, *op. cit.* p. 83

Apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador y lleva en sí mismo su propio ángel exterminador⁵.

El artista se encuentra en el mundo sin más asidero que su propia conciencia, que es tironeada hacia todas partes por cualquier clase de estímulos. En un mundo sin cimientos ni horizontes, el poeta cae en un miasma de confusión; él mismo es como una brújula que gira enfebrecida, pues todo lo reclama, aunque no existe una fuerza contundente que lo guíe. Por tal motivo, ante la imposibilidad de re-conciliar esa realidad, aparta la mirada del exterior y busca dentro de sí esa fuerza ordenadora, ese derrotero perdido. Su introspección se torna creación, pues este acto simultáneamente le otorga sentido a su existencia, a la vez que propicia una experiencia ordenadora. Por ello, la labor artística adquiere una función redentora secular. Tal denominación resulta bastante precisa si consideramos que la poesía, como el arte en general, adquiere el carácter de una nueva religión (entendida como *religatio*), donde el artista desempeña funciones tanto de sacerdote como de devoto. La fundación de esa nueva mitología implicaba la creación de símbolos que fuesen todo para todos; es decir, los artistas debían congregiar una infinidad de visiones del mundo en una sola fe. Como bien lo indica Gutiérrez Girardot, al no poder cumplir con esta aspiración, “se comprobó involuntariamente la marginalidad del arte y del artista en la sociedad burguesa”⁶. Por si esto fuera poco, el artista que cree apartarse de las dinámicas del mercado, del estruendoso ritmo de la industria, de la innoble y mecánica ciudad al consagrarse plena y hasta excluyentemente a su arte, en realidad no decide apartarse, sino que es segregado, arrojado fuera de ese mecanismo de productividad y eficiencia.

No obstante, el carácter marginal de la experiencia artística no es privativo de ésta, sino se corresponde a un proceso generalizado de “desaurización” en el que, por ejemplo, todas las profesiones que hasta entonces se consideraban dignas de respeto reverente son despojadas de su carácter prestigioso. Hasta ese momento, el artista era un emblema de la mentalidad emancipada y secularizada ya que albergaba en sí las más caras virtudes del humanismo; su labor representaba el cumplimiento más afortunado de la vocación, ese llamado sagrado. Al parecer, el clamor de las máquinas ya no permitía que nadie escuchara ese llamado interior.

De tal suerte, en el mundo moderno el artista pierde esta aureola y se convierte en un trabajador asalariado de la burguesía, pasa a ser un miembro más de la clase

⁵ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, 1983, p.43

⁶ *idem.* p. 91

obrero moderna, el proletario. Su posición resulta sumamente ambigua pues las inclemencias del mercado despojan a la creación de un valor que, hasta entonces, se juzgaba esencial. Esto no significa que, en los hechos, el artista, y en general todo aquel que desempeñase una labor intelectual, no gozara de ciertos privilegios, sino que tales prerrogativas revelaban violentamente sus contradicciones. El hecho significativo es que, más allá de que los artistas reconocieran esta condición o la negaran airadamente, como cualquier trabajador, se encontraban inmersos en la cultura moderna que, en última instancia, responde a los condicionamientos de la industria. No intento con esto hacer una reducción burda o ignorar la esencial individualidad del artista y de la obra artística, sino observar el hecho de que, en la medida en que el artista se convierte en un trabajador asalariado, se ve impelido por los imperativos del mercado; para vivir debe vender su fuerza de trabajo. El incontenible desarrollo industrial devora todo y lo transforma; la obra de arte se convierte en una mercancía y como tal se expone a las vicisitudes de la competencia y las fluctuaciones del mercado.

En una sociedad cuyo interés principal consiste en acrecentar el capital es sumamente comprensible el cuestionamiento al papel del arte y el artista. Hay que entender que el artista se convirtió en una especie de desheredado, pues perdió el estatus de privilegio de que gozaba previamente casi por designio divino. No obstante, las consecuencias de la realidad imperante son más decisivas, pues al carecer su obra de un valor utilitario o al tener que obtenerlo a toda costa para participar del orden social, el artista deja de ser una suerte de arquetipo y se transforma en un paria. Esta reestructuración de las relaciones sociales, aunada a la pregunta acerca del sentido del arte vuelve crítica la experiencia creativa. Evidentemente, la pregunta sobre el sentido del arte sólo aguijonea al artista, pues lejos de ser un planteamiento puramente intelectual, se da en él como la compleja experiencia cotidiana en la que se pliegan todas las contradicciones que conlleva la vida burguesa y la negación de ésta. En el mundo moderno el artista se encuentra a cada paso ante una realidad que se le revela profundamente contradictoria desde el terreno pragmático al ideal. El problema de su manutención, por ejemplo, planteaba la dificultad de optar entre el mundo burgués con todo su confort y miserias o la imagen heroica del artista paupérrimo que delirantemente crea en un rincón de su buhardilla. Ante esta disyuntiva, Flaubert planteaba que el artista debe vivir como burgués y pensar como semidiós⁷. Sin embargo, el poeta sólo

⁷ *idem*, p. 43

puede ser demiurgo cuando crea, por lo que el resto del tiempo se enmascara de burgués o se entrega al desamparo y la marginación. Tal situación crea una dualidad consustancial que se refleja en sus obras de los más diversos modos. En la sociedad burguesa, el artista se siente –y lo es en gran medida– un ser marginado, pues no sólo lleva ya largo tiempo sin el mecenazgo aristócrata que “cuidaba” de su arte, sino que ahora ha perdido su estatus de reconocimiento por lo cual, además de su tráfico con las musas, se verá obligado a buscar un empleo que le permita subsistir y volver a apuntalar su posición social. Muchos de nuestros modernistas mexicanos ejemplifican perfectamente esta dicotomía, pues, impelidos por la necesidad, se dedicaron en su mayoría a las labores literarias de orden periodístico, pese a que veían entre ésta y su creación poética una oposición, una suerte de esfuerzo ingrato e inútil, aunque en el fondo se establecieran entre ambas vertientes de su labor vasos comunicantes y, en muchos casos, tanto su obra poética como periodística gozaran de una calidad análoga. Aunque la distancia del tiempo nos permita distinguir un sentido unitario entre ambos rubros de su creación, los poetas-periodistas veían en la poesía un medio de expresión más puro, una forma no sometida a los rigores de la industrialización y, por lo tanto, un asidero invulnerable en medio de las despiadadas exigencias de la prensa en la que sólo eran uno más de los eslabones del proceso productivo.

A pesar de las diversas formas en que se integraron a las dinámicas laborales de la sociedad burguesa, los artistas vivieron en esta ambigüedad una crisis, pues, como lo afirmó Hofmansthal, en el mundo moderno “el artista es como un desconocido dentro de su propia casa”⁸. Una de las principales causas de la ambigüedad del espíritu modernista tiene sin duda su origen en un distanciamiento forzado, que a la vez es una suerte de sometimiento. En el caso de los escritores modernistas el distanciamiento es producto de la necesidad de dignificación que su labor exigía ante una sociedad que ha generalizado la indiferencia, ya que en su ritmo desaforado no tiene ni tiempo ni disposición para concederle valor a unos cuantos versos que no parecen servir para nada. Por su parte, el sometimiento es la reacción de vuelta, pues a pesar de la indignación que le cause esta abstracta pero patente insensibilidad, debe participar de dichas dinámicas sociales para sobrevivir. La necesidad de distanciamiento que alienta al poeta, así como los condicionamientos de imposición que plantea la sociedad del progreso y desarrollo, se resuelven de forma práctica en dos posturas que, aunque

⁸ *idem*, p. 44

parecen disímiles, surgen de un mismo cauce que se bifurca. El distanciamiento del artista frente a la sociedad moderna es un desafío, pues aspira a crear un arte no condicionado a las exigencias del utilitarismo, hecho que provoca que la poesía se repliegue sobre sí misma en un proceso que, dadas sus características, constituye no sólo una renovación formal con aspiraciones de perfeccionamiento y especialización, sino una moral cuyo sustento es de orden estético. La imposición es más sutil, pero más decisiva, pues, “sin negarle” la posibilidad de habitar su aislado mundo que se conduce bajo reglas y valores específicos, exige que el artista sea productivo, que “trabaje” para obtener su sustento. Consideremos, sin embargo, que el artista, además de tener que satisfacer sus requerimientos materiales, tiene la necesidad de entablar un diálogo con sus semejantes y, a pesar de las profundas contradicciones que ello implique, no hay forma más propicia, ni de repercusiones más amplias, que las que la propia sociedad – que lo excluye y a la que él rechaza–, le ofrece. El mercado de mercancías culturales es el único medio en que puede darse el diálogo a escala pública, el amplificador de las íntimas resonancias del poeta. Durante el siglo XIX la prensa fue el más importante escenario de tales interacciones, el centro de irradiación no sólo de la información cultural, sino de los valores imperantes y que, implícita o explícitamente se expresan en la prensa.

Si el progreso industrial ha incorporado el arte como una mercancía más, el artista ha hecho del arte un reducto en que no tiene potestad la utilidad, sino única y exclusivamente la belleza: de ello se desprenden las imágenes de la torre de marfil o de *l'art pour l'art*, que actúan como proclamas o símbolos de la autoafirmación radical del arte frente a la mecanización. No obstante, cuando los escritores se insertan en el mundo de la prensa, su labor se ve condicionada a las dinámicas del mercado, por lo que, en lugar de ubicar su aspiración en la belleza, se centrarán en la búsqueda de algo bastante más frágil e ilusorio: la novedad.

La prensa organiza la bolsa de valores espirituales. Los no conformistas se rebelan contra esta capitulación del arte frente al mercado y se reúnen bajo la divisa del *l'art pour l'art* que trata de aislarlo ante el desarrollo de la tecnología. Contra la mecanización, homogeneización y uniformidad del proceso industrial, contra las infinitas repeticiones y redundancias, los poetas intentan subrayar la cualidad única de la experiencia. Frente a la ilusión de la infinita simultaneidad del artículo de consumo aparece la ilusión de novedad: *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*⁹.

⁹ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo*, 1970, p. XXIV

A pesar de todo lo artificioso que pueda parecer, esa ilusión de novedad es, juntamente, un sólido vínculo entre el interior y el exterior, es el punto de convergencia de los condicionamientos de la sociedad mecanizada y el artista que busca distanciarse del culto a la homogeneización y uniformidad que esa sociedad alienta. Sí, la crónica que todos los días sale en la prensa es una mercancía más, pero es una mercancía reacia a cualquier tipo de reducción, imposible de ceñirse a los procesos de mecanización, a la mera reproductividad técnica. Esta búsqueda y encuentro con lo novedoso será para el poeta su revancha frente a la sociedad, pero también su condena, pues si bien le permitirá diferenciar su obra del anónimo espectro de las creaciones mecánicas, la labor cotidiana de hallar y dar forma a lo escurridizo y fugaz, a lo que está de moda, será una cruenta imposición¹⁰. No obstante, a pesar de la dificultad que plantea esta premisa de la que debe partir toda su obra, el mundo que habita está minado de señales; a donde quiera que el artista pose su mirada, habrá algo “nuevo” esperando a ser revelado o algo viejo que reclama ser otro¹¹. Este mundo en expansión permanente, donde todo lo sólido se desvanece en el aire, es un hacedor de imágenes momentáneas, evanescentes, en renovación constante. En su sentido más epidérmico, lo nuevo se encuentra siempre latente en esos espacios característicos y emblemáticos de la modernidad: las ciudades. Cualquier rincón de esas vertiginosas metrópolis aguarda el gesto o la imagen que, en consonancia con su interioridad, el poeta puede reconocer como novedoso. La ciudad es la fuente donde las aguas siempre se renuevan. De hecho, el poeta busca lo nuevo porque lo nuevo busca a los hombres modernos, del mismo modo que la modernización de la ciudad inspira la modernización de las almas de sus habitantes. El disonante y confuso mundo moderno se alimenta de sí; la imagen de su íntima unidad es la de su capacidad regenerativa, su dinámica y permanente transformación.

Cabe recalcar que no son iguales los procesos de transformación que enfrentaron los centros urbanos de las grandes potencias mundiales, que aquellos experimentados en

¹⁰ Esta búsqueda de lo nuevo en el terreno creativo se manifiesta como un anhelo de originalidad que, en opinión de Noé Jitrik, es el rasgo distintivo de lo que él llama “esquema productivo modernista”. La premisa de que parte es que, en el mundo moderno, el artista es, ante todo, un productor. Esta idea se refuerza si consideramos el carácter de “profesionalización” que la escritura adquirió en la obra de estos escritores. De tal suerte, a pesar de sus rasgos específicos, podemos observar que el modernismo reproduce, en alguna medida, esquemas ideológicos más complejos. Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, 1978, p. 17

¹¹ “En un sentido más general, que no se circunscribe únicamente al ámbito de la escritura, el hombre moderno carece de una sólida conciencia de su temporalidad, pero hace de esta debilidad su fortaleza, pues una de las formas en que, consciente o inconscientemente, se reivindica es el culto supersticioso con que se entrega hacia lo nuevo, lo moderno, al punto de asumir una actitud hostil hacia el pasado. El hombre moderno no acepta tutela, ni herencia; afirma su supremacía en su incesante renovación”. Gilberto Azam, *El modernismo desde adentro*, 1989, p. 13

las metrópolis emergentes donde se gestó la empresa modernista. Sin embargo, existe un elemento común de repercusiones globales. Desde el Renacimiento y la Reforma, pero principalmente a lo largo del siglo XIX, todo el mundo occidental experimenta profundos procesos de modernización; más allá de las particularidades de atraso y dependencia que la sociedad latinoamericana tuviese respecto a la europea, ambas participaron de un proceso de aburguesamiento radical¹². Cabe destacar que dichos procesos de modernización no son generales a todas las regiones de Latinoamérica, sino que se focalizan, como ya lo hemos aclarado, en los espacios urbanos. De hecho, el modernismo como fenómeno literario coincide con un rápido y pujante desarrollo de ciertas ciudades hispanoamericanas. Crecimiento, expansión, desarrollo económico y una estabilidad política mayor son hechos que depuran esos centros sociales de su provincialismo nato, y tornan cosmopolitas los espacios urbanos que, dadas estas condiciones, generan un comercio intenso, tanto en lo económico como en lo cultural, con Europa y Estados Unidos. Las nuevas formas del capitalismo y los descubrimientos técnicos que facilitan la comunicación producen un movimiento de ideas favorables a la modernización de las viejas estructuras heredadas por la Colonia y las guerras civiles. No obstante, como veremos más adelante, esta imagen idílica de la ciudad encubre una realidad bastante distinta, pues la vida urbana en las sociedades modernas se caracteriza fundamentalmente por la necesidad de ofrecer una apariencia de progreso y desarrollo, aunque en el interior de ésta existan procesos que nieguen dicha imagen. De cualquier modo y más allá de estas contradicciones, la ciudad propicia un desarrollo cultural sin precedentes, un tránsito de ideas que hasta el momento no podía siquiera imaginarse. En las ciudades se ubican las principales publicaciones periódicas que se diseminan en todo el territorio y allende las fronteras. La ciudad es el telón de fondo de estas interacciones, pero es también la presencia viva que condiciona determinadas reacciones, por lo que, en el caso específico que ahora abordamos, las crónicas referirán –explícita o implícitamente– dichas características, no a la manera de las crónicas decimonónicas de carácter costumbrista, sino desde una visión cosmopolita.

La ciudad suscita una sensibilidad distinta, una tensión de espíritu en acoso constante. La atmósfera urbana repercute ineludiblemente en la experiencia artística, no

¹² “Es un hecho curioso el que el triunfo del modernismo en Hispanoamérica coincidiera con el triunfo de la burguesía. Las relaciones del modernismo con los grupos sociales que, por todas partes, hacia fines del siglo pasado, se instalan solidamente en el poder –y que aspiran a la paz, a la prosperidad, al enriquecimiento–, son ambiguas (...) No obstante, el modernismo no representa el espíritu de la burguesía, sino más bien su contrario, su sombra, su doble extrañamente distorsionado.” Manuel Moreno Durán, *Imagen de Amado Nervo*, p. 30

sólo como un escenario donde se desenvuelve o un nuevo pretexto, sino como una interiorización, una manera de encarnar en la propia creación el vértigo de la urbe. Los artistas enfrentan la experiencia creativa con el *phatos*, que es consustancial a una realidad donde todo lo sólido se desvanece en el aire, y en tanto que no intentan detener el curso de la historia sus reacciones son ambivalentes; la aceptación y el rechazo se nutren del mismo impulso y, a pesar de lo problemático de esta interacción, en sus obras puede descubrirse que tales contradicciones participan de una particular coherencia. La crónica será la respuesta literaria que en México se dé a esta realidad imperante, su reflejo, pero también su portavoz y detractor. Como el *flâneur*¹³, el cronista encuentra en la ciudad la legitimación de sus paseos y su ocio, pero a diferencia del *flâneur*, quien celebra en la sola observación su triunfo, el cronista transforma sus observaciones en la materia con la que erigirá sus obras, esos cotidianos monumentos consagrados a la fugacidad del instante, entregados a la insaciable voracidad del público. El cronista, en busca de la huidiza evidencia de lo nuevo, “profesionaliza” su observación, despliega sus sentidos hacia el exterior y escucha los livianos movimientos líricos de sus ensueños. Su obra es el flexible recinto donde mora la fugacidad de la convulsiva vida moderna, pues, como bien lo resalta Walter Benjamín en su ensayo sobre Baudelaire, el ideal de una prosa poética nace de la frecuentación de las grandes ciudades¹⁴. La crónica es, pues, el género de convergencia de las aspiraciones estéticas de los poetas, así como de los imperativos del mercado; es la negación tácita de un mundo mecanizado como su entronización; es el recinto donde lo nuevo se “purifica” de su transitoriedad y a la vez la valiente aceptación de una realidad convulsa, fugaz. La crónica es el fruto luminoso de la ciudad y el calidoscópico espejo donde el mundo moderno se refleja.

1.2 Características generales de la crónica modernista

Definir algo no implica comprenderlo en toda su magnitud. Ubicar una obra literaria dentro de algún género nos ofrece una herramienta metodológica para poder estudiarla; mas no debiese representar un proceso de embalsamamiento con la intención

¹³ Walter Benjamin, siguiendo los trabajos de Simmel, afirma que el elemento más influyente en la configuración de la sociología de la gran ciudad es el privilegio de la vista sobre los demás sentidos, pues, en ningún otro momento ni circunstancia había sido tan enorme la proliferación de estímulos visuales. *Poesía y Capitalismo*, pp. 51-56

¹⁴ *idem*, p. 87

de preservar una idea que pretende ser total, inmutable. Cuando caracterizamos algo, a veces lo hacemos más por una necesidad comunicativa que por claridad en los conceptos. No obstante, a pesar de lo arbitrario que puede resultar dicha taxonomía literaria, resulta conveniente aportar una definición de lo que es la crónica si en esta disquisición lo que se procura es propiciar una mejor ubicación de las obras, un medio por el cual acercarlas y ponerlas en juego; no sólo por un interés historiográfico, sino por estimular lecturas diversas, así como una comprensión y goce mayor. Desde esta óptica, es necesario aclarar que cualquier caracterización genérica responde básicamente a dos posibilidades; en un primer caso, se refiere a la abstracción de algunos atributos que se consideran comunes a un determinado grupo de textos; la segunda opción representa un proceso inverso: a partir de algunos rasgos que se han instituido como canónicos puede ubicarse cualquier texto según su rango de concordancia con éstos. En ambos casos, tal caracterización es histórica aunque, al final de cuentas, las verdaderas obras de arte están siempre más allá de sus definiciones o imperativos temporales. Sin embargo, en este caso particular, nuestra definición de crónica pretende generar un espacio de movilidad en el que se pueda desenvolver toda la reflexión en torno al horizonte social e imaginario que prevalece en las crónicas cinematográficas modernistas. La denominación de crónica nos permite hacerlas partícipes de una sensibilidad no sólo evidente en un plano formal de búsquedas estéticas, sino en un terreno más reactivo a las definiciones, que participa de un viraje en el pensamiento y la espiritualidad propio de este tiempo. Por lo tanto, toda definición no es sino el diseño de una estructura conceptual propicia para articular un nuevo discurso en torno a este fenómeno.

En principio de cuentas, y para efectos de este trabajo, es conveniente indicar que el término “crónica”¹⁵ nos transporta a la época de la conquista y la colonización del continente americano; nos hace pensar en “el nuevo mundo”: espacio misterioso propenso a ser inventado. Si bien es cierto que esos textos pretenden referir cómo eran los territorios desconocidos, así como los sucesos que allí ocurrían, la exposición de hechos y circunstancias necesariamente se producían por medio de la comparación con referentes previos. Desde esta perspectiva, puede observarse que la empresa modernista frente al cinematógrafo no es esencialmente distinta: tanto los cronistas de indias como

¹⁵ “**Crónica**, h. 1275. Tom. del lat. *Crónica*, *-orum*, ‘libros de cronología’ ‘crónicas’, plural neutro del adjetivo *chronicus* ‘cronológico’, que se tomó del gr. *khronikós* ‘tiempo’.” Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, 1983, p. 179

los poetas modernistas sabían claramente que para nombrar lo desconocido hay que hacerlo por medio de lo ya conocido. Así como los historiadores de Indias se valieron de la crónica para hacer una recapitulación de los sucesos históricos, los modernistas encontraron en este género el punto definitorio de su prosa, la marca indeleble de su condición de hombres modernos; estas fueron las aguas en que se encontraron tanto su nueva función social, como una creciente sensibilidad que era consecuencia de su entorno, así como de sus preocupaciones e influencias estéticas. A partir del último cuarto del siglo XIX se comienza a fraguar este género periodístico en que se conjugan, además de la exposición de hechos, una conciencia intelectual y estética profunda. Como ya lo hemos dicho, la elección de este medio de expresión no es gratuita, sino que participa de procesos sociohistóricos muy complejos. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de “crónica”? Una vez resuelta esta interrogante, podremos aclarar cuál es la especificidad de las crónicas cinematográficas escrita por Tablada, Urbina y Nervo.

Más allá de las dificultades conceptuales que la pregunta plantea, es un hecho que, no obstante todas estas complejidades teóricas, uno de los géneros en el que la literatura mexicana se ha desenvuelto de manera más fructífera ha sido la crónica, por lo que una reflexión sobre este género se vuelve decisiva, a pesar de que una de sus características principales sea lo reacia que se muestra a cualquier definición. Carlos Monsiváis considera a la crónica como la “reconstrucción *literaria* de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas”¹⁶. Como ya lo hemos mencionado, desde la llegada de los españoles a estas tierras, la necesidad de comprender la realidad recientemente descubierta –aunada al sentimiento de asombro ante lo desconocido–, propició que sus observaciones fueran anotadas no sólo para establecer comparaciones con Europa o los referentes fantásticos o mitológicos que poseían, sino para inventar el que verdaderamente habría de ser un nuevo mundo. Tanto los conquistadores que deseaban perpetuar su fama como los misioneros con inquietudes que anticipaban la etnografía, los cronistas de Indias nos legaron imágenes de su tiempo que resultan atractivas no sólo como documentos históricos, sino como invenciones literarias; el ejercicio de la Historia, la necesidad de preservar la memoria de hechos o circunstancias relevantes y maravillosas, es fácilmente transmutable en literatura. Por tal motivo, desde su momento de gestación, la crónica ha dado cuenta de los diversos procesos históricos en los que el país se ha visto involucrado y, en alguna

¹⁶ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*, 1992, p.13

medida, los ha propiciado; la crónica ha sido a la vez el espejo de dichas transformaciones y el instrumento con que éstas han sido apuntaladas. De tal suerte, esta interacción recíproca a nivel social ha tenido consecuencias no sólo en el aspecto temático de las crónicas, sino en el ámbito estilístico. En este sentido, Emmanuel Carballo apunta lo siguiente:

La crónica en ocasiones es descriptiva, en otras lírica, en otras más toma del teatro elementos como el diálogo. La crónica muda con facilidad de carácter: puede ser ligera o grave, seria o humorística, trivial o trascendente. Por el tema que desarrolle se puede caracterizar de política, histórica, literaria, teatral, de costumbres, evocativa de tiempos idos (coincide con las tradiciones de Ricardo Palma) policial, de música, de espectáculos recreativos, sobre sucesos de la vida cotidiana. Todo cabe en la crónica si se sabe acomodar¹⁷.

Esta multiplicidad de formas hace compleja su caracterización genérica en el ámbito de la crítica, pero en la creación literaria la torna una posibilidad inmejorable para vincular diversos ámbitos temáticos, así como diferentes registros de escritura, donde se engloban sin dificultad la reflexión de un sociólogo o historiador con la imaginación de un narrador y la precisión de un poeta. Esta amplitud libera a la crónica de la rigidez con que se aproximan los escritores a otros géneros que, como la poesía, casi provocan temor sagrado; por ello, el cronista además de desarrollar una prosa ágil, adopta un humor distinto, un desenvolvimiento lleno de gracia que se entrega a la levedad con oficio y observa, muchas veces, los hechos de manera irónica.

En el siglo XIX, la crónica realiza un periplo que va de la búsqueda por configurar una identidad nacional hasta la necesidad de luchar contra lo efímero y sublimar, por mérito de la palabra trabajada con arte, los acontecimientos en apariencia nimios. Ya no se busca describir –o inventar, si se prefiere– aquellos rasgos que nos hacen ser lo que somos, sino que se intenta participar de un ámbito mayor que abarca tanto un espíritu cosmopolita como una conciencia trascendente de la realidad que, en este caso, asume al arte como un reducto frente la hostilidad del mundo industrializado. Los representantes de esta postura en México son los escritores modernistas. No obstante, Manuel Gutiérrez Nájera, como todos los modernistas que le sucederán, en alguna medida siguen el legado de Luís. G. Ortiz, José Tomás de Cuéllar, Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto; los modernistas son deudores de la tradición decimonónica de crónicas y cuadros costumbristas, pero adoptan una perspectiva que

¹⁷ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, 1991, p. 113

los aparta de ellos; representan una expresión radicalmente distinta, aunque no precisamente opuesta. Emmanuel Carballo caracteriza –contextualizándolo históricamente– el desarrollo de la crónica en el siglo XIX del siguiente modo:

Como cualquier género en ascenso, la crónica es autónoma y dependiente: autónoma porque fija sus leyes y determina sus propósitos; dependiente porque concede beligerancia al Estado, la Iglesia y la clase social que maneja la economía del país. Así, la crónica es una durante la restauración de la República y otra muy distinta cuando Porfirio Díaz se quita la piel de demócrata que respeta la constitución y asume el papel de dictador. En el primer caso la crónica tiene que ver con la ideología de los triunfadores, los liberales, y trata de traducir a imágenes y metáforas las Leyes de Reforma; en el segundo caso, la crónica ha perdido su virulencia política y social; ya no trata de inquietar conciencias sino adormecerlas, ya no se trata de formar ciudadanos sino hombres y mujeres despreocupados de las cuestiones políticas y atraídos por los asuntos culturales y artísticos. Así se explica el cambio de sus propósitos (pasa de testimonio político a manifestación artística) y la mudanza que se advierte en su estructura y estilo; ya no la escriben los artesanos sino los artistas, ya no está al servicio de la pedagogía sino de la estética. Ya no incita a la acción y la reflexión crítica sino al goce de los sentidos y los placeres de la inteligencia¹⁸.

Es innegable el carácter autónomo y dependiente de la crónica en el siglo XIX; es cierto, también, que la virulencia política se va esfumando y existe una preocupación innegable por el carácter estético de los textos; sin embargo, en cuanto a los propósitos, me parece que son necesarios algunos matices. Si bien es cierto que en gran parte de nuestra literatura decimonónica subyace un propósito cívico o un proyecto ideológico definido, el hecho de que el modernismo ponga menos interés en estos aspectos o no tenga una declarada postura política no quiere decir que propugnase la irresponsabilidad social o el escapismo, a pesar de que tales consideraciones sigan siendo lugares comunes al referirse a ellos. Los modernistas representan una sensibilidad y una visión de mundo distinta, pero también ellos, como las huestes liberales o conservadoras, se ven a sí mismos como los sensores intelectuales y sociales de su tiempo. Ellos se conciben como educadores, pero no ya de un proyecto de nación, sino de otros ámbitos que consideran más significativos para el desarrollo social, como es el arte y la cultura en general. Ya no es preciso fomentar el nacionalismo, sino situar a México a la altura de Europa. Anticipando la postura de los ateneístas, consideraban que la esencia de lo mexicano se ubicaba, pues, en la capacidad de integrar las mejores influencias

¹⁸ *idem*, p. 127

extranjeras; lamentablemente para ellos, ese proceso se da muchas veces como un simple recubrimiento, motivo por el que, en el terreno de los hechos, su postura parece justificar la noción de orden y progreso con que se pavoneaba el gobierno. En todo caso, hay que comprender que el interés de los modernistas es fundamentalmente artístico, por lo que

Durante el imperio modernista la crónica no sólo indaga por los hábitos viejos y nuevos e intenta semblanzas de esos espíritus evanescentes y omnipresentes, lo Nacional y lo Moderno; también es un templo de la prosodia, espacio donde el ritmo verbal lo es todo, no hay mejor síntesis que una metáfora elaborada y de ser posible grecolatina y se escribe para ser leído acústicamente, casi para perdurar en lo efímero, en el intento de justificar al escritor que se dilapida en la prensa¹⁹.

Los modernistas comprendían perfectamente que la noticia del momento se pierde de forma veloz e irremediable, que los hechos se van apilando unos sobre otros hasta desdibujarse completamente, abolidos por los ciegos pasos del tiempo. Por eso nunca se entregaron a la sola mención de lo inmediato, sino que procuraron encontrar en esa realidad evanescente una forma más duradera. Lo “novedoso”, pues, no residía en los hechos concretos, sino en la visión que los captaba y en la prosa que los reflejaba. La crónica se oponía a la inmediatez del reportaje; si aquel ofrecía las noticias de última hora como su más importante alegato, la crónica aseguraba una visión personal de los hechos, una puesta en juego de los más diversos referentes culturales, una hibridación temática y de estilo con momentos de gran lirismo, donde lo objetivo y subjetivo lograban encontrar un espacio de comunión. El cronista es un periodista purificado del inmediatismo que asolaba la prensa. No obstante, incluso los propios cronistas modernistas miraban con recelo su propia labor, pues sospechaban que, en el afán de atrapar esa anguila escurridiza que se desliza día tras día a través de las páginas de la prensa, dilapidaban su ocio y talento en labores de poca monta. A pesar de ello, se mantuvieron firmes en la hostil trinchera de la prensa, y no solamente por la conservación de su empleo, sino por un motivo bastante más significativo, pues

En contra de la opinión de que los escritores modernistas sólo aspiran a cultivar el arte por el arte y pretenden aislarse de la sociedad, en algunas de sus facetas manifiestan una honda preocupación por “ser útiles”, por aportar sus conocimientos o hacer valer su jerarquía, pero esto último no para ejercer el poder, sino para guiar. Su actitud no fue

¹⁹ Carlos Monsivais, *op. cit.*, p. 28

monolítica, sino múltiple, variada, incluso contradictoria, en consonancia plena con la modernidad²⁰.

Como ya lo hemos dicho, el artista en el mundo moderno es reclamado por todo; su libertad es un tenso y precario equilibrio entre el interior y el exterior; su condición de *homo duplex* tiene algo de trágico, pues, como vitalmente lo comprobó Gutiérrez Nájera, el cronista “debe ser capaz de partirse en mil pedazos y quedar entero”²¹. El cronista padece el mundo moderno, pero lo enfrenta con una voluntad que, más allá de las motivaciones ideológicas, se reviste de un carácter heroico, pues como bien lo indica Walter Benjamin: “El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa de una constitución heroica”²². No pretendo con esto hacer un elogio desmedido, sino situar la problemática a veces trágica del hombre moderno y, a partir de ella, distinguir la crisis que experimentaron los escritores modernistas que veían escindida su experiencia creativa entre la intimista labor de la poesía y su trabajo periodístico, duramente regido por los designios del mercado. Nuestros poetas no sólo se exigían el dominio de su oficio, sino que pugnaban por robustecer su constitución moral en aras de ser útiles. Si los cronistas lograron hacer frente a las dicotomías que su propia labor les planteaba, es en gran medida porque las crónicas les permitían un ámbito de influencia mucho mayor que el que su poesía podría ofrecerles. No hay que olvidar que, más allá del condicionamiento social que impelía a estos autores a participar del mercado cultural, nuestros escritores buscaron redimir su imagen, así como resaltar el valor que su arte tenía dentro de la sociedad. Al poeta no sólo le preocupa su sustento, sino también entablar un diálogo con sus semejantes, así fuesen éstos los burgueses a los que reivindicaba y rechazaba con igual vehemencia, o a la creciente clase media ávida de formación. No hay que olvidar que los modernistas se veían a sí mismos como guías sociales, cuya tarea era educar al público. Dejan de lado la oratoria política, a favor de una suerte de instrucción pedagógica; ya no ocupan el periódico como una tribuna política, sino cívica. De hecho, en el terreno de la vida cotidiana, el porfiriato delega a la crónica la misión de ser el espejo de concordia, el incólume vigía del buen gusto. No obstante, como apreciaremos con más claridad posteriormente, esta función era encarada desde perspectivas bastante particulares, por lo que cada cronista manifestaba un tono distinto del crisol ideológico nacional.

²⁰ Ruben Lozano, *José Juan Tablada en Nueva Cork, 2000*, p. 14

²¹ Belem Clark, *Tradición y modernidad en M. G. Nájera*, 1998, p. 48

²² Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 87

Como hemos observado hasta el momento, la dificultad para caracterizar la crónica no es consecuencia únicamente de sus peculiares matices de estilo o la amplitud de sus registros temáticos, sino sobre todo, las profundas relaciones que establece con la tradición prosística en México, el proyecto ideológico dominante del que se ve influenciada, pero fundamentalmente, las particulares tensiones que el mundo moderno plantea, pues, “la ambigüedad del género fue la misma vaguedad que sufrió el escritor de finales del siglo XIX, ambas producto de la definición de su espacio. Aquel lugar bucólico que permitió al creador la comunión con la naturaleza, difirió en su esencia con el espacio de la metrópoli”²³. El cronista vivía de prisa en una realidad en permanente mutación, un espacio demasiado cambiante como para que sus reflexiones no llevaran la impronta de ese vértigo. El cronista no sólo pliega y equilibra realidades disímiles, sino mezcla en una muy afortunada proporción la inspiración y el dominio técnico, pues de otra forma hubiese sido imposible que fungiera como el narrador de una historia que acontecía conforme la relataba. Por lo tanto, la crónica es una reacción casi diríamos orgánica de nuestros escritores ante la realidad de la ciudad que les exigía tanto una labor pedagógico-cívica como una esmerada consciencia artística. La crónica es una amalgama de realidades disímiles. Como bien lo indica Belem Clark:

Los géneros han estado determinados en buena parte por la relación que se establece entre el autor y su auditorio; al cambiar las relaciones se da preferencia a una diferente. Resulta interesante, en este sentido, conocer cómo la crónica fue la escritura que permitió la convergencia de intereses: los del autor, los del editor y los de la “clientela”. De esta suerte dio salida a la expresión del mundo moderno, de una sociedad que en constante movimiento, en permanente evolución, no alcanzaba a reconocerse, que luchó por conservar la memoria entre el idealismo tradicional y el materialismo que el momento imponía; de tal suerte la crónica se convirtió en el espacio de unión entre lo espiritual y lo material, lo subjetivo y lo objetivo, la ficción y la realidad, y consintió que el escritor comunicara su angustiosa ambigüedad. En la crónica, el literato se consolidó como poeta-periodista²⁴.

El cronista, ese *flâneur* profesional, es el poeta-trabajador, el ser desaurado que vende su fuerza de trabajo para poder subsistir, pero que se niega vehementemente a participar de la uniformidad, destacando su particular percepción de las cosas, luchando por alcanzar la “originalidad”, principio y fin que en sí mismo se nutre de cientos de raíces, pero que actúa como el sello distintivo de su obra frente a un entorno que, por

²³ Belem Clark, *op. cit.*, p. 100

²⁴ *idem*, p. 73

efecto de la mecanización, tiende a homogeneizarlo todo. Por tal motivo, la crónica es, casi de un modo espontáneo, un género que resarce las contradicciones aparentes del mundo moderno, porque ella misma es un espacio en permanente tensión. Sin negar de ningún modo su compromiso con el arte –subrayándolo, de hecho– la crónica ubica al creador en su circunstancia histórica y social. Todo cuanto convergía fragmentariamente y sólo como vertiginosos impulsos de la realidad, en las crónicas modernistas se reconcilia, se torna obra. De ahí que las crónicas modernistas nos den clara muestra tanto de las diferentes facetas de la realidad mexicana que bordeó los límites de dos siglos, como de las particulares tensiones que la creación literaria conllevaba en esta época. La crónica es insigne moderna; en el territorio que la crónica funda todo lo moderno encuentra carta de pertenencia. Pero este territorio de grandes horizontes fue hostil para nuestros poetas, pues, aunque siempre defendieron con infatigable empeño el valor artístico de su escritura, en su fuero interno concebían que sus crónicas eran una labor de poca importancia, creaciones secundarias y, muchas veces, ajenas a su propia voluntad.

En el caso de los tres escritores de quienes analizaremos sus crónicas cinematográficas (Tablada, Urbina y Nervo), estas contradicciones no sólo fueron motivo de íntimas tribulaciones, sino que, irónicamente, dichas reflexiones fueron reiteradamente expuestas en la tribuna que, precisamente, les ofrecía la prensa. Por paradójico que sea, nuestros poetas confesaban sus pesares y exorcizaban sus demonios en el periódico; es decir, en esa ominosa e inmisericorde entidad que absorbía su energía y talento. Aunque la aspiración principal de estos escritores se cifrara en la poesía, lo cierto es que la mayor parte de su obra fue hecha expresamente para alimentar las fauces de las rotativas. Probablemente ignoraban las múltiples y misteriosas maneras en que la poesía se abría paso entre esa nota cotidiana que aparecía en la prensa, pues nuestros poetas no sólo encontraron sustento (y agonía) en su trabajo periodístico, sino que, muchas veces, en medio del vértigo de las salas de redacción y bajo el yugo del tiempo, alcanzaron en sus textos momentos de enorme belleza. Tal vez por lo exigente de sus circunstancias, su espíritu estaba siempre alerta a toda revelación que pudiese ser transmutada en una experiencia verbal. Desarrollaron tan esmeradamente su oficio que podían convertir cualquier circunstancia baladí, todo recuerdo u opinión en un territorio firme donde construir castillos de palabras, pequeños y frágiles monumentos erigidos a la fugacidad, apuntalados sobre la premura como un testimonio de que, de algún modo,

lo fugitivo permanece. Sin embargo, ellos no veían algo precisamente encomiable en todo esto, pues, como lo apuntaba Nervo

Para escribir un artículo no se necesita más que un asunto; lo demás... es lo de menos. Hay en esto del periodismo mucho de maquinal. Lo más importante es saber bordar el vacío, llenar las cuartillas de reglamento con cualquier cosa²⁵.

Como queda claro, el nayarita no se hacía grandes expectativas respecto a los méritos de su labor en la prensa. Este fragmento, muestra también que el espíritu de Nervo no era tan grave y solemne como las pálidas imágenes de sus últimas fotos o algunos de sus celebres versos nos hacen creer, sino que, en realidad, gozaba de momentos de sana ironía. Tal capacidad para desarticular los discursos y reestructurarlos de un modo irónico es un elemento distintivo del pensamiento modernista; es la clave anímica en que se modulan algunas de sus más significativas aportaciones. Esta actitud antisoemne hacia su propia labor, a pesar de la profunda devoción que le profesaban es uno de los rasgos más claros de las contradicciones que la creación literaria planteaba en el mundo moderno. Como es de esperarse, Nervo no era el único que opinaba de esto modo²⁶. Por el contrario, esta sensación parece haberse propagado sin restricciones entre todos nuestros poetas. Urbina, por ejemplo, creía que su labor era como de picapedrero, y que la crónica (cruel y agudamente definida como literatura de pompa de jabón), más que un tema definido, necesitaba “sólo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica, sahumada con granitos de gracia y elegancia”²⁷.

Evidentemente, esta opinión tiene que entenderse en un contexto donde los imperativos de la prensa eran asfixiantes y, por consecuencia, hacían imposible una apreciación objetiva del valor de su labor periodística²⁸. Si consideramos textualmente las palabras de Urbina, correríamos el riesgo de suponer que todas las crónicas modernistas son vana y fastuosa retórica. Tal apreciación sería de una estupidez inexcusable, pues analizaría a la forma como una entidad claramente diferenciada, cuando forma y contenido son una totalidad indisoluble. Además, sería una

²⁵ Amado Nervo, *Obras completas I*, 1973, p. 14

²⁶ Esperanza Lara dice que Tablada “siempre tuvo un tema real o inventado para un artículo; en ocasiones no necesita de un suceso real, puesto que le es suficiente de la evocación de una experiencia, un recuerdo, o simplemente, la estampa de algún cuadro para evocar todo un mundo fantasmagórico”, José Juan Tablada, *Obras III*, 1988, pp. 12-13

²⁷ Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, 1946, p. XIII

²⁸ Amado Nervo muestra en todo su patetismo esta situación, al indicar que en nuestro país “el escritor es una débil ostra pegada al candil de la Administración o un penado de esa cruel Siberia del periodismo o un candidato a la inanición” *op. cit.* p. 588

generalización burda, ya que algunos de los más insignes escritores modernistas, entre ellos Urbina, se destacaron no sólo por la precisión de su lenguaje, sino por la necesidad de comunicar, y no simplemente hacer ejercicios decorativos por medio de palabras y artilugios retóricos. Por lo tanto, es conveniente señalar los rasgos tanto temáticos como formales que destacan en las crónicas de estos tres poetas, no sólo con el objetivo de matizar sus propias opiniones, sino de contextualizar las crónicas cinematográficas en el ámbito general de la creación de cada uno de ellos. Me parece que la forma en que Gerardo Saenz se acerca a las crónicas de Urbina puede aclarar los motivos que impulsaban al *Viejito* a pensar de este modo, pues

En un periódico no es posible pulir las formas, retocar los ornatos, ni cincelar filigranas; siempre es necesario levantar a toda prisa la decoración, pintar los fondos a grandes brochazos y adornar todo como un tablado de fiesta cívica. No hay tiempo para ser lapidario. De manera que con razón Urbina se sentía picapedrero, aunque era lo que siempre quiso ser: un poeta; por eso sus escritos sobrepujan los límites de los diarios y las revistas donde se publicaron por primera vez²⁹.

Tal consideración puede ser aplicada indistintamente al caso de Tablada y al de Nervo. Por ello, no está demás insistir en el hecho de que, aunque los cronistas participaran de los complejos e inflexibles mecanismos productivos de la prensa, la búsqueda de una voz propia siempre se hacía presente en sus crónicas. Pero ¿cuáles son las características más significativas en cada caso? ¿qué elementos formales o temáticos los distinguen?

Luis Gonzaga Urbina (1864-1934) fue un escritor en que se fundió de manera equilibrada la tradición y la novedad. En sus poesías, por ejemplo, persiste la nota romántica de acento íntimo y melancólico donde, no obstante, resalta elegantemente el brillo y la sonoridad del lenguaje modernista; sin embargo, su labor más significativa fue aquella que periódicamente aparecía en la prensa³⁰. Como ya lo hemos visto, Urbina no valoraba en mucho sus crónicas, aunque éstas poseen cualidades análogas a las de su poesía. Además, Urbina destaca como crítico literario y cronista teatral, emprendiendo ambiciosos proyectos en el primer rubro e inaugurando toda una escuela en el segundo caso. Urbina es una figura de temperamento discreto, pero de relevante importancia en el panorama del modernismo mexicano tanto por su participación en las más destacadas empresas artísticas e intelectuales de su época, como por su modo de ser un modernista

²⁹ Urbina, *Ecos teatrales*, 1963, p. 14

³⁰ Julio Torri apunta que “sus crónicas revelan el dominio completo del oficio. Están escritas de una sola vez, con maestría absoluta. Los pensamientos van presentándose y desarrollándose como en una conversación, de modo cabal y completo, en una forma armoniosa que permite contemplar su desenvolvimiento natural.” Urbina, *Crónicas*, 1950, p. XVIII

sin la artificiosa pretensión de originalidad. Fue heredero directo de Gutiérrez Nájera, pero desarrolló un estilo propio; como el Duque de Job “su prosa es atildada, flexible, rica en matices y pródiga en imágenes”³¹. La obra de Urbina circunda un amplio espectro de posibilidades; se entrega con fruición a los placeres de la inteligencia y la contemplación estética, pero también señala con enérgica insistencia en todas las direcciones donde pululan las miserias económicas y morales, los vicios y los crímenes. Una de sus cualidades distintivas es, precisamente, su concepción respecto a la función social de la literatura. Dedicado principalmente al periodismo y la enseñanza, Urbina creía firmemente en las cualidades redentoras de la instrucción. Sus crónicas permanentemente señalaban los vicios y miserias de su entorno: la ciudad de México. Es bastante acertada la observación que hace Vicente Quitarte acerca de que “para Urbina la ciudad es la doctora Jekyll y la señora Hyde: respetable, soñadora y benéfica, la primera; tortuosa, abyecta y malvadamente pura la segunda”³². En todo caso, ya fuera para ponderar o reprobar el comportamiento de sus conciudadanos, Urbina “aprovecha el suceso diario para dar el salto trascendente a lo general, para remontarse de lo particular y lo cotidiano a lo esencial”³³.

Amado Nervo (1870-1919) realizó estudios eclesiásticos que se vio obligado a abandonar para ayudar a la manutención de su familia, por lo que se incorporó prontamente como cronista de sociales en *El Correo de la Tarde* (Mazatlán). No obstante, los primeros años de su formación provinciana, así como su instrucción religiosa serían elementos fundamentales en la configuración de su temperamento poético. Hacia el año de 1894 arribó a la capital y se incorporó al grupo de la revista *Azul*. Antes de ser enviado a París con motivo de la exposición de 1900, fue colaborador de *El Universal*, *El Nacional* y *El Mundo*. Después de 4 años regresó a México para formar, junto con Jesús E. Valenzuela *La Revista Moderna*. Nervo es una de las figuras centrales del modernismo mexicano e hispanoamericano, un prolijo escritor cuya obra en prosa configura más de tres cuartas partes del total de su creación. Este dato es significativo, pues como lo afirma Manuel Moreno Durán: “las características del Nervo modernista, del Nervo poeta: musicalidad, elegancia, internacionalismo, sincretismo, se dan también en el Nervo prosista... Nervo no podía olvidar que era un poeta incluso

³¹ Carlos González Peña.- *Historia de la literatura mexicana*, 1963, p. 323

³² Vicente Quitarte, *Elogio de la calle*, 2001, p. 289

³³ Urbina, *Crónicas*, 1950, p. XVIII

cuando escribía crónicas periodísticas³⁴. El Nervo prosista es el complemento de ese otro de resonancias místicas y profundidad metafísica que acomete al lector de los versos. Ambas formas expresivas son complementarias; fluyen reposadamente del mismo origen, del mismo hombre en tenaz búsqueda de sí, pues en los libros de Nervo se encarna aquella premisa de Whitman que advertía al lector que en sus manos no tenía un libro, sino un hombre. El nayarita no era ostentoso con las palabras, ni gustaba de los malabarismos sintácticos, por el contrario, su estilo apuntaba hacia la sobriedad y la discreta elegancia³⁵. Trató de escribir sin artificio, siguiendo solo los llamados de su honda sinceridad; de hecho, a veces esta pretensión actúa en detrimento de la calidad literaria. De cualquier modo, más allá de estos desvanecimientos, podemos identificar en su obra la figura de un hombre que es una suerte de místico moderno, una actitud escéptica con rasgos de supersticioso, un creyente siempre alejado de toda ortodoxia, pero con una férrea voluntad integradora³⁶.

José Juan Tablada (1871-1945) es una de las personalidades más singulares de nuestras letras. Su infatigable curiosidad lo hizo incursionar en la poesía, la crónica, las memorias, la novela, la crítica literaria y de arte, por mencionar algunas áreas de su interés. Tablada era un ciudadano del mundo; su consustancial inquietud lo hizo explorar en el terreno científico y en el esotérico, en la botánica como en la política; no sólo abrevó en las tradiciones artísticas europeas, sino que exploró el arte oriental, principalmente el japonés. Fue el primero en trasladar la estructura poética del haikú a una lengua occidental; además, inaugura la experimentación en la poesía ideográfica en lengua española³⁷. Poeta maldito, vanguardista camaleón y exotista folclórico, su quehacer literario abarcó desde la sátira política hasta la reposada sabiduría de un haikú; en todo caso, su escritura es lúcida y lúdica. Tal vez como herencia de su pasión por la pintura, su labor literaria muestra una enorme plasticidad; el color y la forma se alían

³⁴ Amado Nervo, *Crónicas de Amado Nervo*, 1997, p. XV

³⁵ “Antes que González Martínez escriba ‘Tuércele el cuello al cisne’, Nervo renuncia a la orquestación wagneriana, el vestuario y la utilería” José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 161

³⁶ José Javier Fuentes Pilar establece que la particular concepción religiosa de Nervo era integradora, pues “no rehuía siquiera a las interpretaciones de los espiritistas y los teósofos tan de moda a fines del siglo XIX. Amado Nervo buscaba en su particular concepción de la religiosidad, más que el contacto con un Dios único, omnisciente y todo-poderoso, un simple contacto con la “iluminación”. Una iluminación interior producida tras la necesaria revolución mental cuya órbita alcanzaría a todas las facetas de su vida, como el Nirvana de las tradiciones hindúes o budistas. Una liberación espiritual que sólo puede generar el propio individuo adecuando su mente y su vida entera al camino del despertar definitivo.” Amado Nervo, *Cuentos Misteriosos*, 1983, p. 20

³⁷ “Como una religión, mi vida literaria ha tenido dos aspectos, uno esotérico, exotérico el otro; el primero para mis pares en inteligencia y cultura y el segundo para la mayoría capaz de leer.” José Juan Tablada, *La feria de la vida*, 1991, p. 136

con enorme fortuna a la honda respiración de la poesía o a la rauda marcha de la crónica; su escritura es ágil y está llena de imágenes inusitadas. Como bien lo indicaba Jesús Valenzuela hacia 1904, su escritura “suspende el ánimo por la tersura y fulguración de su estilo nutrido, terso y vibrante, con movimientos de músculo antiguo”³⁸. Algunos textos de Tablada provocan, precisamente, esa sensación de un vigor de antiguo, de una honda fuerza espiritual que no buscaba nuevos recursos técnicos como un fin en sí, sino como un modo de insuflar a su creación un dinamismo y energía que, de hecho, lo mantienen vigente hoy en día. Su escritura tiene un carácter audaz, refleja una experiencia interior que se abre paso entre versos y párrafos como una materia viva. Clara muestra de ello son sus crónicas; Tablada fue el cronista de la ciudad de México, de París, de Nueva York. Su prosa está llena de ciudades, de personajes, de libros; a pesar de su sólida formación intelectual, de su honda espiritualidad y de la firme consciencia de su oficio, cuando lo leemos nos brinda la imagen de quien escribe sin esfuerzo, como si únicamente ejecutara sencillos movimientos. Por eso sus crónicas “son mucho más subjetivas que descriptivas, frecuentemente predomina el tono lírico, y hasta podríamos afirmar que algunos fragmentos son verdaderos fragmentos en prosa”³⁹. Su prosa es una materia dúctil, corren por ella la sana ironía y cierta acendrada malicia, pero también la religiosidad y el asombro.

Estos tres poetas encarnaron, cada uno a su modo, la experiencia de la modernidad; sus respectivas trayectorias literarias comprueban aquella tesis de José Emilio Pacheco de que no hay un modernismo, sino modernismos⁴⁰. Estos escritores fueron, ante todo, poetas, aunque su labor como cronistas haya sido cuantitativamente mayor; la razón es simple: la poesía no depende de que las palabras estén subordinadas al acomodo de aquella maquinaria verbal llamada poema. Evidentemente, ellos no podían contemplar este problema con objetividad. No obstante, la distancia histórica nos permite establecer las relaciones de continuidad, los vasos comunicantes entre todos los aspectos de su creación, no ya como entidades contrapuestas, sino como un todo unitario. Sin duda, ellos hubiesen preferido tener todo el tiempo para cincelar pacientemente sus versos o para entregarse libremente a los placeres del ocio, pero este oficio de rigores, además de todos los perjuicios que les causó, les ayudo a consolidar

³⁸ José Juan Tablada, *Obras III*, 1988, pp. XII

³⁹ *idem*, p. XIV

⁴⁰ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. XI

un estilo siempre alerta, abierto a toda clase de posibilidades temáticas como expresivas. Con la tornasolada red de la crónica nuestros poetas atraparon no sólo el escuálido y escurridizo pez de lo novedoso, sino que descubrieron tesoros que yacían sepultados en ese mar confuso de lo cotidiano. En la crónica, lo insignificante se torna significativo, lo fugaz encuentra residencia, lo nuevo se transmuta en esencial. Por ello, cuando el cinematógrafo arribó por primera vez a estas tierras encontró rápidamente un espacio donde desenvolverse a plenitud, un territorio propicio para toda clase de encuentros, una tierra fértil para la revelación y el asombro.

1.3 Los escritores modernistas como cronistas del cinematógrafo

El 16 de Agosto de 1896, en la página 3 de El Monitor Republicano (reliquia de la Reforma que desaparecería unos meses después) apareció en el país la primer nota acerca del Cinematógrafo Lumière. Esto ocurrió justo una semana después de la llegada a México de los agentes que representaban los intereses comerciales de aquellos celebres hermanos que en un principio desconfiaban de la viabilidad comercial de su invento, y que, ya en ese año, habían presenciado la propagación del cinematógrafo alrededor del mundo. Aquella primera nota, como era costumbre en la época, aparece sin firma, por lo que el autor de ese histórico documento se ha perdido irremediablemente o, desde otra perspectiva acaso menos desesperanzada, ha contribuido a la ya inmarcesible producción del célebre y atemporal “Anónimo”. En esta pequeña reseña se informaba de manera bastante pueril acerca del funcionamiento de aquel aparato:

El cinematógrafo es una especie de linterna mágica que proyecta su cono luminoso sobre una pantalla blanca colocada frente a los espectadores. En el campo luminoso de la pantalla blanca se desarrollan escenas llenas de vida y movimiento sorprendidas por los aparatos fotográficos del inventor (16/VIII/1896, p. 44)⁴¹.

⁴¹ Con el objetivo de facilitar la lectura y otorgar información más útil al lector, las citas que componen el *corpus* principal de este trabajo y que fueron tomadas de la compilación hecha por Felipe Garrido en *Luz y Sombra. Los inicios del cine en la presa de la Ciudad de México*, 1996, se omitirán las notas a pie de página, pero se anotará entre paréntesis la referencia a la fecha de publicación de cada crónica cinematográfica, así como el número de página correspondiente al libro antes mencionado. Así mismo, para que el lector pueda acceder más fácilmente a estos textos, al final de este trabajo se reproducen en los Anexos las siguientes crónicas: “Cinematógrafo Lumière”, de Tablada; “El cinematógrafo”, de Urbina; “Dominicales”, de Tablada; “La historia en lo futuro”, de Nervo; “México sugestionado: ¡El espectáculo de moda!”, de Tablada; “La vuelta del cinematógrafo”, de Urbina; “El asesinato de la tanda”,

Posteriormente, el escritor hace una muy breve descripción de las escenas proyectadas. La atención a los detalles de cada vista es un modelo de la función didáctica que marcaría el reseñismo posterior, tan característico de los reporteros cinematográficos. La primera presentación fue realizada el 6 de agosto de 1896 en Castillo de Chapultepec; como podemos imaginar, el invento fue recibido con toda la suntuosidad que la ocasión demandaba, pues tenía como propósito exclusivo halagar a don Porfirio y sus cofrades con aquel invento que, como todo lo que sonara a progreso y civilización, provenía de Francia. Al parecer, la presentación fue todo un deleite para los convidados, a juzgar por las peticiones de que las vistas fuesen nuevamente proyectadas. No obstante, habrían de pasar algunos días antes de que el público común y corriente pudiese apreciar las bellezas que ofrecía el nuevo aparato. La cita tuvo lugar el 14 de agosto en el número 9 de la entonces calle de Plateros. Aquella anónima crónica fue el primer testimonio del encuentro con el cinematógrafo al que le han seguido muchos otros de manera ininterrumpida hasta el día de hoy. A esa función asistió un joven de 25 años llamado José Juan Tablada, quien había sido enviado a cubrir el evento. De una manera bastante sencilla, con impresiones llenas de emoción e ingenuidad, escribe una crónica que aparece publicada el 19 de agosto en *El Nacional*. Allí, Tablada inicia el recorrido que atraería a tantos otros escritores mexicanos que, ávidos de luces y de sombras, han vislumbrado que sus pasos pueden cruzar dos sendas no contrapuestas, sino afines: la literatura y el cine. Él coloca la piedra fundacional de ese apasionante puente que a lo largo de más de un siglo se ha tendido de la pantalla a la página. Es muy curioso que en este primer encuentro Tablada se viera desbordado por su fascinación, pues, arrebatado por el embeleso de las imágenes en movimiento, declaró:

Incalculable es el número de movimientos que supone cada placa en el desarrollo de la escena más ligera. Y ahora, si a los procedimientos ahí empleados se añadiera el fonógrafo, el espectáculo sería maravilloso: en adelante, con un aparato así se hará la historia y nuestros postreros verán vivos y palpitantes los episodios más notables de las naciones, suprimiéndose el libro... por inútil (19/VIII/1896, p. 47).

Si las palabras de Tablada son fruto de la ironía o de un desmesurado entusiasmo poco importa. Lo que verdaderamente resulta significativo es que desde este texto fundacional se establece una de las tentativas en la que más a iban insistir nuestros poetas: el cinematógrafo como documento histórico. Dicha postura, como lo plantea

de Tablada; "El cinematógrafo", de Nervo; "Los ricos y los cinematógrafos", de Urbina; "Un admirable sincronismo", de Nervo, y "Escuela Normal del crimen: un discípulo aprovechado", de Urbina.

Urbina, es consecuencia de que el cinematógrafo era “un aparato que repetía sin perder uno, ni el más insignificante, ni el más inadvertido, ni el más fútil de los detalles” (23/VIII/1896, p. 55). Esa capacidad de capturar todos aquellos pequeños rasgos que nuestra memoria olvida revestía a este invento de una grandeza extraordinaria, pues planteaba la posibilidad de una inagotable memoria colectiva sin margen de error. De hecho, el pronóstico de que algún día resultarían innecesarios los libros no es ni mucho menos una gracejada de Tablada; por el contrario, refería a la profunda creencia de que, dado que el cinematógrafo podía reproducir “fielmente” cualquier hecho, ya no necesitaríamos reconstruir la historia por medio de la escritura⁴². Evidentemente esta postura no consideraba que cualquier filmación –a pesar de su “aparente” fidelidad en el terreno de la representación– expresa, de manea explícita o implícita, una visión del mundo; es decir, una perspectiva y, por lo tanto, sólo un enfoque parcial de la realidad. Sin embargo, en este momento fundacional el ciego entusiasmo les hizo pensar en todas las formas en que el cinematógrafo podría cambiar nuestra visión de la historia y, de hecho, el modo en que lo ha logrado, pues como lo establece Margarita Orellana

El cine modificó nuestra manera de ver el pasado y el presente, gracias a él sabemos cual es la voz de divas y galanes o exactamente como gesticulaban Hitler o Gandhi. Ya no nos debemos consolar con el testimonio de algún periodista o cronista, ahora ahí están las imágenes documentando para siempre y de manera indudable, una parte del ser, de la época⁴³.

Es verdaderamente notable que, apenas iniciadas las relaciones de nuestros escritores con el cinematógrafo, ya tuviesen nociones tan firmes a este respecto. Sin embargo, tales posturas no son exclusivas de nuestros poetas, sino que forman parte de un patrimonio común que rápidamente encontró las diversas vertientes de su cauce. Particularmente me asombra un hecho que puede considerarse una coincidencia, pero que a mí se me revela como la exacta correspondencia de un espíritu colectivo. Así como paralelamente al invento de los hermanos Lumière se desarrollaban en otras partes del mundo aparatos similares, del mismo modo en lugares aparentemente inconexos

⁴² A diez años de distancia, pero con similar entusiasmo, Angel de Campo afirmaría: “Si esa máquina se perfecciona, el escritor, el periodista, los secretarios de los juzgados de la correccional y de lo criminal, el *reporter*, el trovador de cacle, cuantos suplen con gacetillas cuadros de costumbre, actas y romances, los hechos que en el mundo acaecen quedarán relegados a las obras extravagantes de la acalorada fantasmagoría... Los gobiernos habrán de tener cinematógrafos oficiales destinados a la disquisición de las comisiones de seguridad, reseñas de fiestas cívicas y crónicas de acontecimientos para los archivos históricos. Estante A, cajón 236, película 1392, tomada ante el notario, debidamente timbrada y cancelada con sellos de luz” (14/X/1906, p. 93)

⁴³ Margarita de Orellana, *Imágenes del pasado*, 1983, p. 29

geográfica o históricamente como Rusia y México, se gestaban ideas con múltiples elementos de contacto. En Francia, un fotógrafo del emperador de Rusia llamado Boleslas Matuszewski, publicó el 25 de marzo de 1898 en el periódico *Le Figaro* un brillante y visionario artículo acerca de la posibilidad que el cine ofrecía como documento histórico⁴⁴; este vehemente ensayo tenía la intención de crear consciencia sobre la necesidad de valorar el cine como documento histórico; el autor proporcionaba diversos argumentos acerca de la conveniencia de crear en París un “Museo Cinematográfico”, una suerte de “Depósito de Cinematografía Histórica”. En este breve texto a manera de ensayo, Matuszewski aporta muchas de las claves que, en lo futuro, serán empleadas en el análisis del cine como documento histórico. Por si fuera poco, y como una delicada muestra de la armonía cósmica que tan bien entendía Nervo, este texto aparece sólo cinco días después de una crónica publicada por el nayarita en la que, si bien no hay un desarrollo tan puntual acerca del tema, existe una afinidad evidente entre su postura y la del ruso. En estos dos casos puede identificarse un genuino asombro respecto a las posibilidades del cinematógrafo. Amado Nervo, después de asistir a una función en la que se sincronizó el fonógrafo al cinematógrafo, afirmaba:

Y ese espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en lo futuro

No más libros. El fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces ya extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas, y los reflectores eléctricos vestirán de nuevo las figuras heroicas con los colores que usaron en su jornada de luchas y de hazañas

Nuestros nietos verán a nuestros generales en la brega junto al cañón ignívomo, impasibles junto a la granada florecida de fuego; a nuestros intelectuales en el proscenio, en la redacción, en la tribuna y en el ateneo; a nuestros mártires en su triunfal y dolorosa excelsitud, y a nuestras mujeres, resplandeciendo bajo la gloria de sus copiosas cabelleras de oro...

⁴⁴ “Cuantas descripciones vagas se ahorrarían el día que una clase pueda ver proyectada en imágenes precisas y en movimiento, la cera colmada o alterada de las personas de una asamblea deliberando, el encuentro de los jefes de estado para firmar una alianza, la partida de las tropas y escuadrones, o incluso la fisonomía cambiante de las ciudades... Esta impresión cinematográfica en la cual una escena compuesta por miles de imágenes que al ser expuestas entre una fuente de luz afocada y una sábana blanca, hacen que los muertos y los ausentes se levanten y caminen, esta simple cinta de celuloide impresa constituye no sólo una prueba de historia sino un fragmento de historia en sí misma y una historia que no se ha desvanecido, que no necesita de un mago para resucitarla. Está ahí dormida, y como esos organismos elementales que después de años de dormidos son revitalizados con un poco de calor y humedad, para poder despertar y revivir las horas del pasado sólo se necesita una pequeña luz a través de un lente dentro del corazón de la oscuridad” *idem.*, p. 31

(...)¡Cómo comprenderíamos entonces el vasto plan del universo! ¡Cómo comprenderíamos entonces la verdadera filosofía de la historia, y que deo tan profundo de resignación y de esperanza nos quedaría en el alma, ante el espectáculo de ese dolor milenarios que ha de labrar, por fin, el cáliz de diamante en que el hombre postrero beberá la ciencia eterna y el eterno amor, ante el universo mudo, purificado ya por muchos fuegos de caridad y lavado ya por muchos mares de llanto! (20/III/1898, p. 78).

El cinematógrafo planteaba la posibilidad de que, por medio de esas imágenes capaces de capturar los más mínimos detalles invulnerables al paso del tiempo, pudiéramos asistir al curso de la historia de un modo fiel. El cinematógrafo nos brindaría la oportunidad de estar ahí y ya no sólo ser los pasivos espectadores de un relato. Nervo supone que de este modo no sólo se podría obtener una perspectiva más “objetiva” de los hechos, sino que sería una forma de comprender “el vasto plan del universo”. Esta frase, además de persuasiva, apunta hacia la aspiración modernista de participar plenamente de la armonía cósmica; la certeza de que más allá de los profundos avatares de la existencia humana nuestra precaria residencia en la tierra participa de una vida invulnerable, de un vasto plan universal, es uno de los sustratos fundamentales de la herencia romántica que, en el espíritu modernista, se consolida como una de sus creencias más firmes. Como lo desarrollaremos con mayor puntualidad en el tercer capítulo, esta cualidad del cinematógrafo por “resucitar” imágenes capturadas en la cinta, no sólo planteaba la posibilidad de conservar nuestra memoria o recuperarla como archivos históricos, sino que suponía la búsqueda de un sentido espiritual. Como Novalis, Nervo comprendía que las estrellas se licuan y que ellas son el vino dorado de la vida; cuando los hombres bebamos de ese vino seremos también estrellas, pura luz. Por eso, todo el progreso, toda la belleza y todo el arte, todo la agonía humana no son nada si no aspiran a que el hombre acceda a la revelación de su ser completo, cuando por fin tendrá en su rostro una sonrisa plena y alzaré gozosamente su brazo al cielo, para brindar por todo cuanto existe con ese cáliz de diamante “de la ciencia eterna y el eterno amor”... El cinematógrafo fue el catalizador de estas reacciones, la amplia ventana por la que nuestros poetas contemplaron un horizonte más amplio, una realidad más significativa, más real.

La llegada del cinematógrafo a México no sólo significó el arribo de un nuevo descubrimiento tecnológico capaz de suscitar reflexiones como las que acabamos de mencionar, sino que modificó significativamente algunas dinámicas sociales, al menos en cuanto a los espectáculos se refería. El cinematógrafo, afortunada síntesis de la

ciencia y la fantasía, despertó gran interés en el país, por lo que las bullentes opiniones eran tan diversas que abarcaban desde una revaloración de las nociones de progreso, hasta la proyección de que la cultura, tal como se conocía hasta ese momento, se transformaría por efecto del cinematógrafo; sus reflexiones abarcaron desde un nuevo enfoque para apreciar los espectáculos populares y los hábitos de sus espectadores, hasta las expectativas que este fruto del desarrollo técnico proponía a la imaginación. A su llegada al país, el periódico estaba sólidamente arraigado al gusto de las masas populares, por lo que los juicios que los periodistas exponían influían verdaderamente en la percepción del público sobre cualquier tema. Por ello, el destino del cinematógrafo estuvo íntimamente ligado a sus avatares en la prensa; desde aquellos que lo encomiaban como una moderna maravilla, hasta los que lo acusaron de ocasionar problemas a la vista. La explicación es sencilla: la prensa era el espacio que permitía el planteamiento de todos los problemas nacionales, lo que ineludiblemente conlleva la labor de formar opinión. Desde la mirada siempre vigilante de los censores porfiristas, la orientación que se daba a las opiniones emitidas se modificaba de acuerdo con la línea editorial de cada publicación, así como con las particularidades de cada escritor. En el caso específico de los cronistas modernistas, como ya lo hemos mencionado, además del interés de persuadir al lector, existe un profundo compromiso con el acto mismo de la escritura. Por supuesto, tal postura generó una división evidente entre la mayoría de los textos publicados en el periódico, tanto por sus intenciones como por sus alcances estilísticos; existían aquellos que se limitaban a entregar la nota y los que, como los modernistas, hacían de cualquier noticia una fugaz ofrenda a la belleza. Por lo tanto, no podemos considerar en el mismo plano los textos que tan sólo informaban de las incidencias generadas a partir del arribo del cinematógrafo, que aquellos textos afanados en la búsqueda de una expresión menos transitoria. Recordemos que

El cronista no es un reproductor de escenas, sino alguien que incorpora subjetividad a su relato; narra al propio tiempo que juzga lo narrado. El autor debe saber distinguir lo que es verdaderamente noticia para sus lectores y no someterse a esquemas o normas de redacción, como si le atañe al reportero. Al cronista se le debe exigir una clara visión de los hechos que narra, pues en caso contrario sería imposible la interpretación o juicio valorativo de estos⁴⁵.

La labor del cronista es fundamental, pues representa una perspectiva crítica en un sistema de intereses a la vez rígido y autocomplaciente. El reportero es simplemente

⁴⁵ Rubén Lozano, *op. cit.*, p. 20

una pieza más del gran engranaje de la prensa que, a su vez, opera como uno de los instrumentos de que el Estado se sirve para cohesionar las relaciones sociales y así mantener el orden que garantice su continuidad. Por su parte, el cronista –a pesar de participar de ese complejo mecanismo social– busca establecer distancia frente a estas dinámicas e intenta encontrar, a pesar de las dificultades que tal pretensión plantea, las resonancias íntimas que distinguen a su labor de esa anónima producción en serie. No obstante, sean cronistas o *reporters* los que escriban el artículo cotidiano, ambos participan en la construcción de la llamada “opinión pública” que, en muchos sentidos, es una invención de la sociedad burguesa para su propia autoafirmación. A pesar de la apariencia glamorosa con que se revestía nuestro autoritario sistema político, en el terreno operativo puede apreciarse que, en la mayoría de los casos, en la relación de la opinión pública con los organismos de poder, la prensa actúa como una especie de intermediario. Tal vínculo es posible en gran medida por una suerte de optimismo que permeaba esta época, pues era una manera de que esta impresión se propagase eficazmente entre un número cada vez más amplio de la población:

La prensa, entonces principal medio de comunicación de *mass*, reconstruía la historia y expresaba, con significativas excepciones, ese estado de ánimo positivo; al mismo tiempo que formaba opinión, politizaba y despolitizaba, contribuía al desarrollo de identidades sociales, proyectaba y transmitía valores⁴⁶.

De muchas formas este optimismo se veía respaldado, sobre todo por el papel que el progreso cumplía dentro de estas dinámicas. Como veremos con más puntualidad en el siguiente capítulo, desde el alumbrado público hasta un nuevo sistema de drenaje, todo apuntaba al hecho de que el país se encaminaba hacia el encuentro con las grandes potencias internacionales. A pesar de que esta percepción fuese sólo un endeble recubrimiento de una realidad profundamente inequitativa, es innegable el hecho de que, al menos en apariencia, el país vivía un momento de estabilidad y progreso, por lo que las opiniones que predominaban en la prensa coincidían en que nuestros pasos iban decididamente encaminados hacia ese promisorio horizonte del futuro. El propio cinematógrafo, indiscutible argumento del progreso técnico, que llegaría apenas unos meses después de su estreno a estas tierras, alentaría la fe en dicha creencia. Como observaremos más adelante al analizar los testimonios sociales que yacen en las crónicas cinematográficas, sobre todo el asombro primero que el invento despertó, nos brinda la imagen ilusoria de una sociedad que, a pesar de sus diferencias, encontraba

⁴⁶ Pérez Rayón.- *México 1900. Percepciones y valores en la gran prensa capitalina*, 2001, p. 45

vínculos para interactuar. No obstante, una vez incorporado plenamente este extranjero a la vida de la ciudad, advertiremos cómo estas opiniones comienzan a modificarse, mostrando las fisuras en esa imagen de concordia y armonía.

Este es el panorama general en que se gestó la crónica cinematográfica modernista. José Juan Tablada y Luis G. Urbina llevaron a cabo dicha actividad desde 1896, mientras que Amado Nervo la iniciaría posteriormente, hacia el año de 1898. Aunque breves en número, estas crónicas nos permiten volver a valorar, por influjo de esa primera mirada, uno de los fenómenos sociales y culturales más importantes de todo el siglo veinte: el cine. Además, el arco de tiempo que recorren estos textos nos da cuenta, a partir de la transformación de las opiniones de los cronistas, de algunos de los cambios de temperamento y sensibilidad que el país experimentó antes de la Revolución. El cinematógrafo, emblemático entretenimiento del mundo moderno, pronto se convirtió en una de las más recurrentes aficiones de los capitalinos. Este nuevo entretenimiento se sumó al teatro, los conciertos, la ópera y la opereta, las tandas y los títeres, el circo, la acrobacia, los deportes, los toros y otra buena cantidad de actividades que los cronistas abordaban cotidianamente bajo el rubro general de crónica de espectáculos. Y como en aquellos textos donde lo más importante no era necesariamente aquello que ocurría en el escenario, sino lo que este espectáculo detonaba en la imaginación del cronista, las crónicas cinematográficas conservan esta característica. Por ello, en las crónicas cinematográficas puede advertirse este carácter ecléctico, la interacción no sólo de diversos registros temáticos, sino incluso de distintos tonos en la escritura. Por si fuera poco, el inicio de estas crónicas coincide con el momento de eclosión de la labor literaria de Nervo y Tablada, así como el afianzamiento de Urbina como una de las más insignes plumas de nuestro país, por lo que estos textos son muestras de candor, pero también de dominio del oficio.

Ya hemos brindado un panorama general de lo que es la crónica y del contexto en el que se desarrolla; ahora es necesario que delimitemos a qué nos referimos realmente cuando hablamos de “crónica cinematográfica”. La crónica cinematográfica es, en alguna medida, una prolongación de la llamada crónica de espectáculos y representa el punto de partida de la crítica cinematográfica que se generará como consecuencia del propio desarrollo del cine y del aparato teórico articulado en torno a él. Los escritores modernistas evidentemente no hicieron crítica de películas porque ni siquiera existía dicha noción; para ellos el cinematógrafo no era sino un proyector de “vistas”, un hacedor de imágenes en movimiento capturadas en una cinta que, por

alguna serie de artilugios técnicos podía conservar y reproducir ese instante específico de manera reiterada. Si bien nuestros escritores no hicieron crítica cinematográfica del modo en el que la inaugurarían Alfonso Reyes y Martín Luís Guzmán con sus crónicas madrileñas del *Fosforo* en el año de 1915, sí realizaron algunas tentativas por dilucidar la especificidad del cinematógrafo. Ya desde la primera crónica, Tablada compara el invento de los Lumière y el kinetoscopio de Edison, estableciendo la similitud de sus procedimientos, con la salvedad de que “en aquél las figuras son casi de tamaño natural, de suerte que resultan de una vida intensa y sugestiva” (19/VIII/1896, p. 46)⁴⁷. Nervo, por su parte, pareciera no preocuparle demasiado tal distinción, pues, casi con desdén, considera que el vitascopio es “un cinematógrafo caprichosamente bautizado” (20/III/1898, p. 77). Sin embargo, el que con mayor agudeza informa de los elementos que distinguen al cinematógrafo de otros inventos afines, como el kinetoscopio o el vitascopio, es Urbina. En algún momento de su disquisición, encomia las cualidades del cinematógrafo en los siguientes términos:

Desde luego, tiene sobre sus rivales una buena ventaja: no es preciso ponerse en acecho detrás de una lente en postura incómoda para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado; no hay necesidad de colocarse pupilas postizas para ver el mundo de lo maravilloso (23/VIII/1898, p. 52).

La diferencia entre el cinematógrafo y sus contendientes es equivalente a mirar a través de una amplia ventana, en tanto que los otros a penas si nos ofrecen la mirilla de una cerradura. Mientras que el cinematógrafo es un espectáculo colectivo donde no se necesita nada sino abrir los ojos, las demás máquinas de proyección restringen su uso a un individuo en cada caso. Como el tiempo lo probaría, tales cualidades contribuyeron a que la creación de los Lumière se colocara solidamente en el gusto del público, y desplazara a los otros inventos, haciéndolos parecer simples curiosidades, aficiones transitorias. Pero, además de estas distinciones, nuestros cronistas compararon el cinematógrafo con otros espectáculos y no solamente con inventos afines. En 1907, Tablada escribe una crónica titulada “El asesinato de la Tanda” en la que narra la forma en que este espectáculo, que en algún momento despertó profundo entusiasmo en el público, por culpa del cinematógrafo yacía convaleciente, abandonado y casi moribundo. A decir de Tablada, la diferencia entre ambos espectáculos era la misma

⁴⁷ Una nota anónima aparecida unos días después, jugando con los nombres de ambos aparatos, tiende a considerar sus similitudes: “Ahora, el primo hermano del *kinetoscopio* se llama cinematógrafo, llevando este nombre griego como su pariente lleva el suyo también griego, aunque ambos hayan nacido, el primero en los Estados Unidos y el otro en Francia. Al uno le dio vida Edison y al otro M. Lumière, cuyo nombre, que significa luz, nos parece que es bien llevado por su ilustrado autor” (30/VIII/1896, p. 59)

que existía entre el ideal y la animalidad más grosera. Yendo más lejos aún, se sirve de símbolos bíblicos para establecer que “...el cinematógrafo, como un pequeño David, ha roto la frente del Goliat flamenco con la certera piedra de su honda” (17/III/1907, p. 110). En esta distinción, que tiene más implicaciones morales que pragmáticas, Tablada deja claro sus preferencias y recalca las cualidades luminosas y hasta “redentoras” de dicho espectáculo. Pero esta clase de especificación no puede ser considerada, ni mucho menos, una crítica cinematográfica, sino apenas unas formulaciones aisladas, un ejercicio de contraste producto de un encuentro espontáneo, más que de una decidida voluntad de análisis. Hay que entender que el propio desarrollo del cine no permitía tales consideraciones. No obstante, además de estas particularidades del cinematógrafo como aparato y como diversión, nuestros poetas plantearon, al menos en forma embrionaria, alguna posible caracterización de las “vistas”. Urbina, por ejemplo, establece los siguientes rubros en que se podrían distinguir las vistas proyectadas: “escenas cómicas y grotescas, episodios teatrales y dramáticos, románticas historias de amor, de aventuras, de viajes milagrosos, y sutiles e inocentes cuentos de niños” (9/XII/1906, p. 99). Como puede observarse, esta incipiente clasificación es tan general que resulta inoperable. Quizá el que se acercó más a una caracterización coherente de las vistas proyectadas fue Nervo quien, un año después, en una crónica titulada “El cinematógrafo”, establece tres tipos de “películas” y hasta ofrece ejemplos concretos para ejemplificarlas. La primera clase corresponde a “las de magia *trucadas*”, en las que regularmente se reproducen cuentos infantiles como *Barba Azul*, *Pulgarcillo*, *Caperucita encarnada*, etc. En el segundo rubro, podemos ubicar a las “escenas de la vida real” que pueden ser cómicas o dramáticas, en donde son filmadas carreras o desfiles, y que tienen como peculiaridad el ser tomadas al aire libre, regularmente en alguna ciudad; ejemplo de este rubro son *El suicida refractario*, *Los perros contrabandistas*, etc. En el tercer apartado se encuentran las obras que Nervo consideraba más interesantes e instructivas: las escenas viajes, pues gracias a ellas “¡Cuántos países lejanos, cuántas expediciones hemos contemplado desde nuestra butaca en el rectángulo luminoso de la pantalla” (18/III/1907, pp. 111-112).

No obstante, en muchas ocasiones, las escenas en la pantalla eran un aspecto secundario que servía de pretexto para hablar de otros ámbitos; como en todas las crónicas modernistas, el tema de la escritura era un centro que irradiaba en todas direcciones líneas de fuga que eran articuladas de acuerdo con la destreza de cada escritor. En este sentido, la crónica cinematográfica no lo es necesariamente por la

descripción de los episodios acontecidos en la pantalla, sino también por la articulación de todos los elementos “externos”, pero que profundamente formaban parte de dicho fenómeno. Escribir bajo la presión del tiempo que la prensa imponía, así como la amplitud de registros y temas que podían abordar, hacía que los escritores modernistas hicieran de un tema en específico un pretexto para hablar de muchas otras cosas; la intención era bordear sobre el vacío, levantar grandes humaredas con las cuales cumplir con la cantidad de tinta y talento requerido. Como ya lo hemos indicado, la crónica no sólo debía informar, sino revestir ese instante, esa porción mínima de la realidad de una potencia lírica que perpetuase la fugacidad, que diera evidencia de la impronta que el cinematógrafo dejaba en sus espectadores.

El nacimiento del cinematógrafo originó un nuevo espacio de interacción social, un ámbito que de algún modo gozaba de un entorno casi mágico capaz de suscitar las reacciones más diversas. Por eso, muchas veces nos da la impresión de que los escritores modernistas, más que ser espectadores del acontecer en la pantalla, lo eran del comportamiento del público que asistía a dichas proyecciones. Sin embargo, su actitud era participativa, por lo que no sólo hacían un frío estudio sociológico desde la cómoda trinchera de sus escritorios, sino que ellos también eran espectadores y, como tales, se confundían en ese desbordante cauce social, en esa fascinación colectiva. Lo significativo de su experiencia es que nos legaron evidencias de aquel asombro original, por lo que su deslumbramiento se ha tornado en el horizonte imaginario que, de algún modo, nos permite entrever, desde su particular óptica, las diversas reacciones de los asistentes a esos recintos poblados de luces y sombras. Como ya lo hemos observado, en estas crónicas escuchamos los primeros balbuceos críticos, aisladas reflexiones que por su audacia o extravagancia anticipan el destino de este nuevo invento o dejan constancia de la ingenuidad de sus observadores, así como de su fascinación y confianza en este invento. En el terreno de la forma, sus características no son menos diversas, pues las crónicas cinematográficas poseen las mejores cualidades de la prosa modernista que, por su innegable acento lírico y claridad de pensamiento, establece fronteras lábiles con la poesía y el ensayo. No obstante, no es su exquisitez o virtuosismo técnico los elementos distintivos de estos textos; lo que nos sorprende de estas crónicas no es sólo el esmerado uso del lenguaje, sino la revelación de una mirada prístina que se enfrenta al misterio de un mundo recién creado. No nos conmueven los artilugios retóricos, lo que verdaderamente queda grabado en nuestra memoria es ese testimonio privilegiado

del primer encuentro, esa mirada que, por efecto del cinematógrafo, recuperó el asombro frente al mundo.

Esta fascinación por el mundo reflejado a la vez que proyectado en una pantalla, despertó en sus primeros espectadores todo un horizonte imaginario donde se encontraban tanto sus anhelos como prejuicios. En México, como ya se ha aclarado, fueron los escritores modernistas quienes con mayor lucidez observaron y participaron de muchas de las vertientes iniciales en que se expresó este fenómeno. Fueron como Adán ante un mundo recién creado, pero también, y quizá sin pretenderlo, fueron etnógrafos, sociólogos, educadores. Ante todo, y más allá de las tentativas que podamos inferir de su labor, es irrefutable el hecho de que moldearon con arte esos impulsos reiterados y diversos. Si bien son demasiados los ámbitos en que pueden identificarse las consideraciones que de los escritores modernistas tenían respecto al cinematógrafo, a mi juicio son dos ámbitos temáticos los que predominan: uno corresponde al universo imaginario suscitado por el cine, otro a sus repercusiones y asimilación social. En el primer caso se ubica, sobre todo, la reiterada creencia de que el cine era una posibilidad inmejorable para cumplir toda clase de fantasías, incluso la de vencer a la muerte. En el segundo caso podemos observar cómo, a partir de algunas opiniones vertidas en las crónicas cinematográficas, se puede establecer un panorama general de las relaciones sociales en la ciudad de México hacia finales del siglo XIX y principios del XX, así como la pugna ideológica que estas interacciones originaban. Sea cual sea el perfil desde el que observemos la cuestión, el hecho significativo es la capacidad convergente, el espíritu plural que se sintetiza en estos breves textos que, dadas sus características, ejemplifican claramente los rasgos más distintivos de la prosa modernista, así como de algunas de las concepciones más persistentes en el espíritu de estos escritores

CAPÍTULO 2

El testimonio social de las crónicas cinematográficas

Como ya lo hemos observado, desde su llegada al país, el cinematógrafo capturó la atención de la mayor parte de la sociedad porfiriana. Si bien es cierto que las reacciones coincidieron casi en forma unánime –al menos por un breve periodo– en las expresiones de asombro y adhesión frente a tal invento, pronto tales percepciones se modificaron. Después de ese primer momento, al que podríamos caracterizar como de aceptación generalizada y que es factible atribuir al lugar privilegiado que tanto lo “nuevo” cuanto lo “extranjero” ocupaban en nuestra sociedad, el cinematógrafo padeció detracciones y denuestos, pero nunca resultó indiferente a sus espectadores. Una vez superado este periodo de eclosión, las reacciones se modificaron, diversificándose de acuerdo con las expectativas e intereses de los diversos sectores que configuraban la compleja sociedad mexicana finisecular. De hecho, la llegada del cinematógrafo coincide con una reestructuración de la vida social, al tiempo que fue un instrumento que posibilitó dichas transformaciones. Hasta antes de que arribara el invento de los hermanos Lumière al país, y en específico a la capital, las diversiones de todo orden, tanto los espectáculos como el conglomerado de actividades encargadas de la distracción y entretenimiento, correspondían a estratos socioculturales bien definidos, por lo cual actuaban como rasgos de identidad. Podríamos asegurar que la forma en que las personas se divertían era una consecuencia sintomática de su estrato social. No obstante, esta situación se modificaría con la llegada del cinematógrafo, pues a pesar de su contraste esencial entre luces y sombras, en el terreno de la cotidianidad este nuevo entretenimiento tendió a difuminar algunas delimitaciones sociales tanto por la accesibilidad del espectáculo en lo económico como por un elemento no del todo reconocible (que analizaremos en el siguiente capítulo), pero que plegaba las voluntades a esa combinación precisa de técnica y fantasía. De tal suerte, las seguridades de los grupos de elite se vieron violentadas, los márgenes de pronto parecieron perderse, por lo que tuvieron que reaccionar frente al desacato que los sectores populares mostraban hacia esa premisa de armonía fundamental para aquellos que ondeaban la bandera del progreso, pero principalmente la del orden: “juntos pero no revueltos”. No obstante, a

decir de Carlos Monsiváis, el gusto por el nuevo espectáculo era también una forma de encubrir el placer por ese encuentro que, de otro modo, no hubiese sido posible¹.

Ante tal escenario, es preciso ubicar la forma en que las reacciones e interacciones de ese complejo tejido social se expresan en estas crónicas cinematográficas. Lo significativo es encontrar cómo se rebela ese contacto entre los sectores populares y la alta burguesía porfiriana, por medio de los juicios y opiniones que nuestros poetas emitieron al respecto. Tal postura no pretende establecer la panoplia sociológica de la sociedad porfiriana, ni espera develar la ideología de nuestros escritores, sino aproximarnos, por medio de las crónicas cinematográficas modernista, a estas problemáticas interacciones que se reflejan en tales textos. Las crónicas elaboradas por Tablada, Urbina y Nervo manifiestan el comportamiento y expectativas de algunos estratos sociales ante este nuevo entretenimiento, pero en tanto que abordan un objeto específico de observación, los cronistas privilegian cierto ángulo y focalizan, desde parámetros personales, determinados aspectos de ese nuevo invento y las reacciones por él suscitadas. Es decir, como participantes de esas mismas relaciones sociales y ante la imposibilidad de sustraerse totalmente a ellas, se ubican en un punto que tiene necesariamente una carga ideológica que, de manera directa o indirecta, con premeditación o no, habrá de expresarse. No obstante, más allá del papel que el propio cronista asume en este escenario social, su actitud –y más precisamente su mirada–, pone un énfasis especial en la forma de expresar tales observaciones que, si bien resultan indisociables de las posiciones que asume en el terreno de las ideas, necesariamente pasan por un tamiz estético. Sea cual fuese su postura ideológica, los escritores modernistas entendían como premisa básica de su quehacer la necesidad de sublimar los acontecimientos cotidianos por medio de la escritura, por lo que sus consideraciones sociales no pueden considerarse “objetivos” apuntes de tipo sociológico, sino literatura.

Si bien es difícil caracterizar los profundos impulsos sociales, psíquicos, metafísicos, éticos, estéticos o de cualquier otro orden que atrajeron a los primeros espectadores a las salas de proyección, podemos decir con toda certeza que ese impulso no es unívoco y, muy por el contrario, está transido por una multitud de factores que adquieren mayor relevancia en cada caso en particular. Hoy en día, con la perspectiva

¹ “...y al cobijo de las tinieblas, la buena sociedad y la gleba adjunta, felices de su cercanía con tramas y escenarios inesperados y exóticos, le son fieles al cine desde el primer instante y localizaron su atractivo extremo: el espacio físico, necesariamente anónimo y cómplice de las reacciones que a plena luz sólo obtendrían desaprobación.” Carlos Monsiváis, *A través del espejo*, 1994, pp. 82 y 85.

de más de un siglo de distancia, podemos concluir que las razones para asistir al cine son muy variadas y cambian con la historia de las salas de proyección y con las películas exhibidas; además, existen motivaciones particulares para los espectadores de las diferentes clases sociales, de acuerdo con sus intereses culturales y sus costumbres de ocio, por lo que la experiencia siempre tiene consecuencias más amplias de las que detectamos debido a su cotidianidad². La relación que el público estableció con el cinematógrafo en la ciudad de México resulta muy significativa porque alteró profundamente ciertas condiciones hasta el momento imperantes en las relaciones sociales, al menos en cuanto a entretenimientos se refiere. Sin embargo, como ya lo apuntamos, los espectáculos, como tantos otros hechos de orden diverso, eran reflejo sintomático de un fenómeno característico de la época: la marcada estratificación social. El hecho es que, ya fuese por el furor que provocaban los logros de la ciencia o el contagio que produce lo que se encuentra de moda, el cinematógrafo plegó a todas las voluntades hacia las salas de proyección. Más allá de lo que cada persona o sector social buscase al asistir a esos misteriosos oficios de luces y sombras, todos coincidían en tales recintos y participaban de una experiencia comunitaria, pues

Aquellos salones de principios de siglo fueron el espacio ideal de encuentro colectivo, donde espectadores de todas las edades y clases sociales pudieron compartir y disfrutar el esparcimiento que ofrecían estos recintos. Así, el espacio democrático por excelencia fue posible³.

Pero este “espacio democrático por excelencia” no fue una utopía realizada, sino un nuevo terreno problemático que se propagó vertiginosamente y que, mientras se ampliaba y popularizaba, iba tensando las opiniones de algunos vigorosos miembros de la alta burguesía o de los sectores intelectuales que veían en esta democratización un grave problema, pues implicaba una homogeneización accidental pero igualmente inapropiada, ya que suponía la supresión de ciertos rasgos distintivos que separaban claramente a los ricos de los pobres, a los educados y con clase de los que no lo eran. Tal fenómeno queda claramente evidenciado en las crónicas cinematográficas modernistas, pues si algo sobresale y sorprende desde un inicio en éstas es ese sentido de aceptación generalizada que el invento tuvo entre la población, más allá de las diferencias de clases. Sin embargo, como era de esperarse, la elite porfiriana daría muestras de inquietud respecto al hecho de que la plebe, el bárbaro populacho,

² Para profundizar en las relaciones entre los cines y sus espectadores a través de la historia, ver el interesante libro de Anne Paech, *Gente en el cine*, 2002, p. 371

³ Francisco H. Alfaro y Alejandro Ochoa (ed.), *La república de los cines*, 1998, p. 17

entreviera los furores del universo dorado del cosmopolitismo a través de ese cuadrilátero entreabierto de la pantalla de proyección. Como todo grupo hegemónico ante cualquier insinuación de perder sus privilegios, es decir, aquel estatus que lo diferenciaba del resto de la anónima masa inculta –y por lo tanto, “incapaz” de apreciar las virtudes de cualquier muestra de modernidad–, representaba un atentado directo ante el cual no podía transigir. No obstante, el punto neurálgico de las cavilaciones de la burguesía porfiriana residía en el hecho de conciliar esta necesidad de distanciarse de lo popular y las múltiples motivaciones que recibía para entregarse al hechizo del cinematógrafo. ¿Cómo decir que no a ese invento que constituía la materialización de una de sus más altas aspiraciones y representaba uno de los símbolos de la modernidad con los que más afanosamente pretendía identificarse: el progreso? Nadie en México que se sintiese movido por el espíritu de la ciencia y el progreso se atrevería a alzar la voz en contra de ese invento, no sólo por la precaución de caer en actitudes retrógradas, sino por la imposibilidad fáctica de negar esa nueva coyuntura histórica, pues

A fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la revolución técnica interrumpe en América Latina el pleno aislamiento urbano de los sectores populares que, fuera de los espectáculos típicos (los juegos de azar, el circo, las fiestas cívicas y religiosas y el teatro de tandas), han debido de extraer de sí mismos los elementos de una diversión marcada por el clasismo. Pero al cinematógrafo cualquiera asiste, y esta democratización inesperada encontraría las pretensiones exclusivistas de la *alta cultura*, a cuyos representantes les preocupa y/o entusiasma el fenómeno⁴.

Una vez rebasado este primer periodo de aceptación generalizada, el desarrollo específico que el cinematógrafo tuvo en la capital del país observó como la conformidad indiscutible daba paso a aislados pero constantes brotes de alarma, pues si el cinematógrafo expresaba el cumplimiento de uno de sus más altos valores, el hecho de que éste se propagara de manera irrestricta dentro del gusto popular planteaba el problema de que ese patrimonio, antes selecto y restringido, se dilapidase entre la masa ignara. No obstante, más allá de la actitud de rechazo o aceptación que la “alta cultura” porfiriana haya tenido frente al cinematógrafo y las dinámicas sociales que éste suscitó en la ciudad, durante muchos años prevalece en ella un genuino interés por dicho fenómeno. Ejemplo evidente son las crónicas cinematográficas modernistas; pienso en las de Tablada, pero principalmente en las de Urbina, puesto que éstas son testimonios invaluable de la perspectiva de ese sector cultural que, más allá de las críticas y hasta

⁴ Carlos Monsivais, *Op.cit.*, 1994, p. 49

las recriminaciones que pudiesen expresar hacia este entretenimiento, conservaron siempre cierta curiosidad, un interés decidido con diferentes facetas. Ambos escritores observaron la génesis y el desarrollo de los primeros años de este entretenimiento en la ciudad de México; en tanto que es plural y asume diversos registros, su labor nos permite imaginar el orden de ideas que prevalecía en la época. La noción de progreso, por ejemplo, tan arraigada en el país por conducto de la filosofía positiva, se evidencia de diversas formas por medio de ciertas opiniones emitidas en casi todas las crónicas de la época y, en lo particular, en las crónicas cinematográficas modernistas. Algo que resalta, incluso en un análisis superficial de las crónicas de 1896 publicadas por Tablada y Urbina, fue la creencia de que el cinematógrafo había comprobado, mediante una ecuación precisa, la conciliación de la ciencia y la fantasía. Urbina lo expresa con una gran fortuna: “La fantasía, la curiosa soñadora, cuando vuelve de su asombro, le da las gracias a la ciencia, la calumniada, a la que dice Spencer que es la cenicienta” (23/VIII/1896, p. 56). No obstante, ese matrimonio tan esperado, terminará pareciendo fatal para muchas de las buenas conciencias porfirianas, no porque representara el cumplimiento de la fatídica medianoche para la cenicienta, sino su entrega a una masa inculta que, por no saber de estética, es incapaz de bailar a su ritmo o ajustarle su zapatilla perdida... Aurelio de los Reyes, resume el problema y lo sitúa temporalmente del siguiente modo:

Durante los primeros seis meses después de su llegada a la ciudad de México, el cine fue aceptado por todos los círculos sociales, pero pronto, literatos y científicos, y algunos voceros de la sociedad lo menospreciaron por haberse convertido en un espectáculo ciento por ciento popular. A sus ojos se había convertido en un aparato de vulgarización científica⁵.

Nada extraño resultaba que los detentores y vigías de los cauces del progreso vieran con recelo la complacencia con que otros de sus pares se entregaban a esta “mistificación” del espíritu de la ciencia. Sin embargo, este fenómeno no se encuentra aislado, sino que participa de una serie de dinámicas sociales que, de algún modo, se cristalizan con gran claridad en este fenómeno. También es un hecho digno de destacar que la llegada del cinematógrafo a México coincide cronológicamente con un suceso muy significativo para el país: la reelección de Porfirio Díaz como presidente de la república en el año 1896. Tal situación, que más adelante adquirirá proporciones funestas, fue percibida con naturalidad y hasta con gozosa aceptación por los grupos de

⁵ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, 1972, p. 79

elite; incluso, en la prensa aparecieron reportajes donde se apuntaban los beneficios que tal decisión acarrearía al país. Aurelio de los Reyes refiere este fenómeno en los siguientes términos:

se eligió por tercera vez, sin oposición de tomarse en cuenta, al general Díaz como presidente de la República. Es interesante destacar que los diarios subrayaban, para justificar la dictadura, que su administración había encausado a México por la senda de la “civilización y el progreso” logrando que el país figurase en el concierto de las naciones⁶.

Bajo este clima de autocomplacencias resulta claro que la clase hegemónica y, en general, todos los beneficiados por el orden imperante, sólo deseaba la conservación de sus prerrogativas, así como la figuración de una imagen de sí que estuviese de acuerdo con los cánones extranjeros. Incluso, si aceptaban el cinematógrafo era por la posibilidad de escaparate que, a su llegada al país, brindó tanto a don Porfirio como a todos los buenos ciudadanos que, *impresionados* en el cinematógrafo podían –como en una enorme vitrina itinerante alrededor del país– mostrar los méritos de su filantropía, lo elegante de sus vestiduras y demás elementos vindicatorios. Muchos son los gestos de esta índole que demuestran el interés por crear una escenografía que fuese propicia para el desarrollo de este sector, por lo que, al menos en el espacio urbano, debían destacarse los elementos de la civilización que precisaba la alta burguesía porfiriana para su propia justificación. La electrificación de la ciudad por medio del alumbrado público hizo brillar con un insospechado fulgor nuestras principales arterias; el sistema de saneamiento, así como la pavimentación de las calles de acuerdo con los últimos adelantos urbanísticos fueron signos inequívocos de la emergencia de la ciudad como una urbe sólida, pues gracias a estas mejoras demostraba estar a la vanguardia de las potencias mundiales. Pero, como más tarde lo vendría a evidenciar con descarnada claridad la Revolución, esta apariencia fastuosa no era sino una fachada de lujo que no podía ocultar por mucho tiempo lo derruido de los cimientos. Esa necesidad de simular, tan sintomática de la época, era ofensiva, pues sólo abarcaba a la ciudad y ni siquiera en toda su extensión, sino en algunos de sus puntos específicos de considerable interés. Sin embargo, a pesar del carácter estrictamente superficial de los beneficios del progreso, éste señoreaba dentro de las expectativas de la población en general, al punto de convertirse, en opinión de Aurelio de los Reyes, en una suerte de distracción⁷. Toda

⁶ *idem*, p. 40

⁷ *idem*, p. 82

evidencia de progreso resultaba atractiva para los ciudadanos, pero las bicicletas y el fonógrafo eran demasiado costosos para la enorme mayoría de los ciudadanos, y tanto el alumbrado como el drenaje, más allá de su utilidad, estaban lejos de ser un verdadero entretenimiento, por lo que el cinematógrafo resultó la más cercana de todas aquellas muestras de modernidad, el verdadero logro de ésta al alcance de todos:

Lo podían disfrutar un número mayor de personas, pues el precio de admisión era mucho más reducido que el de otras diversiones. El costo inicial de un peso bajó en el transcurso de tres hasta cinco y tres centavos, hecho sintomático de su aceptación⁸.

No obstante, aun antes de que su costo lo hiciese propicio a todos los bolsillos, el cinematógrafo se había adueñado del gusto del público. Ya desde su primera crónica, del 23 de agosto de 1896, Urbina evidencia la popularidad de este nuevo espectáculo y, no sin ironía, da cuenta de lo delimitado –geográficamente hablando– de las actividades recreativas en la ciudad:

El espectáculo de moda en México es el cinematógrafo. Su aparición ha conmovido a la capital, considerando por supuesto que la capital se halla comprendida entre el *Bar-room* de Peter Gay en la calle de Plateros y el Palacio Escandón de la calle de San Francisco (23/VIII/1896, p. 51).

Esta primera crónica refleja muy claramente el deslumbramiento inicial que Urbina tuvo frente a este nuevo aparato que, a unos cuantos días de su llegada, se convirtió, con una inusitada celeridad, en “el espectáculo de moda”, capaz de conmover a toda la ciudad. A pesar de las ligeras decaídas que posteriormente tendría en el interés del público, hasta su reforzamiento definitivo hacia 1898, el cinematógrafo se mantuvo con constancia en la preferencia del público, fundamentalmente entre las clases populares. Durante sus primeros diez años de aclimatación, este extranjero adquirió carta de ciudadanía y pasó a formar parte de la vida regular de todos los ciudadanos y, más adelante, de gran parte de la población nacional. Prueba de ello es una crónica publicada por Tablada el 16 de octubre de 1906 –año en el que el cinematógrafo gozó de una de sus etapas más exitosas–, en la cual queda evidencia del gran interés que el cinematógrafo despertaba en aquel momento entre la población. La crónica tenía el siguiente título, suficientemente ilustrativo de la impresión fundamental que subyace en toda la crónica: “México sugestionado. ¡El espectáculo de moda!”. Ya desde el primer párrafo, se nos muestra cómo, a pesar de todas las contingencias climáticas, así como de las

⁸ *idem*, p. 83

posibilidades que ofrecían otros espectáculos –en este caso la ópera–, el cinematógrafo poseía un lugar de privilegio en el interés general.

Mientras la lluvia agita sobre la metrópoli sus flagelos de cristal y allá, en los caminos de hierro, deslava terraplenes y origina catástrofes; mientras ofreciendo un deslumbrante asilo a las reclusiones forzosas, en el teatro Abreu, la compañía de ópera con artistas *hors ligue* y decoraciones de pompa inusitada, hace un llamamiento a todos los hastíos y todos los aburrimientos, el público se va... al cinematógrafo (16/X/1906, p. 94).

Aquí Tablada, un poco fastidiado por el “deslumbrante asilo” que era el teatro Abreu, asume que no desea escuchar ese llamado al hastío ofrecido por un espectáculo que, por cierto, juzga de una “pompa inusitada”. Dentro de todas las opciones posibles, la única que cumple con todas las expectativas del público es el cinematógrafo. De tal suerte, estas dos crónicas, separadas por diez años de distancia, están secretamente unidas porque reflejan el interés y la fascinación despierta en el público, que con asiduidad asistía a las salas cinematográficas a contemplar el acontecer de la vida en las pantallas⁹. Si bien son momentos distintos, conservan elementos afines que permiten considerar dicho periodo como un núcleo temporal con múltiples puntos de contacto. Y son sobre todo estos dos poetas quienes desarrollaron un temperamento especialmente alerta para percibir el comportamiento del público, por lo que sus crónicas nos ofrecen dos agudas perspectivas de este mismo fenómeno. Pero cada uno de ellos, a pesar de brindar testimonios de un mismo fenómeno, al ser distintos los enfoques que cada uno empleaba y a veces tan opuestas sus apreciaciones, la visión de mundo que subyace en sus textos nos permite reconocer más claramente tanto el carácter eminentemente popular del nuevo espectáculo, como los motivos del rechazo que algunos sectores tenían hacia este entretenimiento. Ambos descubrieron, desde sus primeras tentativas por comprender las razones de este profundo entusiasmo, que existe algo misterioso que provoca en los espectadores un sentimiento fascinante, casi de ensoñación. Sin embargo, esta asociación tiene connotaciones bastante distintas en ambos casos y, de hecho, el mismo tópico adquiere un carácter diferente en cada uno de ellos. Urbina

⁹ “Durante los años que van de 1896 a 1910, se volvió espectáculo cotidiano y uno de los preferidos por el público. En poco tiempo se difundió por las principales ciudades del país, y para 1900 ya penetraba por los rincones más insospechados. En la capital un salón exhibidor se multiplica por diez y nueve en el transcurso de cuatro años, los que se distribuyeron estratégicamente por diversos rumbos de la ciudad.”, Carlos Mosivais, *op cit.*, p. 12. La presente investigación se centra en el periodo comprendido entre 1896 y 1908, pues si bien hay algunas crónicas posteriores, estas poseen otra óptica.

encuentra la secreta relación de la experiencia cinematográfica de los espectadores con el sueño, y lo plantea en estos términos:

Sí; es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla; el alma colectiva que aduerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que lo transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida (9/XII/1906, p.100).

Urbina considera que el cinematógrafo ofrece un ápice de fantasía a la masa popular a la que, amable o eufemísticamente, le llama “alma colectiva”. Pero la característica de este sector de la población consiste precisamente en estar dominado por sus “instintos y brutalidades” que, merced del benéfico influjo ejercido por el cinematógrafo, logran adormecerse. Este sueño que se disfruta colectivamente tiene la capacidad de amansar a sus espectadores de clases bajas, de contener todas esas pulsiones que son nocivas para el resto de la colectividad que, por medio de la educación, ha trascendido dicha circunstancia. El cinematógrafo se ubicó, pues, como una diversión sana, una forma de entretenimiento que contribuía a alejar a los espectadores de vicios y otra clase de circunstancias conflictivas¹⁰. Urbina observa, ya desde esta primera crónica, que el cinematógrafo puede cumplir con los pobres una suerte de labor redentora, pues los “transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida”, logrando con ello un beneficio social. Alejado de esta postura, Tablada encuentra vínculos entre el cinematógrafo y el sueño, pero para él, el invento de los Lumière es más bien un estimulante y no algo que aletarga; lo expresa de una manera rotunda con la siguiente expresión: “El prodigioso sueño de opio está al alcance de todas las fortunas” (16/X/1906, p. 96). De tal suerte, el sueño es nuevamente el elemento que suscita la analogía, pero este sueño colectivo, en tanto que está al alcance de todas las fortunas, es ante todo un excitante cuyo beneficio no resulta colateral, como se percibe en Urbina, sino directo, ya que implica el acceso del espectador a un mundo de fantasía que regularmente le está vedado.

Resumiendo, podemos afirmar que, mientras que para Tablada el cinematógrafo es una posibilidad abierta para todo aquel que desee acceder a un territorio de fantasía, para Urbina es un inhibidor que, contrario al sopor estimulante del opio, tiene como mayor virtud la de adormecer los instintos y brutalidades de la plebe. Sea cual sea la perspectiva, el fenómeno muestra tensiones. Tablada acepta el

¹⁰Aurelio de los Reyes comenta que, incluso, el cinematógrafo coincidió con la disminución de una ola de suicidios que se había desatado en la ciudad y con la baja en los incidentes producidos bajo el influjo del alcohol, favoreciendo con ello las preceptivas de la moral en boga. *op. cit.*, pp. 88-91

cinematógrafo y sus efectos colaterales a nivel social, diríamos que con una sonrisa; mientras tanto, Urbina, contemplando la situación casi desde una tribuna (por la distancia con que se inserta en el problema y la actitud moral que hacia éste expresa) observa el hecho con algún desdén. ¿Será que en alguna medida esta diferenciación, más allá de las particularidades de la óptica de cada escritor, corresponde a la bifurcación de la *alta cultura* entre una corriente cosmopolita verdaderamente incluyente y tolerante, mientras que la otra representa una actitud más conservadora? De un extremo a otro de tales perspectivas, se configura una imagen de la sociedad porfiriana que, como en el decorado de un abanico que cuanto más abierto se encuentre más claramente puede mostrar la amplitud de la escena trazada sobre sí, nos permite distinguir mejor las reacciones sociales que el cinematógrafo suscitó. La oposición de ambas posturas, en alguna medida, representa dos escenarios de la expresión modernista que, al menos de una forma embrionaria, separa la actitud modernista de la vanguardista.

De cualquier modo, la posibilidad de ubicar estas opiniones como elementos distintivos de la ruptura entre modernismo y vanguardia requiere de un análisis mucho más detallado. Por el momento, es preciso recalcar el hecho de que esta afinidad de símiles se muestra como un impulso común que adopta cauces distintos, más allá de la desembocadura que los reunifica. Así como la imagen del sueño representaba cosas harto distintas para cada uno, la conciencia de la “popularidad” o “democratización” de este entretenimiento despertó, en Tablada, Urbina y Nervo, opiniones que, en apariencia, poco tienen que ver entre sí. Sin embargo, sus crónicas son evidencias de este interés generalizado entre los capitalinos, pero las maneras en que asumen este fenómeno, al contraponerse, son también reflejo de las expectativas y actitudes que formaban parte del panorama intelectual de la época. Por tal motivo, resulta importante reconocer la manera en que, en lo particular, cada uno afrontó esta experiencia. Valdría la pena destacar que, también, en el interior de la producción de cada uno de estos escritores relacionada con el cinematógrafo, hay un desarrollo específico, por lo que sus juicios se fueron afinando o, incluso, se modificaron profundamente con el paso de los años. Dada la constancia de sus opiniones, las crónicas de Tablada que abordan la popularidad del cinematógrafo son las que evidencian una postura más unitaria. Tablada, entregándose con enorme regocijo a las posibilidades auditivas de las palabras y suscitando con ello cierto efecto de humor, nos ofrece una lista de todos los asistentes a este espectáculo:

El prócer y el bohemio, el intelectual y el ingenuo, la dama aristocrática y la modesta modistilla, los patriarcas y los párvulos, todo México tiene en estos momentos un estado de alma unánime, absolutamente armónico e indiscutiblemente igual. Todo el mundo va al cinematógrafo y a ese espectáculo convergen los espíritus todos (9/X/1906, p. 94).

Esta lista fundada en los contrastes nos ofrece claramente del espectro de interés que despertaba el cinematógrafo, además de evidenciar el talento de Tablada para provocar efectos en sus lectores por seducción auditiva. En este fragmento nos habla de ese carácter “popular” y “democrático” en el que hemos insistido, pero la manera en que lo hace es verdaderamente notable, pues se refiere a este fenómeno como a “un estado de alma unánime, absolutamente armónico e indiscutiblemente igual”. Incluso si receláramos de lo hiperbólico de esta formulación, es fácil entregarse a ella por su imantación sonora. De tal suerte, con breves, pero significativos contrastes, Tablada abarca un amplio sector de la población citadina y la reconoce como partícipe, no simplemente de una moda, sino de “un estado de alma afín”. Toda la gente se encuentra bajo el influjo del cinematógrafo, motivo por el cual Tablada hace la siguiente advertencia:

De las seis p.m. en adelante no le preguntéis a nadie dónde va; todo el mundo va ahí, ¡al cinematógrafo! Si tu dulce compañera, oh lector no menos dulce, presenta signos inesperados y dolorosos de aumentar tu progenie, no vaciles, el médico, el tocólogo, indispensable padre, está *ahí*... Si necesitas al sacerdote para el caso *in extremis*, o a tu abogado, o a tu amigo íntimo, no dudes un solo instante y corre al salón penumbroso donde absorto y recogido un público fervoroso, místico y excitado se inicia en los misterios eleucianos de la triunfante civilización (16/X/1906, p. 95).

Sin excluir la dosis de humor tan característica de su escritura, Tablada deja establecido que si hay un punto de convergencia, un lugar donde cualquier persona pueda ser encontrada, éste no puede ser otro sino el cinematógrafo. Después de las seis de la tarde, todo el mundo está en el cinematógrafo, en ese espacio que concilia técnica y fantasía, en esa evidencia del progreso al alcance de todos y a la que los ciudadanos asisten como iniciándose en los “misterios eleucianos de la triunfante civilización”; frase rotunda que sintetiza ese entramado fascinante que el cinematógrafo lograba entre la magia y la técnica, entre el fulgurante progreso y la atávica sed de misterio. Pero sus observaciones se intensifican y van más allá al detectar una característica que, dada su importancia, distingue al cinematógrafo de cualquier otro espectáculo:

Un sortilegio imperioso, una pasión incontrastable y fatal, tiene suspendidos en éxtasis a todos los espectadores. Yo he visto a damas de los más *smarts* platicar en la iglesia por

la cuaresma, una vez al año o más si esperan peligro, etcétera; las he visto en el teatro criticar a las de enfrente, perfectamente ajenas a lo que pasa en el proscenio. Todo eso he visto, pero nunca he visto a nadie apartar los ojos del lienzo de proyección de uno de esos lugares de encanto y maravilla (*16/X/1906*, p. 96).

Tablada descubre que cuando el público contempla la proyección se encuentra como suspendido en éxtasis, por lo que su actitud es la de la más absoluta atención, la de la entrega irrestricta, mientras que en la iglesia o la ópera, uno puede encontrar que la gente (específicamente mujeres y, más específicamente, inteligentes) habla o hace otra cosa que no concuerda con las actividades propias de estos recintos. Sin embargo, en el cinematógrafo todo mundo se encuentra apresado en ese cuadrilátero luminoso en el que se desarrolla alguna historia que a todos mantiene sugestionados. Tal vez por eso Tablada, transido por esas mismas emociones, llamaba a los salones de proyección “lugares de encanto y maravilla”.

Finalmente, en esa misma crónica, Tablada reflexiona acerca de todas las opciones que le ofrece la ciudad y concluye: “Llueve mucho y para el teatro hay que irse a vestir; luneta cinco pesos en la ópera. ¡Bah!, soy de mi época y toda la ciudad me sugestiona... al cinematógrafo pues!” (*16/X/1906*, p. 97), por lo que quedan claramente sentadas sus preferencias y se evidencia su actitud hacia el cinematógrafo. No obstante, el alcance de esta conclusión es mayor, pues en este fragmento que cierra su crónica, Tablada indica muchas de las condiciones a las que el público se enfrentaba en la época al elegir un espectáculo, así como las razones de su elección. Con una enorme economía de recursos y en un tono altamente relajado, recrea una atmósfera por medio de alusiones o indicaciones que, a pesar de ser mínimas, resultan contundentes: el teatro establece ciertos protocolos que no siempre se tiene la disposición de cubrir; la ópera es demasiado cara y por lo tanto inaccesible en algunos momentos y, por si fuera poco, nuestro poeta se sabe partícipe de una sociedad y comprende sus expectativas, sus caprichos, sus deseos irrefrenables. Tablada parece escribir bajo la severa inspección de sus cofrades “intelectuales” que, anquilosados, no podían mover demasiado sus rostros y asomarse a otros sitios, por lo que les resultaba imposible ver al cinematógrafo como una posibilidad legítima de entretenimiento; en el mejor de los casos, lo consideraban como un placer poco prestigioso dado su carácter eminentemente popular, pues intuían que, cuando el gozo es compartido por muchos, se vuelve poco significativo el propio. Pero Tablada emite una dosis de tinta que, como una onomatopeya, quiere reproducir el sonido del hartazgo y el desdén hacia esta actitud: ¡Bah! Tablada se asume como un

“hombre de su tiempo”, como un ser imbuido en un mundo que arrastra a los seres casi de manera involuntaria, pero él sustituye esta contingencia aceptando ese furor secreto con una sonrisa, reconociendo como propio ese encantamiento que tiene presos a sus conciudadanos, por lo que, sin querer dar más justificaciones, decide partir hacia el cinematógrafo.

Distintas a estas posturas encontramos las opiniones de Urbina respecto a las relaciones del público con el cinematógrafo. Su caso es muy interesante, y acaso más complejo porque muestra, en pequeña escala, dentro del desarrollo interior de sus propias crónicas al paso de los años, la modificación de juicios que algunos sectores de la “alta cultura” tuvieron hacia este espectáculo por adquirir un eminente carácter popular. Las crónicas de Urbina oscilan entre el asombro y aceptación del cinematógrafo, hasta el cuestionamiento de su conveniencia social e, incluso, su condena. Sus comentarios no sólo se modificaron al correr de los años, sino que parecen bifurcarse de acuerdo con la clase social a la que se refieren, por lo que sus opiniones pueden ubicarse en dos grupos claramente distinguidos: aquellas que refieren las relaciones del cinematógrafo con los pobres y las que abordan este vínculo, pero con las clases adineradas. Por ejemplo, en su crónica titulada “La vuelta del cinematógrafo”, publicada el 9 de diciembre de 1906, nos habla del regreso del público que ha salido de las salas de proyección hacia sus hogares, pero esta procesión de vuelta a casa le sirve como pretexto para apuntar las consecuencias que este entretenimiento suscita entre los pobres y la forma en que otros grupos contemplan tales experiencias. La siguiente cita es muy representativa:

Por eso cuando el cinematógrafo se apaga y, con la vista cansada y el cerebro encendido pasan gentes humildes, las pobres gentes, por nuestra “gran arteria”, rumbo a sus oscuros y tristes barrios, tal parece que un amable y cordial gozo desfila, rumoreando, frente a los cerrados palacios de los ricos. Es la alegría sana de los “bajos fondos” que noche por noche, como una flor de capitosa y ruda fragancia, sale a la superficie del hastío metropolitano.

El *spleen* capitalista y el mal humor burgués sonríen con escepticismo al paso burdo de esta comitiva regocijada. Ellos pagan sus espectáculos que no los divierten, o los divierten muy poco, porque, como saben de estética, no encuentran jamás, sino alterada y falsificada, la realización de la belleza (9/XII/1906, p. 100).

De nuevo, Urbina apunta el hecho que el cinematógrafo es una diversión sana, pero en este caso delimita su rango de acción hacia los “bajos fondos”, pues provoca en

éstos un sentimiento de “cordial gozo”; y esta sensación es evidente, ya que, a pesar del cansancio o las pocas promesas que ofrezca el regreso al hogar, van animados hacia sus “oscuros y tristes barrios”. Esta descripción con considerables elementos de patetismo, sintetiza, con una imagen verdaderamente afortunada, la recurrencia con que las clases populares asistían noche a noche al cinematógrafo, irrumpiendo así en la glamorosa superficie de la capital “como una flor de capítosa y ruda fragancia, sale a la superficie del hastío metropolitano”. Esta ruda y obstinada estela que tras de sí dejan los pobres al salir del cinematógrafo y recorrer las calles de la ciudad es percibida por la alta burguesía que, en medio de sus propios miasmas, no pueden sino sonreír ante el “paso burdo de esa comitiva regocijada”. Presas de un mal humor característico del *spleen*¹¹ capitalista y regidos por altos preceptos estéticos, no pueden entregarse genuinamente (o ingenuamente, quizá sea una palabra más precisa) a algún espectáculo que los reconforte y brinde placer. Este último párrafo nos da la imagen de una burguesía permanentemente insatisfecha que, a manera de placebo, se entrega a diversiones costosas que, en el mejor de los casos, la divierten poco, por lo que al contemplar a un grupo de seres llenos de gozo por haber asistido al cinematógrafo, no pueden sino dudar de la validez de tales emociones. Más adelante, Urbina, después de dar cuenta de la desconfianza burguesa, contrasta esta actitud con la de las clases populares:

Estos seres no, estos seres, que viven en el trabajo, en el fondo del taller, en el rincón de la fábrica, en el cuartucho miasmático de las oficinas, no saben discutir ni analizar estéticamente sus impresiones; no pueden pagar sus espectáculos, van al cinematógrafo de El Buen Tono porque los hace sentir y los entretiene, con una pacificadora inocencia de niño y, después, al retornar al hogar desmantelado y tristón, su fantasía, como una lámpara de Aladino, sigue ornamentando con efímeros delirios las tristezas de la existencia. Es que no en vano cae sobre un espíritu, por más embrionario que sea, una gota de sueño (9/XII/1906, p. 100).

Ni obreros, ni artesanos, ni pequeños empleados de oficina comprenden nada sobre estética como para establecer un juicio ponderado de sus observaciones; ni siquiera pueden asistir a los espectáculos que precisan de tales perspectivas porque no son capaces de pagarlos; ese es el motivo que suscita su preferencia hacia el cinematógrafo, aquel plato de segunda mesa para “los que saben”, pero que a ellos les parece succulento,

¹¹ En una crónica titulada “Tedio parisiense”, Tablada caracteriza al *spleen* (esplín) capitalista como un sentimiento de hartazgo producto del descubrimiento cotidiano de la “uniforme mascarada” de las sociedades urbanas que, pese a lo vertiginoso de su ritmo vital, en el fondo son sólo una “mistificación enorme” que, en su absurda reiteración, produce “un aburrimiento gris como un cielo invernal, obstinado como la terca llovizna”. *Los días y las noches de París*, 1918, pp. 184-186

pues el cinematógrafo “los hace sentir y los entretiene, con una pacificadora inocencia de niño” más allá de cualquier argumento estético de otro orden. Como hemos dicho, Urbina observa cierto papel redentor del cinematógrafo, en tanto que logra que los pobres puedan trascender su condición, en este caso como una forma de enfrentar “con efímeros delirios las tristezas de la existencia”. Finalmente, Urbina vuelve a establecer el símil del cinematógrafo con el sueño, entendido como posibilidad de fantasear, y afirma que éste siempre tiene alguna repercusión sobre cualquier espíritu, “por más embrionario que sea”; los pobres, pues, en opinión de Urbina, casi por una especie de estratificación del espíritu, se encuentran en una situación más bien embrionaria.

No obstante, los comentarios de Urbina en los que encomia las posibilidades del cinematógrafo como hacedor de consuelos para los agobios de la pobreza serán reformulados con el paso de los años, y se verán desplazados por una preocupación que lo llevará a consideraciones radicalmente distintas cuando quien se ve involucrado en estas relaciones con el cinematógrafo es la alta burguesía porfiriana. En una crónica cuyo ejemplar título es “Los ricos y los cinematógrafos”, del 22 de octubre de 1907, opone los beneficios y expectativas que el cinematógrafo plantea para cada uno de los sectores sociales. Por principio de cuentas, comienza con una consideración de lo que es el cinematógrafo y plantea las directrices de su pensamiento respecto a su función, consecuencias y problemáticas.

Diversión honesta, cómoda, de muy poco costo; solaz que no exige estudio ni preparación culta, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada: el *cinematógrafo*. Los ojos se enferman, aseguran los médicos; el Arte se muere exclaman los críticos; el teatro se acaba exclaman los empresarios. No importa, son voces que claman en el desierto. ¿Por qué? Por dos motivos principalísimos: porque el espectáculo está al alcance de nuestra clase rica y porque es barato. Sobre todo eso: por barato. Yo convengo en que el cinematógrafo entretenga la curiosidad de las muchedumbres. En la azotea de la casa provisional de El Buen Tono, en la avenida Juárez, la masa popular, inculta e infantil, experimenta, frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas; pero no puedo concebir cómo, noche por noche, un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizados, se embobe en el salón Rojo, o el Pathé, o el Montecarlo, con la incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas *ad hoc* para un público de ínfima calidad mental, desconocedor de las más elementales nociones educativas (22/X/1907, pp. 120-121).

Sí, Urbina acepta que el cinematógrafo es una diversión “honesta”, pero le reprocha que no exija de sus espectadores ningún esfuerzo intelectual; además, enumera en su contra dos prejuicios que surgieron en la época: el de que causaba problemas a la vista y el de que representaba un atentado contra el Arte en lo general, pero sobre todo, contra el teatro específicamente, tan querido por Urbina. Pero lo que más le molesta es que sea “barato” y tal hecho impulse a los ricos, presumiblemente avaros o codiciosos, a asistir a las salas de proyección. A diferencia de la crónica antes analizada, en ésta su comentario respecto a los beneficios del cinematógrafo es modificado, por esta fría expresión: “Yo convengo que el cinematógrafo entretenga la curiosidad de la muchedumbre”; sensible variación en la que olvida los beneficios que él mismo señaló anteriormente; acepta que el cinematógrafo entretenga a los pobres por ser incultos e inocentes, además de poseer una “*ínfima* calidad mental”. Sin embargo, no puede tolerar que “un grupo de personas que *tiene la obligación* de ser civilizados” se entregue a esta diversión que, además de anacrónica es inverosímil. Urbina supone una suerte de roles preestablecidos, un escenario organizado en el que, por algún motivo, cada quien tiene que entregarse a una actividad concreta sin salir de ésta, ni mucho menos, participar de las pertenecientes a otros. Para Urbina, los ricos –más allá de sus intereses económicos– debiesen fungir como el grupo que brinde una imagen de civilidad, pues su misión es la de conservar los más altos preceptos sociales, tanto éticos como estéticos; por tal motivo, deben mantenerse incólumes ante los embates del mal gusto y la barbarie, por lo que debiesen rechazar ese invento vulgarizado, entretenimiento del populacho.

Tales reflexiones llevan a Urbina a concluir que “Este espectáculo que eleva a las clases inferiores, envilece y degenera a las superiores si a él se entregan y consagran” (22/X/1906, p. 121); sentencia de la que se desprende con verdadera facilidad que lo que resulta adecuado y hasta necesario para los pobres, es inapropiado y nocivo para los ricos. Podemos intuir de ello que casi por el simple hecho de mantener el contraste entre ambos sectores es necesario que cada uno tenga recreaciones y entretenimientos específicos a sus condiciones culturales y económicas, y a los *deberes* que le impone la sociedad; lo que en realidad debiese distinguir a ricos y pobres, más que la cantidad de dinero que poseen, es las diferencias en cuanto a su comportamiento, así como la manera en que se vinculan a la realidad. A Urbina le parece verdaderamente preocupante la situación, por lo que, a manera de advertencia, pero con la energía de una reprimenda, apunta lo siguiente:

El ejemplo que dan nuestros ricos en el cinematógrafo es desmoralizador y disgustante, no sólo por el bajo nivel que acusa en el sentido general estético, sino por el contraste que presenta con los esfuerzos nobles de la burguesía por implantar y arraigar aquí el arte verdadero y alto que eleva el espíritu y hace florecer en el corazón el amor ideal (22/X/1906, p. 121).

Urbina mira con preocupación lo que, en su opinión, sienta un precedente nocivo acerca del comportamiento de los ricos, pues implica una desatención de sus compromisos básicos hacia la sociedad y, en lo concreto, hacia el conjunto de individuos que son miembros de su clase; su gusto por el cinematógrafo demuestra un atentado contra el “sentido general estético”. Es claro que Urbina juzga que la labor primordial de la burguesía es la protección y estímulo de una serie de valores que, en este caso concreto, son los que encierra “el arte verdadero” y no toda esa superchería de mal gusto que es consuelo para la masa popular, pobre e ignorante. Finalmente, y como si hubiera recordado que un tercero emergente participa de estas relaciones, advierte el comportamiento de la clase media:

La clase media se afana para bracear en esta atmósfera saturada de ignorancia. Se empeña en sacar a flote el buen gusto. Imposible; el buen gusto se hunde como un naufrago en un mar de tontería humana (22/X/1907, p. 121).

Este último comentario, desmoralizado y pesimista, completa la imagen que Urbina tenía acerca de los dos sectores sociales antitéticos de la sociedad porfiriana, y apunta el comportamiento de un tercero que, por su insipiencia, poco podía hacer –a pesar de todos sus esfuerzos– en el “mar de tontería humana” que era el estado de preferencias y aficiones de la mayor parte de los ciudadanos hacia 1907. Urbina rechaza el cinematógrafo porque le parece nocivo para las clases educadas, a la vez que puede convenir en el gusto que las clases populares muestran hacia éste, por el elemento de ensoñación y fantasía que propicia y que es benéfico hasta para los espíritus más embrionarios. Profundamente, lo que preocupa a Urbina, y ante lo que se manifiesta con toda puntualidad, es la pérdida de márgenes en la sociedad, así como el debilitamiento de ciertas nociones de orden estético y educativo que, de acuerdo con su juicio, correspondería proteger a los grupos de elite, porque son ellos quien tienen tanto la formación como los medios para conducir el destino del país.

Hay un último hecho que es conveniente destacar, ya que nos puede proporcionar la última vuelta de tuerca para comprender por qué algunos sectores de la elite porfiriana veían en el cinematógrafo un entretenimiento nocivo. El invento de los

hermanos Lumière ofrecía al público (sobre todo a los sectores populares y a la incipiente clase media con pretensiones de ascenso social) una revelación suprema: la oportunidad de ir desde la butaca a cientos de sitios insospechados o que antes sólo se podían vislumbrar a través de las historias generadas por la literatura, las revistas de moda o los almanaques turísticos que, por cierto, difícilmente estaban a su alcance; el cinematógrafo abría a todos esos grupos marginados las puertas de mundos desconocidos, hasta el momento inaccesibles siquiera para su febril imaginación. Desde su primera crónica, Urbina advierte las infinitas oportunidades que ofrecía el cinematógrafo para ver el mundo, para hallarse frente a otras realidades que, como el propio encuentro de los diversos sectores sociales en las salas de proyección, no hubiesen sido posibles de otro modo; como si fuera una caja de Pandora o el artilugio de un mago cuyo sombrero aparentemente ordinario es un inagotable surtidor de prodigios. Urbina nos habla de una de las posibilidades más notables del cinematógrafo, pues

Allá dentro está China con sus torres extrañas que parecen *abat-jours* superpuestos y que, en el cristal azul mate del horizonte, fingen una selva de pinos exóticos. Allá está el templo de Buda con sus bonzos panzudos y melancólicos. Allá está el Egipto con su tierra seca y amarilla y un cielo ardiente recortado en la lejanía por el abanico de la palmera o la punta de una pirámide o el caprichoso zig-zag de la cordillera líbica. Allá están los viejos países, las catedrales góticas erizadas de agujas; los bosques oscuros y húmedos con sus intrincadas galerías y sus naves de ramaje por donde la luz no penetra nunca... (23/X/1896, p. 52)

Y las descripciones se prolongan, los paisajes se diversifican y, en resumidas cuentas, al cabo de una larga lista de maravillas en las que asistimos a la precisión de sus representaciones, al regodeo de su pluma comprendemos que el cinematógrafo es una ventana para asomarse al mundo, abierta de par en par y capaz de mostrar siempre escenarios distintos, insospechados a cualquiera que quiera ver a través de ella. Por lo tanto, la masa popular podía encumbrarse en la quietud de las butacas del cinematógrafo y asomarse hacia otros mundos que antes le estaban completamente vedados; la ventana abierta por la tecnología era demasiado grande para que fuera patrimonio exclusivo de un grupúsculo de seres privilegiados que asumían como su propiedad exclusiva los logros de la ciencia. Pero los detentadores del progreso emanado de este conocimiento positivo no imaginaban que, merced de este invento y de otros que se concretaron casi con simultaneidad, abrirían senderos para modificar las condiciones de asilamiento de aquellos sectores hasta el momento ignorados. Ahora podemos distinguir con mayor

contundencia la alarma desatada entre algunos miembros de la “alta cultura” ante esta suerte de “democratización”, suscitada por un invento que es producto del progreso técnico, pero receptáculo de la magia y fantasía; pues, si contemplamos la situación imperante hasta esos momentos, era prácticamente inevitable que generase preocupación en esos sectores que consideraban tales expresiones culturales como opciones sólo existentes para sí, es decir, para un grupo cerrado de mentes educadas, capaces de valorar en su justa medida dichos beneficios. No obstante, quizá el motivo que ha posibilitado la difusión y éxito masivo de este invento, reside justamente en ese hecho que causaba escozor a las clases cultas: su carácter popular. Lo inmediato y contundente de las reacciones que suscitaba, así como su capacidad de entrar en contacto directo con las emociones del público hizo del cinematógrafo una de las diversiones más importantes a nivel mundial, pues

Se dirigía no a un pequeño grupo de inteligencias especialmente entrenadas, sino a todo el mundo, a cultos e incultos por igual. La apelación al mínimo común denominador –y a los instintos y deseos comunes que yacen incluso en los más cultivados de nosotros. Fue parte de la naturaleza misma del cinematógrafo, desde sus comienzos¹².

Estos planteamientos son el centro de la pugna que podemos identificar entre las crónicas cinematográficas de Tablada y Urbina, pues mientras el primero observa esa ampliación de perspectivas como algo positivo, como una posibilidad invaluable en el terreno de lo imaginario, el otro considera que esta “democratización” es un hecho peligroso, en tanto que implica la mezcla entre sustancias tan disímiles como el agua y el aceite. Urbina puede reconocer, dada esta distinción previa de la que se originan todas sus reflexiones y advertencias, que el cinematógrafo es un fenómeno de registros muy amplios, por lo que es preciso distinguir sus repercusiones en los diversos grupos que configuran la sociedad; por tal motivo, apunta la influencia benéfica que el cinematógrafo ejercía sobre las clases populares; por otra parte, descubre en este entretenimiento un elemento nocivo para las clases adineradas...¹³ Mientras Tablada

¹² Richard Schickel, *Cine y cultura de masas*, 1964, p. 20

¹³ Urbina, incluso, lleva mucho más lejos sus juicios acerca del carácter nocivo del cine, en una crónica aparecida muchos años después, en *El Universal ilustrado* en 1926. Esta crónica virulenta en contra del cinematógrafo, narra la historia de un asesinato a sangre fría perpetrado por un muchacho madrileño llamado Manuel Valera que, después de escapar de su casa, se dedicó a actividades tales como la estafa, la juerga y, finalmente, el homicidio. Al parecer, este joven era un asiduo visitante de las salas de cine y, en opinión de Urbina, éste tuvo una influencia indudable en su comportamiento. He aquí un extracto muy significativo en el que se puede observar el tono de sus observaciones: “Y entonces sucede que las dormidas inclinaciones, las maldades aletargadas, despiertan dentro de algunos espíritus oscuros que sienten, ante el cuadro iluminado, una especie de invitación a realizar los posibles episodios y a trasportarlos de la imaginación a la vida. Indudablemente –escribía yo hace años en un país extranjero–

asume este fenómeno de democratización propiciada por el cinematógrafo de una forma confiada y hasta optimista, Urbina muestra inquietud y desconfianza, tal como había planteado que lo hacían aquellos que padecían del mal humor burgués. No obstante, ambos casos son reflejo de una época que, a pesar de su apariencia de calma y su insistencia por conservar el orden imperante, se encontraba en tensión, en pugna. Estos dos escritores son representantes de una élite cultural, pero con expectativas muy distintas; su afinidad profunda reside en el hecho de atender un fenómeno cultural desde sus consecuencias sociales; es probable que Tablada no criticara al cinematógrafo porque a él personalmente le gustaba, ya que encontraba (como lo veremos en el siguiente capítulo) un sentido trascendente en este invento, y no porque solapara y asumiera una actitud paternalista con los sectores populares; del mismo modo, el rechazo de Urbina no es necesariamente producto de una actitud clasista, como podría suponerse, sino que representa una necesidad de distanciarse de un espectáculo cuya enorme popularidad dañaba hondamente la vida teatral de la ciudad. Las crónicas de los dos intentan retratar la realidad imperante, pero también, y como ya lo hemos visto, eran una posibilidad para expresar sus preferencias y preocupaciones, así como una serie de ideas que permeaban en el ambiente.

Sin embargo, los alcances de estas crónicas son más amplios, pues sus autores no sólo desearon describir una realidad social, sino un espacio interior, un horizonte imaginario que era a la vez la proyección de sus anhelos, pero también el retrato de una consciencia colectiva. Como ya lo hemos destacado, lo verdaderamente significativo de la experiencia moderna es la capacidad de armonizar las contradicciones entre el exterior y el interior, entre una realidad social contradictoria plagada de condicionamientos y un mundo interior anhelante de una experiencia más significativa, unitaria. Lo significativo es que el cinematógrafo actuó a la vez como símbolo y motor de estas interacciones, pues fue uno de los más perfectos pretextos para ubicar al hombre frente a los frutos del desarrollo científico y tecnológico, pero a su vez, lo confrontó con sus anhelos más profundos, con sus más intensos deseos. Pero eso, como dice el dicho, es harina de otro costal...

que se trata de una forma tanto más peligrosa cuanto más brillante, de contagio de criminalidad. Para cierta clase de almas fantaseadoras y sugestionables, el drama policiaco y pasional son incentivos. Revuelven y estimulan el fango asentado en el fondo del corazón. Invitan a observar el mundo por el lado pecaminoso y maligno. Y así también se falsea el concepto social y se tuerce el concepto humano (...) Claro. El cinematógrafo no es el único responsable; no es el autor de la delincuencia, pero es uno de sus colaboradores más eficaces, como en este ejemplo del desventurado Manuel Varela" (1926, pp. 567-568).

CAPÍTULO 3

Lo horizonte imaginario de las crónicas cinematográficas

Todo descubrimiento renueva algo en nosotros, limpia nuestra mirada, nos permite ver otra vez. El cinematógrafo dilató la pupila de sus espectadores y la pobló de misterios. Como ya lo hemos indicado, la asistencia a las salas de proyección era una experiencia múltiple, cuyas repercusiones para el público abarcaron diversos registros que iban desde el ámbito social hasta el horizonte imaginario. No obstante, tal distinción no pretende oponer dichas vertientes, pues ambas expresiones corresponden a un mismo fenómeno, a una sola realidad en donde las delimitaciones son lábiles, por lo que se encuentran y confunden en reiteradas ocasiones. Ir al cinematógrafo no era sólo un nuevo pasatiempo, sino que representaba un fenómeno cultural completamente único y original, capaz de suscitar emociones que iban desde la pura distracción o entrega al espectáculo de moda, hasta una especie de “necesidad” por integrarse a un “nuevo mundo”, a esa vida reproducida en la pantalla, capaz de reivindicar la fantasía y estimular esa entidad extraordinariamente compleja que, a falta de una mejor expresión, llamamos realidad. Ya sea que interpretemos ese comportamiento como el asombro espontáneo que produce lo desconocido o el embeleso casi infantil ante las imágenes que irradian otra luz a pesar de estar envueltas en penumbras, el cinematógrafo permitió a sus primeros espectadores una nueva oportunidad para ver no sólo su entorno, sino su propio interior colmado de fantasías y deseos, de impulsos y anhelos no necesariamente formulados pero latentes y que, gracias a este nuevo invento, se concretaban no como entidades tangibles, pero si cual móviles e insinuantes sombras.

De alguna forma, los primeros espectadores del cinematógrafo asistían a la creación de un mundo alterno dentro de este mundo que, a la vez lo reflejaba, pero que poseía atributos distintos y se comportaba bajo reglas que, incluso, parecían oponerse a las condiciones privativas de la realidad. El espejo nos muestra un reflejo que siempre es “otro”; así también, casi desde sus orígenes, la máquina de proyección no sólo ponía a danzar una serie de figuras sobre el lienzo, sino que era el catalizador capaz de intensificar la vida, de compensar sus carencias. El cinematógrafo podía, con un encanto distinto pero igualmente misterioso al de las aguas mansas, retener un instante de vida, pero llegaba mucho más lejos: era capaz de reproducirlo infinitamente, por lo que es comprensible que se le considerara como una suerte de memoria colectiva sin mengua

ni desgaste. Por eso los escritores modernistas vieron en este nuevo invento un hacedor de imágenes invulnerables al paso del tiempo; lo que ha sido retenido en la cinta permanecerá en ella y podrá ser evocado como un recuerdo fiel en el momento que así se desee. El hecho de que el cinematógrafo apresara esos instantes y que los pudiese repetir “fielmente” cada vez que así se deseara era una posibilidad de perpetuar los hechos, es decir, era una forma de vencer el paso del tiempo. Los escritores modernistas advirtieron desde un inicio este hecho, pues entendieron esa cualidad propia del cinematógrafo que, según Edgar Morin, consiste en

actualizar el pasado –de recuperarlo como dice Souriau– mejor que ningún otro arte. Pues la idea de que el pasado no desaparece, sino que se refugia en alguna parte, está en germen en todo recuerdo. La magia le da cuerpo. Este pasado que huye y permanece es el mundo de los dobles, de los muertos. Entre la cualidad subjetiva de la imagen-recuerdo y la cualidad alienada de la supervivencia de los espectros, se desliza un mito que se abre en el mundo moderno y que es la búsqueda del tiempo perdido...¹

Tal persistencia no es sólo evidente en las crónicas, sino en muchos otros aspectos de la creación modernista; no obstante, en éstas podemos observar claramente la intuición de que el cinematógrafo gozaba de una cualidad casi mágica para “actualizar” el pasado. El cinematógrafo era una especie de hacedor de sueños por medio del cual se podía avivar el recuerdo y así hacer presencia a ese pasado que huye irremediamente, hacia el entonces inaccesible mundo de los dobles y los muertos. En este sentido y, aunque ellos nunca lo formularon de tal modo, el cinematógrafo era percibido como una máquina mítica o, más precisamente, como un prodigioso aparato que renueva un tiempo aparentemente perdido y que, por ello, da cabida en el tiempo presente (el único tiempo, el de la presencia) a un tiempo que está fuera de éste, pero que a la vez es su expresión ejemplar, en tanto que no se agota y ha trascendido el yugo de lo finito. Por tal motivo, asistir a las salas de proyección se tornaba una experiencia ritual, pues representaba una ruptura frente al tiempo cotidiano y significaba –más allá de la conciencia o no de este hecho por parte de los espectadores– la reintegración a un tiempo original, pues las “vistas” proyectadas podían reproducir, de manera fiel, instantes supuestamente perdidos. Si esto no fuera un hecho determinante, las propias características de la sala de proyección, como ellos lo mencionan en varios momentos, otorgan la impresión de un espacio distinto donde naturalmente se mueven los espectros y las sombras, un lugar donde la vida –siempre idéntica a sí– se renueva. Por tales

¹ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 72

motivos, el cinematógrafo fue visto como el cumplimiento de una insensata fantasía, como el presagio de la invención de Morel. De múltiples formas, los modernistas dieron muestras de que en la experiencia cinematográfica se concreta la vivencia de los mitos que, a decir de Mircea Eliade, implican una experiencia religiosa

...puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. La “religiosidad” de esta experiencia se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos fabulosos, exaltantes, significativos; se asiste de nuevo a las obra de los seres Sobrenaturales. No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo. Esto significa que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el Tiempo primordial, el Tiempo en que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez².

Si bien es cierto que el cinematógrafo no representaba la obra de seres Sobrenaturales en el sentido en que lo apunta Eliade, no se puede objetar que la posibilidad de la ilimitada reproducción de una “vista” ofrecía a los espectadores el acceso a un tiempo distinto, y es este el sentido que, aunque no explícitamente expresado, podemos identificar en casi la totalidad de las crónicas. Más allá de lo baladí de las imágenes proyectadas, desde sus inicios, el cinematógrafo ha operado una transformación en el mundo que ha atravesado el umbral que se abre en la lente de la cámara y que misteriosamente desemboca en una cinta o en cualquier otro medio tecnológico capaz de retener un instante para reproducirlo posteriormente, pues ese proceso implica no sólo un frío artilugio técnico, sino la “reiteración” del pasado, la convergencia de diversas imágenes del tiempo. Nuestros poetas intuyeron con enorme certeza esta cualidad del cinematógrafo y la convirtieron en un gozoso sendero donde podía vagar su fantasía, porque finalmente el cine, como cualquier expresión humana, sólo es plenamente cuando un hombre participa de ella, cuando le da vida y ser, cuando la nombra. Los escritores modernistas, esos incansables vagabundos del espíritu, hicieron suyo ese fruto del avance tecnológico, pero lo humanizaron, lo volcaron hacia el absoluto en unas crónicas que, por momentos, se tornan cartas de creencia.

Resulta evidente que la imagen que los modernistas nos han heredado acerca del cinematógrafo es un testimonio privilegiado, pues además de ofrecernos el panorama social e ideológico que predominaba en la época, nos brinda su singular visión del mundo, nos descubre buena parte de sus obsesiones y deseos, el anhelante espíritu de una época que, al menos en un instante de tregua, parece saciarse, se queda absorto y

² Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, 1992, p. 12

fascinada ante esta fuente de prodigios. El cinematógrafo no es sólo una diversión más, sino una especie de coincidencia prodigiosa entre el desarrollo tecnológico y un deseo casi atávico a todos los hombres: sustraerse al paso del tiempo. Esto no significaba que los primeros espectadores asistieran pensando en ello o se vieran motivados a ir hacia las salas de proyección por influjo de estas consideraciones, sino que esa primera visión que ahora intentamos rescatar por medio de las crónicas modernistas apunta reiteradamente hacia este aspecto. Mas allá de la intención que animase a cada espectador a ir al cine, y de las reflexiones que en torno a tal fenómeno expresaran, nuestros poetas arguyen una serie de posibilidades que, en todos los casos, coinciden – como lo iremos destacando a lo largo de este capítulo– en el hecho de que ir al cinematógrafo implicaba una experiencia de ruptura frente a la cotidianidad. Recordemos que las funciones que se programaban en los lugares de exhibición incluían diversas “vistas” que, de algún modo, recuperaban un tiempo perdido y, por tal motivo, integraban al público en un nuevo espacio que podemos denominar ritual, en tanto que representa un quiebre respecto a la esfera de lo cotidiano, así como la reactivación del tiempo original de los seres de la pantalla. El cinematógrafo ofrecía desde sus inicios y quizá sin pretenderlo, una propedéutica de lo deseable, no de lo puramente “real”, sino de lo imaginario; quizá por ello, este invento que se convirtió rápidamente en el espectáculo de moda. Carlos Monsivais, plantea la situación en los siguientes términos

Es sólo un entretenimiento, se dice, pero en todas partes el cine es un agente extraordinario de secularización. Esto significa, según Max Weber, la desmiraculización del mundo, la realidad ajena a los prodigios del orden divino. Fomentador de su propia cultura, el cine seculariza, sólo para diseminar un nuevo tipo de milagros a la psicología de sus espectadores (maravillas ya no computables por rezos o estampas piadosas, sino por murmullos en la oscuridad y fotos de las estrellas compradas al salir del espectáculo)³.

El vertiginoso movimiento dialéctico de la modernidad convirtió a un instrumento de la secularización en una fuente de milagros, a un producto del desarrollo técnico en un objeto mágico. En el mundo moderno nada es intocable, todo se transforma y renueva, y el mismo movimiento de negación es de algún modo afirmativo, y viceversa. El cinematógrafo evidentemente no fue una excepción; sin embargo, su caso en particular nos permite observar cómo estas tensiones y contradicciones van amoldando sus facetas hasta confundirse. A pesar de su carácter

³ Carlos Monsivais, *op. cit.*, p. 45

secular, el cine adquiere la capacidad de crear un nuevo tipo de milagros como bien lo observa Monsiváis; no obstante, su reflexión se limita a la creación de “ídolos” y a las cualidades extraordinarias que estos seres poseen –en el terreno simbólico–, para satisfacer los anhelos de los espectadores. Estas reflexiones corresponden a un proceso posterior al que ahora analizamos, al cine propiamente dicho en tanto fenómeno de los *mass media*, mientras que el horizonte en el que se ubica el cinematógrafo aún no está poblado por esa clase de figuras. Sin embargo, el cinematógrafo ofrece otro tipo de “milagros”, unos que tocan un territorio más esencial de los deseos humanos, pues se refiere precisamente a ese anhelo que, a decir de Unamuno, es consustancial al hombre: el ansia de inmortalidad. Así pues, el carácter sagrado de la experiencia cinematográfica reside, por una parte, en la convergencia de diversas circunstancias temporales en un espacio-tiempo con carácter ritual y, por la otra, en la sed de inmortalidad que, al menos durante el tiempo de la proyección, el nuevo invento lograba saciar.

La secularización fue no solamente mundanización ni sacralización simultánea del mundo ni de la vida, sino también pérdida del mundo. La paradoja se explica si por pérdida del mundo se entiende pérdida de una realidad, de un soporte en el mundo que tras “la muerte de Dios”, esto es, de la religión entendida como *reli-gatio*, ha perdido la orientación⁴.

La crisis moral que experimentaron los románticos europeos ante “la muerte de Dios”, en América adquirió el carácter de crisis religiosa y punzante duda, pero también de temor al ateísmo. Todos los países hispanoamericanos participan de tales procesos, ubicándose en dos vertientes literarias fundamentalmente: el modernismo y la Generación del 98. Lo que en un inicio se manifestó como un claro proceso de secularización, se transformó posteriormente en una búsqueda por sacralizar el mundo. La realidad sin ejes rectores permitió el desplazamiento de aquellos elementos que tradicionalmente se investían de un carácter de sacralizada hacia otros asideros propensos a constituirse como nuevos estandartes de fe, nuevos principios ordenadores; la patria, la mujer, la experiencia erótica, los paraísos artificiales, entre muchas otras posibilidades, son evidencias del mismo fenómeno. No obstante, la secularización no sólo consistió en el uso de nociones y conceptos religiosos para expresar cosas mundanas y profanas. La secularización dista de ser la sola mundanización de la vida; por el contrario, es la contradictoria reacción del hombre frente a la ausencia de Dios, la falta de sustento y sentido de la existencia. Sin embargo, la ausencia se convierte en el

⁴Girardot, *op. cit.* p. 86

estímulo para la búsqueda; la tajante mundanización y racionalización del mundo, aunada al carácter profundamente egoísta de la sociedad moderna, actúan como un acicate a la fe, al ansia de comunión y de absoluto.

Si para sus creadores el cinematógrafo en un principio no fue sino un producto del desarrollo tecnológico con fines científicos, los escritores modernistas revelaron el anverso de dicha creencia. Lo que la razón supuso una consecuencia previsible del progreso fue visto por nuestros poetas como la materialización de anhelos remotos, consustanciales; lo que podía ser explicado con espíritu ecuánime y objetivo, se reflejó en las crónicas modernistas con candorosa vehemencia. Desde sus inicios, las crónicas reconcilian ambas posibilidades, pues su espíritu reconocía lo absurdo de las tajantes dicotomías. Si parecen optar por el aspecto mágico, por la disposición órfica del cinematógrafo es también por oponer un contrapeso a la imperante conciencia positiva de los hechos. No sólo la propensión a sacralizar el mundo como anverso de los procesos de secularización actúan en este sentido, sino la observación de los mecanismo por medio de los cuales el cinematógrafo podía plegar la voluntad de sus espectadores, son los motivos por los que nuestros poetas identificaban al cinematógrafo con una fuente de milagros, un surtidor de imágenes de ensueño y fantasía. Como ya lo hemos analizado en el capítulo anterior, Urbina y Tablada entrevieron que el elemento clave que atraía al público hacia las salas de proyección era esa atmósfera de ensoñación que el cinematógrafo suscitaba. Tal vez sea conveniente recordar la opinión que Urbina tenía al respecto, pero esta vez analizada bajo otra perspectiva:

Y abajo, por aquel mar de cabezas levantadas que tienen los ojos fijos e interiormente alumbrados, como los de los sonámbulos, pasa un fluido fascinante de ensoñación estática.

Sí; es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla; el alma colectiva que aduerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que lo transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida. Aquel blanco cuadrilátero, encerrado en torpes espigas de madera, es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio (9/XII/1906, p. 99).

El cinematógrafo, a pesar de ser sólo una “diversión” y de tener un carácter “infantil”, ofrecía a los espectadores la posibilidad de trascender su condición ordinaria. La necesidad por romper con la cotidianidad, por ingresar a un espacio y un tiempo distintos son expresadas con enorme fortuna por Urbina al mostrar, gracias a dos rotundas metáforas, la secreta relación entre la pantalla del cinematógrafo y lo que el

llama “puerta de misterios” y “boca del prodigio”. La propia luz del proyector es entendida como “un fluido fascinante de ensoñación estática”... Para él, el común de los espectadores vivía una vida insulsa dominada por instintos y hasta brutalidades, pero que ante la proyección del cinematógrafo se adormecían, lograban cesar casi como en un momento de trance, gracias a esa ilusión originada por el cinematógrafo. Esta experiencia sacaba a los espectadores de su cotidianidad y, por ello, afirmaba Urbina, los “eleva por encima de las groseras impurezas de la vida”. Como ya lo hemos dicho, podríamos considerar que esta postura de Urbina tiene un dejo de clasista, producto de una visión fundamentalmente esteticista, pero lo significativo de este fragmento es la consciencia de que el cinematógrafo, como entretenimiento, ofrecía a sus espectadores la posibilidad de, al menos en el lapso que durara la proyección, trascender sus circunstancia cotidiana; es decir, le brindaba la oportunidad de romper con la inercia de todos los días y así sustraerse de algún modo al inexorable devenir.

Como lo indica la cita anterior, Urbina identificó la afinidad entre la experiencia producida al asistir a una proyección cinematográfica y la ensoñación. Este vínculo resulta bastante común para la época y, en general, es una de las ideas que pueden identificarse tanto en los postulados de especialistas como en las opiniones del espectador ordinario. Sabemos que tal asociación no es caprichosa y que, contrario de lo que pudiésemos creer, no es consecuencia de que la proyección de películas se realizara en la oscuridad (circunstancia en la que comúnmente se duerme), sino que tanto el sueño como el cine posibilitan una visión del tiempo distinta, representan otra forma de relacionarse con el mundo no condicionada a la linealidad ininterrumpida de la experiencia cotidiana. El inconsciente encuentra su cauce más natural en el sueño, ya que en él se rompen ciertas reservas e inhibiciones racionales; por ello, presenta la estructura de una mitología privada; se podría decir, incluso, que el contenido del inconsciente es mitológico. El sueño representa la inserción en un tiempo sin tiempo; de ahí su equiparación con la muerte y la ancestral creencia de que puede ser vínculo con el absoluto. María Zambrano, por ejemplo, identifica que uno de los pocos contactos reales que el hombre moderno puede establecer con lo sagrado se efectúa por medio de los sueños⁵. Los sueños no son sólo la honda respuesta de la psique, sino unos efímeros frutos terrenales que exigen ser redimidos, trasmutados en materia eterna.

⁵ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, 1998, p. 87

La noción del sueño como una puerta hacia una realidad trascendente, como un medio para arribar esa otra orilla que San Juan de la Cruz nos hace intuir mediante la imagen de la noche oscura del alma, es una constante en el pensamiento romántico que, como sabemos, es en la raíz espiritual del modernismo. Novalis o Nerval, por ejemplo, dejaron testimonio de que el sueño era una oportunidad para comprender nuestra pertenencia al Absoluto. Para el romántico ni el mundo ni la existencia humana son fragmentarias o ajenas; todo está secretamente urdido, imantado tenue, pero indisolublemente, como el sueño a la vigilia y la vigilia al sueño. August Schlegel, de hecho, suponía que la propia creación poética era una suerte de sueño dirigido que tendía a reproducir esta consciencia trascendente que aguarda en los sueños, esta certidumbre de las mutuas correspondencias, de la íntima armonía de todo cuanto existe⁶. No obstante, esta equiparación del cinematógrafo con el sueño no sólo abreva del pensamiento romántico, sino que es una especie de esencial certeza, pues como claramente lo afirma Michel Foucault, todas las posibilidades de la vida imaginaria pueden sintetizarse en el sueño⁷. Por tal motivo, las semejanzas entre el sueño y el cinematógrafo parten de esta condición de posibilidad que está en la base de todo acto imaginativo. Igualmente, podemos observar que cuando nuestros cronistas consideran que el comportamiento de los primeros espectadores frente al cinematógrafo era infantil, sería entendido desde la perspectiva psicoanalítica como la identificación de éstos con lo primordial verdadero, en tanto que el niño vive en un tiempo mítico, paradisíaco.

Sin duda, a los modernistas les parecería más sencillo equiparar al cinematógrafo con una “máquina de sueños” y no con la máquina mítica o ritual de la que previamente hemos hablado, pues reconocían en el sueño un espacio-tiempo donde estas categorías eran modificadas, por lo que era posible asistir a lugares que no conocían y vivir experiencias que, de otro modo, serían imposibles, como lo era hallar seres fantásticos o reencontrarse con los muertos; la imagen que nos legan los modernistas acerca del cinematógrafo es la de espacio donde lo imposible se torna

⁶ “Podemos aclararnos muy bien la génesis mítica del mundo bajo la imagen del sueño, en la que no se presenta duda alguna sobre la necesidad de las imágenes que transcurren, por muy inconexas o incluso contradictorias que puedan ser.”, y un poco más adelante “La poesía es fabricación artificial de aquel estado mítico, un sueño voluntario en la vigilia” “De la mitología” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, pp. 217-218

⁷ “Strictly speaking, the dream does not point an archaic image, a phantasm or a hereditary myth as its constituting elements; these are not its prime matter. And they do not constitute its ultimate significance. On the contrary, every act of imagination points implicitly to the dream. The dream is not a modality of imagination, the dream is the first condition of its possibility”. Michel Foucault, *Dream an Existence*, 1984-85, p. 67

posible. El invento de los hermanos Lumière, que originalmente sólo se planteaba objetivos científicos, sería percibido de forma espontánea por muchos de sus espectadores alrededor del mundo como una “máquina de sueños”, en tanto que abría la posibilidad de acceder a otras “realidades”, por lo que, en torno a él, prevalece siempre un ambiente misterioso, equiparable a un sueño o a un hechizo. Tablada tuvo una enorme sensibilidad para identificar este hecho. Ya desde su primera crónica, del doce de diciembre de 1896, Tablada intuye esta especial atmósfera del cinematógrafo:

El primer sentimiento que ese espectáculo produce es de superstición y de fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y conjura aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y misterio (*12/XII/1896*, p. 70).

Casi podemos imaginar a Tablada con las manos erizadas y la mirada enfebrecida, buscando al autor de esa suerte de embrujo, porque, como él mismo lo indica, “aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste”. Tablada, durante todas sus crónicas asume esa ilusión, se entrega al misterio que, de forma supersticiosa o no, le permitía entrever en este espectáculo un sentido trascendente, una posibilidad inigualable para mirar el mundo y los infinitos mundos que habitan en él. El siguiente fragmento, además de ser uno de los más hermosos de todas sus crónicas cinematográficas, tiene la cualidad de ejemplificar claramente su pensamiento:

...toda la vida, todo el ensueño, toda la ilusión están allí, en el lugar místico y sombrío como una catacumba; los países exóticos se acercan, todos los paisajes obedecen al conjuro, y fuera del tiempo y arrebatados al espacio vibran rápidamente ante nosotros. “Ver y creer”, dijo el apóstol escéptico, y puesto que todo se ve, la duda es una aberración. Ten fe y la montaña vendrá a ti, dijo Cristo, y la montaña sustraída a la enorme gravitación ha llegado hasta nosotros, y las tragedias más emotivas, los sucesos más fugaces, están allí inmortalizados y perennes (*16/X/1906*, p. 96).

Esta vez, Tablada es más audaz y llega mucho más lejos, porque ese ambiente de ensoñación que habíamos identificado al nombrar al cinematógrafo, adquiere un carácter casi “místico”, no sólo por los adjetivos con los que lo califica, sino por todos los diálogos con la tradición que establece; en este caso en específico, con el cristianismo. La actitud de Tablada no es sólo de ingenua credulidad, sino de fe, porque siente que gracias a este nuevo invento todas las realidades son próximas, lo imposible

sólo una suposición, y la muerte una palabra que se desmorona cuando nos asiste ese aparato capaz de capturar los “sucesos más fugaces” y conservarlos dentro de sí, “inmortalizados y perennes”. Tablada asume todas las posibilidades del cinematógrafo y, no sin esa saludable ironía que lo caracterizaba, advertía:

El paisaje que te asombra, el gesto y la sonrisa de la mujer que te cautivan están allí; los verás siempre que quieras y cuantas veces los desees. ¡Ah, el sortilegio es hondo y la seducción incontrastables. El prodigioso sueño de opio está al alcance de todas las fortunas. Allí está el hada sonriente y todopoderosa para el bebé que abre sus ojazos y cree en ella; allí están los paisajes que nunca habías contemplado, ¡oh soñador que nunca saldrás de tu rincón! Allí está la mujer ídolo, la Circe que nunca hubieras encontrado ¡oh poeta poseído de anhelos devoradores y de fastuosas quimeras! (16/X/1906, p. 96).

De nuevo encontramos la imagen del espectador como un niño que, en este caso, no necesita fe, y ni siquiera precisa establecer un pacto de credulidad; le basta con abrir sus “ojazos” para participar de ese mundo de fantasías e ingresar a un prodigioso sueño, no con el objetivo de elevarse de las “groseras impurezas de la vida”, como lo creía Urbina, sino para entregarse al éxtasis de una ensoñación que Tablada equipara a la producida por el opio, quizá porque el cinematógrafo, como el opio, les permitía conocer otras tierras donde la vida pudiera ser acaso más armoniosa e intensa, y donde, por fin, el amor no fuera un juego de estrategia que es mejor dejar inconcluso, sino la promesa de encontrar a Circe, la hechicera capaz de convertirnos en animales y que podría incitarnos a descender al abismo, para finalmente encontrarnos y regresar a casa; porque el cine es un sueño dirigido, un azar objetivo que logra redimir la vida, exaltarla... Para Tablada el cinematógrafo poseía la gracia de los deseos satisfechos, era un modo de asir una ilusión lo suficientemente intensa como para saciar su alma de poeta asaltada por “anhelos devoradores”. Así como para Urbina el cuadrilátero de la pantalla era la puerta del misterio y la boca del prodigio, para Tablada era una suerte de jaula de luz en cual habitaban “fastuosas quimeras”. De cualquier modo, en ambos casos se produce una espontánea equiparación del cinematógrafo con el sueño o un principio generador de misterio y prodigios que era capaz de producir en los espectadores una metamorfosis o regresión a un estado de gracia infantil. Y era precisamente ese principio motriz, ese impulso vital, el que hizo del cinematógrafo un punto de convergencia, un espacio privilegiado para los encuentros. Incluso, en esa

misma crónica, un poco más adelante, esa consciencia de las posibilidades que ofrece el cinematógrafo, adquiere tonos de apología y se vuelve una imprecación al lector:

Tuya es la gracia que los magnates se disputan; es tuya, desáltérate, masca tu ensueño, deja macerar tu alma en su fascinación. Despósate al fulgor de plenilunio de esa fantasmagoría, a la luz espectral que irradia un astro muerto sobre esa tierra espectral. Y castamente, ya que no puedes hacer otra cosa, hártate de realismo. El cinematógrafo es el Zola de lo imposible (*16/X/1906*, p. 96).

En este breve fragmento, Tablada nos da una clave para comprender una de las preguntas que nos formulábamos en el capítulo anterior. Ahora podemos entender más claramente por qué la gran masa popular se entregaba a este espectáculo y los motivos profundos de su atracción, así como la sonrisa escéptica de los malhumorados burgueses, incapaces de brindarse de manera genuina e irrestricta a ese embeleso. Tablada intuye una de las características más significativas de este invento que, muchos consideraban, tenía como misión la de retratar fielmente la realidad, hacer una estricta mimesis del mundo. No obstante, trascendiendo esta postura, Tablada vislumbra profundamente las posibilidades del cinematógrafo, al entender que esta pretensión de naturalismo se logra plenamente pero en otro ámbito como el de los sueños, el de la fantasía, el de un tiempo siempre igual y siempre otro, el del origen. Por ese motivo Tablada dice que “el cinematógrafo es el Zola de lo imposible”

En todo caso, es preciso destacar que, tanto en los comentarios de Urbina como los de Tablada, prevalece la idea de que el cinematógrafo ofrece la posibilidad de acceder a un tiempo distinto, más significativo; si es ilusión o misterio, si se acerca más a una dulce ensoñación infantil o al sopor del opio, son las graduaciones de un pensamiento afín; lo que en el terreno de lo social podía distanciarlos, en el ámbito imaginario los vinculaba profundamente. Lo verdaderamente característico reside en la creencia compartida de que el cinematógrafo rompía con la cotidianidad y colocaba a sus espectadores en una suerte de trance, es decir, los sacaba del tiempo y, a la vez, los reincorporaba plenamente a él, pues el tiempo de la proyección es siempre cualitativamente más significativo que el que se obsesionan en marcar los relojes y maquilla de rojo a los calendarios. Esta es la característica principal, el sello distintivo que recorre todas las crónicas cinematográficas modernistas, al menos, durante los primeros años de su producción. Este es uno de los rasgos que nos permite identificar esa especie de consciencia mítica que subyace en muchas de sus opiniones y

planteamientos. No obstante, son muchos otros los ámbitos en los que podemos ubicar esta consciencia que abarca toda su producción y que tiene manifestaciones diversas.

A decir de Román Gubert, el nacimiento del cinematógrafo logra cristalizar otro anhelo humano que, en su opinión, posee un carácter mítico. El cinematógrafo alcanza la tan ansiada “reproducción gráfica del movimiento”, obsesión que podemos rastrear en toda la historia de las artes figurativas, pero que ya es evidente desde aquel fascinante jabalí policromo que señorea las cuevas de Altamira y que posee la peculiaridad de tener no cuatro, sino ocho patas. Esta aparente deformación o exceso no resulta un error producto del delirio o la ignorancia en materia de anatomía, sino una profunda necesidad por producir una idea del movimiento. En aquellos trazos, que nada tienen de inciertos, se detecta ya la conciencia de que la realidad no es estática sino móvil; la sobreabundancia de extremidades pugna por crear un efecto, una ilusión de movimiento. “Al obrar así, aquel primer artista del movimiento no sólo intentaba una reproducción más fiel, exacta y completa de su entorno, añadiéndole una nueva dimensión, sino que trataba de materializar el fluido curso de sus pensamientos, en perpetuo devenir”⁸. Desde este audaz gesto primitivo hasta las tentativas cubistas, pasando por las sombras chinescas de la Isla de Java y los divertimentos de la linterna mágica, podemos encontrar que tal preocupación es permanente. El cinematógrafo era, de algún modo, la conciliación de esas tentativas, el vínculo entre una necesidad expresiva y los logros del desarrollo científico que consiguen concretarse a finales del siglo XIX en un invento, una máquina que, dadas estas características, adquiere resonancias míticas.

Roger Caillois llama la atención acerca de que los mitos poseen la característica de ser “una finalidad sin fin”⁹, es decir, representan una finalidad en tanto que adquieren socialmente un valor paradigmático, pero no tienen fin, pues, en el momento de gestarse, no poseen una intensión, ni una explicación o preceptiva inherentes. En este ámbito podemos ubicar la experiencia modernista, pues ellos, sin saberlo, esbozaron en torno al cinematógrafo una serie de intuiciones que, en términos generales, podemos caracterizar en el terreno de lo imaginario como míticas, ya que engloban expresiones poéticas, mágicas y religiosas. En el mito, cuando se precisan sus diversas determinaciones –la interrelación de diversos ámbitos del mundo imaginario, por ejemplo–, contribuyen a hacer de las múltiples representaciones colectivas de carácter imaginario una sola capaz de englobarlas a todas. La creación modernista reviste una

⁸ Román Gubert, *Historia del Cine*, 1969, p. 17

⁹ Roger Caillois, *El mito y el hombre*, 1988, p.13

experiencia mítica en el sentido de que cristaliza una serie de impulsos que reflejan una noción particular, pero que, profundamente, manifiestan la experiencia colectiva y la condensan, pues, “en efecto, es en el mito donde mejor se capta, en vivo, la colisión de las postulaciones más secretas y más virulentas de psiquismo individual y de las presiones más imperativas y perturbadoras de la existencia social”¹⁰. De tal suerte, podemos establecer que las crónicas cinematográficas modernistas son reflejo y condensación de una realidad cultural, a la vez que representan una perspectiva privilegiada respecto del punto de vista general; no obstante, y sin que exista la mínima contradicción, también son los “medios”, el vínculo por el cual podemos esbozar un panorama más amplio de un fenómeno tan significativo como los orígenes de un nuevo lenguaje, y por ende, el nacimiento de una nueva cosmovisión.

La complejidad reside en identificar claramente cuáles son las formas en que se manifiesta este comportamiento mítico, la manera en que éste se articula en las crónicas cinematográficas modernistas, así como los mecanismos por medio de los que se vale para encubrirse. Partimos de la base de que el mundo moderno conserva cierto comportamiento mítico, pero que éste ha sufrido un desplazamiento respecto a las sociedades arcaicas o tradicionales. La conciencia mítica no ha sido abolida; por el contrario, sigue presente, pero se ha desplazado, ha precisado de diversos encubrimientos y se manifiesta ahora de maneras no siempre claras. Las novelas modernas, por ejemplo, son espacios en donde la expresión mítica se refugia y prevalece, pero lo mismo se puede decir de la poesía, la pintura o cualquier otra expresión artística. Como ya lo profesaban los artistas ante la crisis de conciencia que enfrentaron a finales del siglo XIX ante la muerte de Dios, el descubrimiento del inconsciente, el despunte de la reproductividad técnica: el arte es el reducto donde se expresa lo sagrado. En el mundo moderno, desacralizado por antonomasia, el arte es el espacio del mito, el punto de convergencia y de quiebre entre el tiempo original y el tiempo histórico, así como su conciliación más allá de las falsas contradicciones ideológicas o de otro orden. Sin embargo, es difícil identificar el comportamiento mítico, pues éste posee la característica de implicar el “pensamiento colectivo”, mientras que en nuestras sociedades, a diferencia de lo que ocurre en las sociedades tradicionales, predomina una conciencia individual, un culto ególatra donde se agudiza la noción del “yo”, de lo personal.

¹⁰ *idem*, p. 13

Los mitos o las imágenes míticas del mundo moderno están escondidas, camuflajeadas; se encuentran impregnadas de cierto laicismo que las hace confundirse y participar del mundo profano. Tal situación dificulta diferenciarlas y, por tal motivo, comprender la manera en que éstas influyen y se expresan en nuestro comportamiento. No obstante, si somos observadores, podremos distinguir cómo, en todas partes, existen evidencias de este sustrato mítico inherente al comportamiento humano. Toda sociedad, por más avanzado que sea su desarrollo tecnológico y más complejas que sean sus formas organizativas, conserva cierto comportamiento mítico. El mito en el mundo moderno ha tendido a integrarse a la historia general del pensamiento colectivo y ha agrupado a los hombres ya sea en torno a un símbolo, a un proyecto ideológico, como es el caso de los nacionalismos o las visiones teleológicas de la historia. La conciencia mítica es una forma de comportamiento, una cosmovisión, a la vez que un elemento de civilización. Por el propio carácter individualista de nuestras sociedades, el elemento mítico señorea en el individuo, pues en la memoria, los sueños o las fantasías podemos encontrar su expresión más recurrente. En la psique, el mito sólo puede cambiar de aspecto, mudar de forma, disimular sus funciones, pero no perecer¹¹.

Pero, más allá de todas estas consideraciones que nos permiten ubicar el problema, es preciso identificar las circunstancias que revelan plenamente el sustrato mítico que prevalece en la vida moderna y la forma en que ésta se expresa, para así, posteriormente, identificar tales o cuales elementos en las crónicas cinematográficas modernistas. En *Mitos, sueños y misterios*, Mircea Eliade plantea una cuestión decisiva; afirma que es analizando la relación del hombre moderno frente al Tiempo como podemos darnos cuenta de la especificidad de su conciencia mítica. Tanto en el hombre moderno como en el primitivo existe una necesidad por acceder a otros ritmos temporales, por encontrar la apertura hacia el Tiempo primordial. Tal tendencia adquiere un carácter de evidencia en el mundo moderno, en tanto que se manifiesta como un rechazo al tiempo presente. En las sociedades tradicionales dicha disyuntiva se resuelve mediante un proceso de reintegración periódica que, dadas sus características, posee un tono claramente ritual. Mientras tanto, en el hombre moderno, el planteamiento es menos armonioso y, a veces, enfrenta una situación desesperada, pues el hombre moderno pretende quebrar la homogeneidad del tiempo, salir de él y, por tal

¹¹ “Porque los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, 1959, p.11

motivo, hacerlo cualitativamente significativo. Este comportamiento, regularmente inconsciente, resulta una “evasión” frente al curso ordinario del tiempo. La necesidad imperante de romper con la cotidianidad se resuelve, por ejemplo, mediante la asistencia a fiestas y espectáculos, ya que, más allá de su apariencia desacralizada, cumplen una función ritual, pues

...se desenvuelven en un “tiempo concentrado” de gran intensidad, residuo o sucedáneo del tiempo magicorreligioso. El “tiempo concentrado” es igualmente la dimensión específica del teatro y del cine. Aun no teniendo en cuenta sus orígenes rituales y la estructura mitológica del drama y del film, queda este hecho importante: que estas dos especies de espectáculos utilizan un tiempo totalmente distinto al de la “duración profana”, un ritmo temporal concentrado y quebrado a la vez, que fuera de toda implicación estética, provoca una profunda resonancia en el espectador¹².

Tal es la intuición que, como ya lo hemos observado, prevalece en las crónicas cinematográficas modernistas: el cinematógrafo creaba un espacio distinto, donde el tiempo se encarnaba de otro modo. Si bien es cierto que ellos nunca caracterizaron tal afición como una pulsión por acceder a un Tiempo sagrado, sí identificaron que en este gusto por las “vistas” proyectadas había “algo más”, y que, en este misterio, residía el sentido trascendente de dicho espectáculo. Observaron que la capacidad del cinematógrafo para reproducir un instante apresado en una cinta saciaba un poco aquello que, a decir de don Miguel de Unamuno, es nuestra misma esencia: el hambre de inmortalidad¹³. Y si algo resalta en las crónicas cinematográficas modernistas es esa hambre, esa insatisfacción que de pronto encuentra su oasis en las salas de proyección y que, merced de su capacidad de reactualizar el pasado y reproducir el movimiento, logra liberarnos del tiempo y vencer a la muerte o, al menos –y ese “al menos” es mucho más que una resignación– ofrecer un consuelo frente a la muerte. A mayor o menor grado de fe o vehemencia los escritores modernistas mexicanos (sobre todo Nervo y Tablada) advirtieron que si era posible conservar un instante y reproducirlo las veces que así lo deseáramos, al menos podríamos entregarnos a la ilusión de que no somos del todo finitos, de que podemos engañar a la muerte y de que, gracias a esa máquina hacedora de prodigios, podríamos vivir eternamente. Si podemos retener un solo instante

¹² Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, 1991, p. 14

¹³ “Quedémonos ahora en esta vehemente sospecha de que el ansia de no morir, el hambre de inmortalidad personal, el conato con que tendemos a persistir indefinidamente en nuestro ser propio y que es, según el trágico judío, nuestra misma esencia, eso es la base afectiva de todo conocer y el íntimo punto de partida personal de toda filosofía humana, fraguada por un hombre y para hombres”, Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, 1967, p. 35

invulnerable al paso del tiempo, como lo creía Gutiérrez Nájera recordando las palabras de Ovidio, tal vez no moriremos del todo. Tablada, que también suscribía esta creencia, escribió:

¿Y cómo no pensar en los consuelos que esa ilusión puede derramar sobre los numerosos dolores que causa la pérdida de un ser amado, vuelto al mundo por un aparato, resucitado, arrancado al olvido y a la muerte y viviendo con la enérgica, elocuente vida del movimiento y de la expresión? (*12/XII/896*, p. 70).

Esta capacidad del cinematógrafo para reanimar a los muertos, para insuflarles vida, resultaba única, porque no consistía en la conservación de una imagen o símbolo que representaran al difunto, sino que era la permanente posibilidad de recordarlo con “la enérgica, elocuente vida del movimiento y de la expresión”, tal como lo creía Gubern. A diferencia de la fotografía que, si bien representó en su época un “perfeccionamiento” en los procesos de representación, podemos advertir que el cinematógrafo incluía una cualidad que ninguna otra de las expresiones artísticas o técnicas podía emular: el movimiento¹⁴. Ya no era preciso fijar las mariposas con alfileres para conservarlas, pues era posible retenerlas en pleno vuelo; el consuelo frente a la pérdida radica, precisamente, en la conservación de ese movimiento que nunca antes se había alcanzado. Por ello, los muertos no tendrían por qué ser visitados en sus mausoleos, ya no habría necesidad de hablar con una lápida y adorador los retratos de los que se han adelantado en el camino. Por el contrario, el propio Tablada advierte todas las posibilidades que se despliegan gracias a este invento capaz de modificar nuestra relación con los muertos. Al respecto, escribió:

Ensueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres en los ataúdes, tendría un cinematógrafo, y a sus horas, cuando quisiera viajar por el pasado, y sumergirse en la profunda vida del recuerdo contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta, y mientras, un fonógrafo derramaría en su oído el bendito acento de las frases maternas y el ritmo apasionado de los juramentos de amor (*12/XII/1896*, pp. 70-71).

He aquí la conquista del tan ansiado anhelo humano de vencer a la muerte, por fin al alcance de las manos; gracias al cinematógrafo se podía ver con claridad a los muertos y “viajar por el pasado” para así alcanzar a todos los seres que hemos amado y

¹⁴Para un análisis fenomenológico de la imagen cinematográfica, ver el clásico libro de Gilles Deleuze que, como el propio autor lo indica, es una “taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes”. *La imagen movimiento*, 1984, p. 34.

perdido. Todas las corrientes espiritistas encontraban por fin una suerte de validación fáctica por efecto del cinematógrafo, pues este era el aparato capaz de recuperar el tiempo perdido, la máquina de sueños capaz de reanimar a los muertos y convocarlos mejor que cualquier médium. Mas si no fueran suficientes estos consuelos de los que era capaz el cinematógrafo por sí mismo, el propio desarrollo tecnológico propició un feliz encuentro que reivindicaría dichos deseos de una forma que, hasta entonces, apenas podía ser imaginada por Tablada y otros de sus contemporáneos¹⁵; es decir, la posibilidad de que, además de capturar la imagen de los seres y las cosas, el cinematógrafo pudiese guardar su voz, en fin, todas las imágenes del mundo, todos sus sonidos. Si el cinematógrafo había logrado satisfacer el anhelo mítico de la “reproducción gráfica del movimiento” y, en alguna medida, resultaba un paliativo frente a la muerte, esta hambre de inmortalidad, al menos por un instante, estaría más próxima a saciarse si lograra conciliar la imagen y el sonido. Por ello, al menos un solo instante, nuestros escritores tuvieron la absoluta certeza de que jamás pereceríamos. Prueba de ello es una crónica de 1899, publicada por Amado Nervo, quien después de asistir en Madrid a una presentación en la que se sincronizó el fonógrafo al cinematógrafo, en uno de los momentos más emotivos de las crónicas cinematográficas modernistas, escribió:

“El hombre es imperecedero ya, merced al sincronismo de dos aparatos familiares. ¡La muerte ha sido vencida!

¡Seguiremos viendo y oyendo a los seres que admiramos y amamos, y será como si no se hubiesen extinguido!

Que el fantasma se mueva y hable gracias a ese otro sortilegio de una cinta y un disco, o que hable gracias a ese otro sortilegio de la energía almacenada en un cuerpo, y que constituye la vida... ¡Qué más da!

Los mismos sentidos que se dieron cuenta de que existía; los mismo sentidos, gracias a los cuales existió de hecho para nosotros, seguirán dando fe de que se mueve,

¹⁵ Por ejemplo, Enrique Chavarri escribió: “Figúrense ustedes, en que se pueda unir el cinematógrafo con el fonógrafo {...} los muertos resucitan, pueden ser evocados como en las sesiones espiritistas, pueden ser llamados de la eternidad para obligarlos a hablar, a moverse, a volver a la vida, ellos que tan cómodos deben encontrarse en el país de los espectros. Cada hijo de vecino, o de vecina, puede tener a sus muertos queridos grabados en una película fotográfica, y de allí lanzarlos, por medio de la linterna mágica, a la blanca pantalla para verlos animarse, al propio tiempo que el fonógrafo habla con la voz misma de aquellos que fueron... El mundo marcha, no cabe duda; ya vamos camino de la inmortalidad, ya conservamos la memoria de los seres amados, no en estatuas yacentes, sino en sombras impalpables que hablan y se mueven, y nos miran y sonríen y amenazan ¡oh Dios! dejar el lienzo en que se dibujan, para darnos un abrazo, el abrazo supremo del espectro que deja en torno nuestro el hálito de la eternidad” en Manuel González Casanova, *Los escritores mexicanos y los inicios del Cine (1896-1907)*, 1995, p. 18

de que sonrío, de que gesticula, de que habla, con la propia unidad con que ejecutaba estos actos antes de volverse polvo” (p. 123).

Sí, la muerte había sido vencida, porque el cinematógrafo ofrecía la ilusión de poder interferir en el curso del tiempo. Y en verdad no importaba que sólo fuese una ilusión, porque esos seres a los que tanto se había deseado volver a encontrar, aunque no fuesen sino fantasmas sobre un lienzo, por medio de todos los sentidos que los conocieron y amaron, gracias a toda la fuerza con la que se deseó que ese encuentro se produjera, “seguirán dando fe de que se mueve, de que sonrío”, aunque sepamos que ese ser ya es sólo polvo... Ante tales concepciones podemos entender claramente los motivos por los cuales Tablada afirmaba que el cinematógrafo “tiene una superioridad sobre la vida, porque es múltiple, porque no perece en un instante, porque puede repetirse hasta el infinito” (*16/X/1906*, p. 96). Es decir, el cinematógrafo no era sólo una ilusión de eternidad o un consuelo frente a la muerte, sino al mismo tiempo, un paliativo y estimulante para enfrentar los sinsabores de la vida. Las miserias cotidianas podían ser encaradas gracias a aquellos reductos en los cuales no sólo un instante podía ser retenido para evitar padecer la ausencia, sino porque, en ese momento capturado, la vida se intensificaba, era más vida. Aunque en un inicio el cinematógrafo sólo reprodujo de manera “objetiva” la realidad, los espectadores advirtieron que, más que representar una imitación cabal, las proyecciones estaban más cercanas a su emotividad y a la fantasía que a su razón. A pesar de la veracidad de la imagen reproducida, nuestros poetas comprendían que, a pesar de todo, el misterio persistiría. Como contundentemente lo expresaba Nervo: “Hay aún infinitos fluidos, infinitos agentes físicos en el misterio. La naturaleza es una amada que no cede sino con suma lentitud ante el hombre” (*1/I/1899*, p. 83).

Lo que el cinematógrafo proyectó a sus primeros espectadores no fue sólo una vigorosa evidencia de la realidad, sino el luminoso testimonio de un más allá inmanente a la vida diaria. El cinematógrafo reveló el horizonte siempre inabarcable de todo cuanto existe, de la muy denostada cotidianidad. Visto con frialdad, nada tiene de extraordinario la salida de un grupo de obreros de una fábrica en París, pero ese sencillo hecho que se ha repetido millones de veces en todas partes del mundo, al ser capturado por primera vez en una cinta, dio la oportunidad de volver a mirar, de participar plenamente, a pesar de ser sólo un observador. El cinematógrafo representó una ruptura frente a la cotidianidad, pero también una forma de reincorporarse a ella con los ojos limpios y dispuestos a ver. Como hemos insistido, la ruptura con el tiempo cotidiano

que conlleva la negación del tiempo presente es un síntoma característico de la actitud mítica en el mundo moderno, pero esta actitud sintomática lleva dentro de sí el anhelo por suprimir las consecuencias del paso del tiempo. De tal pugna son también testimonio las crónicas cinematográficas modernistas, en las que puede percibirse claramente esta posibilidad del pensamiento mítico, pues muchas de las opiniones vertidas por nuestros poetas expresan esa necesidad de dominar los efectos del tiempo; es decir, sustraerse al devenir implacable que lleva a la muerte. Mircea Eliade apunta, en este mismo orden de ideas, las diversas expresiones de tal actitud:

Esta defensa contra el tiempo que nos revela todo comportamiento mitológico, pero que, de hecho, es consustancial a la condición humana, la volvemos a encontrar disimuladamente en el hombre moderno, en sus distracciones y en sus diversiones particulares. Eso nos da la medida de la radical diferencia en las culturas modernas y el resto de las civilizaciones. En toda sociedad tradicional, cualquier gesto responsable reproducía un gesto mítico, trashumano y, en consecuencia, se desenvolvía en un tiempo sagrado. El trabajo, los oficios, la guerra, el amor, eran sacramentos. Volver a vivir lo que los dioses habían vivido *in illo tempore* traducíase en una sacralización de la existencia humana que completaba de ese modelo la sacralización del cosmos y de la vida¹⁶.

Aunque de formas encubiertas, el hombre moderno se revela contra el tiempo. Esta actitud es una de las manifestaciones más evidentes de su conciencia mítica, a pesar de lo distinto de sus hábitos en relación con las sociedades tradicionales. La “desacralización” del trabajo, por ejemplo, ocurre porque el hombre se siente prisionero de su oficio, es decir, vive una existencia en la que el tiempo lo ciñe y asfixia. Eso explica la insistente necesidad de distraerse y divertirse, actuando por ello exactamente en forma inversa al comportamiento paradigmático de las sociedades tradicionales, pues en esa forma el hombre moderno hace frente a su propia realidad histórica de la que a la par es promotor y víctima. No obstante, los escritores modernistas intuían que en la asistencia al cinematógrafo se concretaba una serie de aspiraciones que iban más allá de su sentido inmediato, del puro interés por distraerse. En alguna medida, reconocieron la inversión de valores respecto a la imagen del tiempo; se dieron cuenta nuevamente de que el mito se nutre del ocio. La experiencia de los escritores modernistas frente al cinematógrafo era la del poeta que asiste a todo hecho cotidiano y participa de él como de una incesante revelación. Gracias al cinematógrafo el poeta recupera el asombro

¹⁶ Mircea Eliade, *Op. cit.*, 1991, p. 16

frente a la cotidianidad que, a pesar de su aparente reiteración, es el camino hacia una realidad siempre otra. En las crónicas cinematográficas se suprime la búsqueda de la originalidad por efecto de esta revelación esencial; ya no se aspira a la artificiosa novedad temática o formal. Por el contrario, el anhelo de originalidad aquí se transfigura en la búsqueda del origen; la pugna interior que lleva a cabo el escritor no es por encontrar nuevos mecanismos que susciten la sorpresa, sino por acceder a una experiencia primigenia.

Conclusiones

El temor a concluir es el de sepultar la diversidad de ideas bajo el peso de unos cuantos juicios lapidarios. Descreo que mi investigación haya agotado los caminos para aproximarse a este tema; por el contrario, estoy convencido que mi labor es deudora de las exploraciones que la antecedieron y, en el mejor de los casos, podrá ser útil en el recorrido que otros emprendan. Este trabajo intentó ubicar las crónicas cinematográficas en el panorama general de la modernidad que, como lo ha mostrado Octavio Paz, es fundamentalmente una pasión crítica: negación y ruptura de normatividades y certezas. Por lo tanto, mis juicios son sólo evidencias transitorias, testimonios de un recorrido íntimo en diálogo con una de nuestras más significativas tradiciones literarias: la de la crónica. Como intenté mostrar a lo largo del trabajo, la crónica es el género emblemático del mundo moderno, el género “impuro” que participa de los sistemas productivos del capitalismo, pero también la trinchera desde la cual los poetas defendieron su derecho a crear sin ceñirse a los esquemas de homogeneización y eficacia que convertían el arte en una mercancía sujeta a los avatares del mercado. Además, la crónica rehuye a toda definición unívoca, pues colinda tangencialmente con otros géneros; dentro de la crónica podemos encontrar elementos del ensayo y del cuento corto, reflexiones propias de la crítica literaria, análisis de orden filosófico o sociológico; no es menos frecuente un espontáneo apunte descriptivo que un arrebato lírico; la crónica es heterogénea y flexible, porque su espectro no está restringido ni en lo temático, ni en el tono de la escritura. Pero su dificultad mayor radica en el hecho de que pareciera estar ineludiblemente ligada a un tiempo concreto, a una circunstancia delimitada claramente; por eso nuestros poetas miraron con recelo estos textos, ya que su aspiración no se limitaba a la satisfacción inmediata de los intereses informativos de la opinión pública, sino que pugnaba por una experiencia integradora, trascendente. Sin embargo, este anhelo no implicaba una actitud escapista, pues el compromiso de nuestros poetas con el arte era el cumplimiento de lo que ellos consideraban su verdadera responsabilidad social: contribuir a la formación espiritual de los ciudadanos. Por eso, en mi análisis de las crónicas cinematográficas procuré abarcar ambos aspectos: tanto la observación de las repercusiones sociales que produjo la llegada del cinematógrafo, así como la forma en que este invento estimuló el imaginario de estos tres poetas.

La llegada del cinematógrafo al país actuó como el catalizador de nuevas e inesperadas reacciones sociales. Hacia 1896, año de la llegada del invento de los Lumière, nuestro país exhibía hacia el exterior una apariencia de orden y progreso como claramente indicaban los preceptos de la ideología dominante. Sin embargo, esta mascarada ocultaba la terrible iniquidad social en que se sustentaba esa fastuosa ilusión; en el terreno de los hechos, el porfiriato fue acentuando cada vez más la estratificación social. Lo asombroso fue que, al menos durante los inicios de este espectáculo en nuestro país, todas las clases sociales convergían en forma unánime a aquellos recintos. Esta circunstancia única fue advertida con prontitud por nuestros cronistas. No obstante, este momento idílico se esfumaría y daría paso a la reconsideración de la conveniencia del nuevo espectáculo. Durante un periodo de doce años, Tablada, Urbina y Nervo dieron cuenta de los avatares del cinematógrafo en la capital; en un inicio, ponderaron de manera contundente y unánime los beneficios que este espectáculo acarrearía a las masas populares, e incluso amonestaron a quienes desdeñaron esa prodigiosa máquina de ensueño y fantasía; pero, posteriormente, cuando la popularidad del invento de los Lumière alcanzó proporciones casi de epidemia, las opiniones divergieron, sobre todo entre Tablada y Urbina. Mientras que al primero aceptó con naturalidad y hasta optimismo esta “democrática” diversión, al otro le resultó imposible entender que los ricos, que debían llevar firmemente las riendas del país, se entregaran a una diversión de tan poco valor estético e intelectual. La variedad de sus opiniones nos permite obtener una pequeña radiografía de un espíritu colectivo, una imagen vaga pero contundente de la sensibilidad, expectativas y prejuicios de una sociedad paradójica como la del México porfiriano. Al reconfigurar la mirada de nuestra elite cultural en aquella época, nos podemos dar cuenta de que, a pesar de la apariencia de calma que el país exhibía, nuestra sociedad se encontraba en tensión, en pugna.

No obstante, creo que la observación más significativa que hicieron nuestros cronistas no fue hacia el exterior, sino al interior. El descubrimiento del cinematógrafo fue para estos poetas como el cumplimiento de una fantasía, pues aquel proyector de imágenes en movimiento no fue una diversión más, sino una especie de coincidencia prodigiosa entre el desarrollo tecnológico y un deseo casi consustancial a todos los hombres: sustraerse al paso del tiempo, vencer a la muerte. Tal vez por eso, los escritores modernistas encontraron en el cinematógrafo un asidero, una evidencia de sacralidad en un plano tan mundano como el del desarrollo técnico; por ello volcaron sobre el cinematógrafo toda su voluntad de creer, toda su fe. No importa

verdaderamente que esta actitud haya sido transitoria y que sus juicios se hayan modificado al paso del tiempo, sino que, pese a todo, nos ha sido legado un testimonio de esa mirada prístina; podemos sentir con claridad el pulso unívoco de razón y sentimiento ante el mundo revelado como por primera vez. Estas crónicas son reveladoras porque toda revelación siempre nos remonta al tiempo original. De hecho, el afán de ser original tan caro al hombre moderno, se resuelve finalmente en las crónicas cinematográficas como búsqueda del origen, pues el movimiento modernista es, fundamentalmente, el de la nostalgia por un mundo perdido, el del cansancio por una realidad vertiginosa y agobiante (cerrada en su frenética expansión), pero también el de la esperanza de alcanzar una experiencia unitaria, trascendente, total.

Tablada, Urbina y Nervo participaron de una tradición prosística fuertemente arraigada en Hispanoamérica, pero también fueron el punto de partida, el germen de un nuevo subgénero literario: la crónica cinematográfica que, más adelante, se desarrollaría cabalmente como crítica cinematográfica; son los primeros que en México desarrollaron esa “membrana” que, a decir de Edgar Morin, en el terreno de lo imaginario, hace casi un corte evolutivo y, gracias a la cual, en el nacimiento de este nuevo arte pudieron abarcar este fenómeno no sólo con la objetiva o sensacionalista frialdad de un *reporter*, sino con el ánimo exaltado del *homo duplex* (como llamó Gutiérrez Nájera a ese escritor escindido por los imperativos de la prensa) que se esmeraba en trabajar con arte lo efímero, lo cotidiano, las ideas montadas en relámpago. Estos escritores representan la afortunada ecuación de un escritor que abre una época en el estilo, y el pensador que diagnostica agudamente el presente, e incluso avizora el porvenir, porque un poeta verdadero siempre es un visionario. La búsqueda de lo insólito, el acercamiento de los elementos disímiles, la renovación permanente, la audacia temática, el registro de los matices, la mezcla de sensaciones, la interacción de disciplinas, el constante y casi desesperado afán de originalidad son expresiones de una preocupación mayor: acceder a la esencia de la experiencia, a la naturaleza de las cosas. El modernismo surge como una reacción literaria contra el positivismo y el arte burgués; era una actitud estética y una disposición espiritual que trataba de transmutar en materia poética lo irracional, lo misterioso, la otredad que soslayaba e, incluso, procuraba suprimir el industrializado mundo moderno. Por tal motivo, es comprensible que el cinematógrafo no fuera para nuestros poetas sólo un testimonio luminoso del desarrollo tecnológico, sino algo más. La constante equiparación de este nuevo invento con el sueño era precisamente una suerte de compensación frente al exceso de racionalismo que prevalecía; su lirismo, de

hecho, es una manera de encarar la prosa del mundo y su rigurosa configuración. No obstante, el modernismo no era un movimiento anti-realista, sino, en todo caso, supra-realista ya que pretendía ampliar los límites de la realidad, aspiraba a acceder a una realidad más plena. Para nuestros poetas el cinematógrafo fue una metáfora tecnológica que sintetizaba sueño y realidad, realidad y deseo. Por eso, nuestros poetas vieron en el cinematógrafo una fuente de ensueños y misterios, una ilusión invulnerable que aún nos invita a que abramos los ojos para permitir que las imágenes nos empapen de nuevo, para deslumbrarnos con esa danza de luces y de sombras que se seducen una y otra vez, eternamente.

Anexos

CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE

José Juan Tablada

Invitados galantemente por los propietarios de este notable aparato, para concurrir a la serie de exhibiciones que debían efectuar el día 14 del corriente por la noche, en los altos de la Bolsa de México, tuvimos el gusto de asistir, quedando verdaderamente complacidos de la precisión y belleza de las figuras presentadas.

La amplia sala en que las exhibiciones se efectuaron estaba colmada de espectadores, entre los cuales vimos numerosos periodistas.

Seis fueron los cuadros que tuvimos oportunidad de observar:

1. *El regador*: un jardinero que riega sus plantas tranquilamente hasta tanto que llega un pilluelo e interrumpe el curso del agua oprimiendo con un pie la bomba. El jardinero trata de investigar la boca de salida con el fin de ver si hay algún obstáculo para la salida del agua y entonces el pilluelo deja de oprimir el caucho, bañando, con este sencillo procedimiento, la cara del regador.

2. *Unas aldeanas quemando paja*: notable por la precisión de los movimientos.

3. *Unos bañadores*: lo mejor en esta fotografía es el movimiento de las olas, coronándose de espuma.

4. *Desfile de tropas francesas*: admirable.

5. *Llegada de un tren*, que fue, sin género de duda, la exhibición mejor: la locomotora y los carros van creciendo a la vista del espectador, hasta detenerse, y entonces empieza el vaivén de pasajeros, singularmente animado, y

6. *Montañas rusas en el agua*: verdaderamente curioso y divertido. El procedimiento del cinematógrafo es del todo semejante al del kinetoscopio, sólo que en aquél las figuras son casi de tamaño natural, de suerte que resultan con una vida intensa y sugestiva.

Incalculable es el número de movimientos que supone cada placa en el desarrollo de la escena más ligera. Y ahora, si a los procedimientos ahí empleados se añadiera el fonógrafo, el espectáculo sería maravilloso: en adelante, con un aparato así se hará la historia y nuestros postreros verán vivos y palpitantes los episodios más notables de las naciones, suprimiéndose el libro..., por inútil.

El Nacional, 19 de agosto de 1896

EL CINEMATÓGRAFO

Luis G. Urbina

El espectáculo de moda en México es el cinematógrafo. Su aparición ha conmovido a la capital, considerando por supuesto que la capital se halla comprendida entre el *Bar-room* de Peter Gay en la calle de Plateros y el Palacio Escandón de la calle de San Francisco.

El nuevo aparato ha sido aquí el vencedor del kinetoscopio. Hizo muy bien en retirarse a tiempo de la Exposición Imperial. Por de pronto, no hay ojo sino para el cinematógrafo. Hablaré un instante de él, ya que es preciso. Desde luego, tiene sobre sus rivales una buena ventaja: no es preciso ponerse en acecho detrás de un lente en postura incómoda para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado; no hay necesidad de colocarse pupilas postizas para ver el mundo de lo maravilloso.

El flamante invento está muy lejos de ser el antejo de Hans Schnaps, aquél del cuentecillo alsaciano, especie de telescopio de la felicidad que hacía contemplar a quien le aplicara la vista todos sus sueños realizados, todas sus esperanzas cumplidas, todas sus aspiraciones satisfechas, su dicha, en fin, tal como la imaginación la había tejido enhebrando las cosas reales con el hilo de oro de la locura.

El kinetoscopio y la Exposición sí se asemejan al antejo de Hans: es necesario ponerle espejuelos a la fantasía para que mire. Está cerrada la puerta del encanto, pero la fantasía, chiquilla traviesa, se pone de puntillas para ver por el ojo de la cerradura. ¡Qué bien que se divierte!

Allá dentro está China con sus casas de torres extrañas que parecen *abat-jours* superpuestos y que, en el cristal azul mate del horizonte, fingen una selva de pinos exóticos. Allá está el templo de Buda con sus bonzos panzudos y melancólicos en el pórtico. Allá está el Egipto con sus llanuras de tierra seca y amarilla y un cielo ardiente recortado en la lejanía por el abanico de la palmera o la punta de una pirámide o el caprichoso zig-zag de la cordillera líbica. Allá están los viejos países; las catedrales góticas erizadas de agujas; los bosques húmedos y oscuros con sus intrincadas galerías y sus naves de ramaje por donde la luz no penetra nunca; los lagos italianos pulidos y espejeantes con brillazones y azulejos de acero pavoneado; allá están los muros de encaje de la Alhambra, las ruinas del Coliseo, los castillos normandos, las mezquitas turcas, los patios andaluces, y la fantasía hace el rápido viaje, un viaje lleno de peripecias y aventuras hacia las Venecias de las ilusiones y los Estambules de los anhelos, como dijo el poeta.

Por muy traviesa y muy vivaracha que sea la fantasía, no alcanza a dar existencia completa a sus visiones, porque a todas ellas les falta el signo característico de la vida: el movimiento. No vuelan las palomas de la plaza de San Marcos, ni bulle el agua en la fuente monumental de Viena, ni llega a atravesar la góndola el puente de los suspiros. Las calles están henchidas de una multitud inmóvil, las procesiones se han detenido, los rostros nos ven curiosamente, como ven los que van a retratarse a la cámara del fotógrafo. El mar no balancea los buques en el canal de Kiel, ni el aire sacude la oriflama, no se oye un grito, no se vuelve una cabeza, no se agita una mano, todo lo que se mira es verdadero y exacto y hermoso, sólo que está muerto, es un instante detenido y petrificado. La cámara oscura lo arrebató al tiempo y al espacio y lo estampó para siempre en una delgada placa de cristal.

La cámara oscura hizo con una fiesta, con un desfile, con una muchedumbre, lo que el naturalista hace con las mariposas: sale al campo, las caza, las atraviesa con un alfiler y con las alas abiertas las prende en los cartones de su elección. Bien viaja en la Exposición Imperial la niña curiosa, pero necesita hacer evocaciones, fingir lances, retrotraer memorias para animar su excursión. Cuadran a veces este silencio y esta inmovilidad con los lugares que visita. Es preciso evitar mundo y meditar en el cementerio de Pisa, en las catacumbas de Roma y la calle de los Sepulcros en Pompeya; mas en una plaza de París, en una fábrica de Chicago, en un paseo de Londres, quisiera la fantasía, la muchacha exigente y visionaria, escuchar un poco de ruido y ver otro poco de movimiento.

Y por eso es que corre al kinetoscopio y se asoma por los lentes del aparato que parecen dos ojos fulgurantes y toma las trompetillas del fonógrafo y ve y oye y sueña a su sabor y se regocija. Dentro de la caja de madera está la vida rápida, eléctrica, que brilla y se apaga en un instante, que pasa ante la mirada como un bólido por el cielo. Se escucha una extraña música de banjos y al mismo tiempo aparece en un fondo negro como el de las magias de un prestidigitador una mujer de Oriente, una bayadera que baila, que se agita, que gira en vértigo, golpea el suelo con el pie y levanta un rumor, mueve las caderas en frenéticos arrebatos y se oye crujir la tela de su traje, abre los labios y se percibe su suspiro, algunas voces remotas acompañan la danza extravagante cantando melancólicamente; unos cuantos segundos dura la aparición y de nuevo se asoma la insaciable visionaria para ver y oír el *Vals de la serpentina* o el *Bolero de la sevillana* o el episodio de las fraguas de una herrería, o una revista militar con ejércitos que marchan acompasadamente y bandas que atruenan el viento.

A pesar de su violencia cualquier escena impresiona y divierte; sin embargo aún pides más, más, como en la famosa Dolores, fantasía insaciable y descontentadiza; más porque la existencia que te simula el kinetoscopio es falsa como prestada, como la imitación, no de seres como creáis, sino muñecos que van y vienen, te saludan, bailan, hacen contorsiones y dan saltos como las marionetas en un teatro de niños. Aquellos cuadros están tomados de la realidad, así debió ser la *Danza del vientre*, así se envuelve en su ropaje de fuente maravillosa *La serpentina*, 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,

algo para dejar contenta a la ilusa. ¿Qué falta, Dios mío? En el kinetoscopio los seres adquieren el alma pero parece que la perdieron las cosas; la naturaleza recobró sus ruidos, pero perdió su claridad. La sensación es trunca porque la vida es incompleta. ¿Qué falta, Dios mío? ¿Qué falta?

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 las 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, de improviso una lámina en fotograbado, una ilustración de revista en grande 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 se 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 tal exactitud que el sentimiento de la realidad se apodera del espectador y lo domina por entero. Se encuentra frente por frente a un fragmento de la vida clara y sincera, sin pose, sin fingimientos, sin artificios.

Los niños retozaban a sus anchas, sin preocuparse en que de lejos había un aparato que retenía sin perder uno, ni el más insignificante, ni el más inadvertido, ni el más fútil, todos los detalles de sus juegos; es también muy rápida la fantasmagoría, mas qué verdad, qué precisión, qué gracia; figuraos que estáis contemplando un lindo grabado y que desvanecidos por la atención, veis que el dibujo adquiere movimiento, que el fondo se ahonda, que el ambiente se llena de aire y de claridad y que los personajes toman cuerpo y se mueven a su antojo con existencia propia, despreocupados por el pasaje que estaban representando y por la intención del artista.

¿Habéis notado, señorita, en alguna ocasión, cuando os quedabais mirando fijamente el retrato del amado ausente cómo poco a poco él movía los párpados primero y en seguida alzaba la cabeza y os veía intensamente y abría los labios para deciros una ternura y apartaba los brazos, los abría en cruz para abrazaros y salía por fin del gabinete de la fotografía y se acercaba, crecía, salía del marco y ya cerca de vos, con las manos en el corazón, os hablaba de amor y os pedía un beso?

Pues así es el cinematógrafo. Se ve una llanura, dos oficiales conversan en primer término, parecen contentos; el que está a caballo se pone a fumar, se despiden, queda sólo el campo... ¿Qué es aquello que parece agitarse en la línea del horizonte? Ah, serán pinos de la montaña, pero fijándose cualquiera diría que es la montaña que se acerca. ¿Se verificará el milagro bíblico? No, es una bandada de aves o una nube de polvo; el viento suele hacer estas travesuras en los campos desiertos. La masa indecisa y flotante como un montón de bruma que corriese impulsado por el norte a ras del suelo se aproxima cada vez. De repente la luz hiere la bruma y surge un reflejo y enseguida se ve brillar una línea de púas de plata y por fin se descubre un contorno y se adivinan entre la polvareda, las corazas, los cascos, las espadas y las inquietas cabezas de los caballos. ¡Ah! Es un batallón de coraceros que a galope tendido se adelanta por la llanura empapada de sol, viene a nosotros, se acerca, distinguimos los uniformes, los cuerpos, los guantes, las bridas, las crines de los caballos, y cuando creemos que vamos a ser arrebatados en la bélica carrera de aquel ejército triunfante, torna de un golpe la claridad para salvarnos de la catástrofe.

Cuando vuelven a dormirse los cocuyos eléctricos es para que el cinematógrafo nos conduzca a una estación, a recibir a los amigos que llegan, o admirar la destreza de los obreros que derriban un muro, o a divertirnos con las travesuras que un rapaz hace al inocente jardinero. A este nuevo aparato que trata con sus rivales de entretenemos con la reproducción de la vida, le

falta algo también, le falta el color; quizá con el tiempo adquiriera el sonido, en su mano está adquirirlo, puede trabar amistad con el fonógrafo y pedirle auxilio.

La fantasía, la curiosa soñadora, cuando vuelve de su asombro, le da las gracias a la ciencia, a la calumniada, a la que dice Spencer que es la cenicienta. Y hay todavía quien asegura que la ciencia es árida.

El Universal, 23 de Octubre de 1896

DOMINICALES

José Juan Tablada

El cinematógrafo Lumière continúa funcionando con un éxito grande y merecido. Aquellos metros de blanco lienzo se animan al golpe de la proyección luminosa con una vida intensa, sorprendente y prodigiosa. El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es de superstición y de fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen a ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio. Las escenas de la vida real pasan por nuestros ojos vivificadas por una intensa animación; los rostros de los hombres gesticulan con los enérgicos movimientos varoniles; los rostros femeninos se mueven aun con las más débiles expresiones de la gracia de la mujer; la sonrisa ondula y vuela; en ciertos ojos, en ciertos párpados apenas entrevistos, creeríase sorprender el fugitivo pensamiento que expresa una mirada.

Y no sólo en los seres animados, aun en los objetos sorprende esa vida del movimiento. Miranse banderolas que flamean al viento; sables de soldados que brillan heridos por la luz; lienzos y paños que en sus ondulaciones y sus pliegues traducen la vida toda del personaje que los viste. ¡Para cuánto fin útil y placentero puede servir el cinematógrafo! Al pintor, al escultor le revela el movimiento de las figuras, difícil de dominarse en la observación de la vida real. ¿Y cómo no pensar en los consuelos que esa ilusión puede derramar sobre los numerosos dolores que causa la pérdida de un ser amado, vuelto al mundo por ese aparato, resucitado, arrancado al olvido y a la muerte y viviendo con la enérgica y elocuente vida del movimiento y de la expresión? Ensueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres en los ataúdes, tendría un cinematógrafo, y a sus horas, cuando quisiera pasear por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo, contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta y, mientras, un fonógrafo derramaría en su oído el bendito acento de las frases maternas y el ritmo apasionado de los juramentos de amor!

El Universal, 12 de diciembre de 1896

LA HISTORIA EN EL FUTURO

Amado Nervo

A principios de la semana terminó en el Nacional la exhibición del veriscopio, un cinematógrafo caprichosamente bautizado, que permitió a muchos ver todas las fases de la lucha a puñetazo limpio entre Fitzsimmons y Corbett.

No se perdía ningún detalle, a pesar del continuo estremecimiento de las escenas, que parecían flotar en el espacio.

Y ese espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en lo futuro...

No más libros. El fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces ya extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas, y los reflectores eléctricos vestirán de nuevo las figuras heroicas con los colores que usaron en su jornada de luchas y de hazañas. Nuestros nietos verán a nuestros generales en la brega junto al cañón ignívomo, impasibles junto a la granada florecida de fuego; a nuestros intelectuales en el proscenio, en la redacción, en la tribuna y en el ateneo; a nuestros mártires en su triunfal y dolorosa excelsitud, y a nuestras mujeres, resplandeciendo bajo la gloria de sus copiosas cabelleras de oro... Oirán sus voces, que ya se perdieron en el mutismo eterno del espacio; verán encenderse sus bocas con las sonrisas e iluminarse sus ojos azules como la genciana o negros como la sima, con el brillo irisado de las lágrimas.

¡Oh! Si a nosotros nos hubiese sido dado reconstruir así todas las épocas; si merced a único aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos, como desde una estrella; asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos.

¡Como comprenderíamos entonces el vasto plan del universo! ¡Cómo sorprenderíamos la verdadera filosofía de la historia, y qué dejo tan profundo de resignación y de esperanza nos quedaría en el alma, ante el espectáculo de ese dolor de milenarios que ha de labrar, por fin, el cáliz de diamante en que el hombre postrero beberá la ciencia eterna y el eterno amor, ante el universo mudo, purificado ya por muchos fuegos de caridad y lavado ya por muchos mares de llanto!

El Mundo Ilustrado, 20 de marzo de 1898

DOBLE VISTA

Amado Nervo

El domingo último hubo reunión en casa. M. y Mme. Grossi tuvieron a bien ofrecernos una sesión de doble vista, efectuando muy curiosos experimentos, que siendo, como son ya, del dominio público, no describiré.

La doble vista tiene aún muchos incrédulos. Yo creo en ella justamente porque nada hay ahí sobrenatural.

Hay aún infinitos fluidos, infinitos agentes físicos en el misterio. La naturaleza es una amada que no cede sino con suma lentitud ante el hombre.

Isis levanta un extremo de su velo tenue; el investigador pretende descorrerlo todo y el velo se torna pesado como el plomo; es inútil el esfuerzo; contentaos con un poco de la carne radiosa que habéis visto y esperad. ¿Cuánto? Diez años, veinte años, un siglo quizá. Isis descorrerá otra fracción de velo. Isis no se precipita porque es eterna.

El Mundo Ilustrado, 1° de enero de 1899

MÉXICO SUGESTIONADO: ¡EL ESPECTÁCULO DE MODA!

José Juan Tablada

Mientras la lluvia agita sobre la metrópoli sus flagelos de cristal y allá, en los caminos de hierro, deslava terraplenes y origina catástrofes; mientras ofreciendo un deslumbrante asilo a las reclusiones forzosas, en el teatro Arbeu, la compañía de ópera con artistas *hors ligue* y decoraciones de pompa inusitada, hace un llamamiento a todos los hastíos y a todos los aburrimientos, el público se va... al cinematógrafo.

El prócer y el bohemio, el intelectual y el ingenuo, la dama aristocrática y la modesta modistilla, los patriarcas y los párvulos, todo México tiene en estos momentos un estado de alma unánime, absolutamente armónico e indiscutiblemente igual. Todo el mundo va al cinematógrafo y a ese espectáculo convergen los espíritus todos. Hay cosas que se discuten. *El*

Amigo Fritz es enemigo de algunos melómanos intransigentes. *Sasón y Dalila*, Sansón sobre todo, tiene por adversarios a todos los filisteos... Fausto está condenado de antemano y su condenación, *La condenación de Fausto*, es casi cosa segura. Mefistófeles, en el cinematógrafo, hace muecas de fatal augurio, y Margarita se deshoja ante una *hure de sanglier*. “Margarita ante porcos”, diría un pesimista con probabilidades de acertar. Entretanto el aparato de Lumière señala con su columna de fuego el camino de la tierra de promisión: como mariposas en torno de un foco eléctrico vamos a dar a este nuevo foco que ya tiene una triste celebridad como los focos de tifo. Es un foco, antes era una foca... ¿o han olvidado ustedes aquella foca amaestrada por la que todo México se desvivía dejando, por supuesto, abandonados los teatros? Y ya que de focas se trata, recomendaré a ustedes *Monsieur de Phocas* de Jean Lorroin, cuya versión española ha aparecido y que casi estoy resuelto a leer... Su autor es un gran talento. Acaba de morir: ante ese supremo argumento, la crítica no puede vacilar.

Mientras, se escucha la hosca, montaraz y bravía marimba chiapaneca o el incesante repiqueteo de un timbre que enriquecerá a los médicos especia lista del oído: es que los cinematógrafos abren sus puertas hospitalarias y fascinadoras. De las seis p.m. en adelante no le preguntéis a nadie a dónde va; todo el mundo va ahí, ¡al cinematógrafo! Si tu dulce compañera, oh lector no menos dulce, presenta signos inesperados y dolorosos de aumentar tu progenie, no vaciles, el médico, el tocólogo, indispensable padre, está *ahí*... Si necesitas al sacerdote para el caso *in extremis*, o a tu abogado, o a tu amigo íntimo, no dudes un solo instante y corre al salón penumbroso donde absorto y recogido un público fervoroso, místico y extasiado se inicia en los misterios eleucianos de la triunfante civilización.

Un sortilegio imperioso, una fascinación incontrastable y fatal, tiene suspendidos en éxtasis a todos los espectadores. Yo he visto a damas de lo más *smarts* platicar en la iglesia por la cuaresma, una vez al año o más si esperan peligro, etcétera; las he visto en el teatro criticar a las de enfrente, perfectamente ajenas a lo que pasa en el proscenio. Todo eso he visto, pero nunca he mirado a nadie apartar los ojos del lienzo de proyección en uno de esos lugares de encanto y maravilla.

Mientras, todos los simulacros de la vida, pantomimas grotescas de la realidad o ficciones visibles de los cuentos azules, hechos estupendos del país de Jauja, cortejos de las *Mil y una noches*, toda la vida, todo el ensueño, toda la ilusión están allí, lugar místico y sombrío como una catacumba; los países exóticos se acercan, todos los climas y todos los paisajes obedecen al conjuro, y fuera del tiempo y arrebatados al espacio vibran rápidamente ante nosotros. Ver y creer, dijo el apóstol escéptico, y puesto que todo se ve, la duda es una aberración. Ten fe y la montaña vendrá a ti, dijo el Cristo, y la montaña, sustraída a la enorme gravitación ha llegado hasta nosotros, y las tragedias más emotivas, los sucesos más fugaces, están allí inmortalizados y perennes. La vida se ha fijado en ese fantomático reflejo, esa humanidad que gesticula bajo el fulgor lunar de otro planeta, de un mundo de sueño, de una comarca de Wells, tiene una superioridad sobre la vida porque es múltiple, porque no perece en un instante, porque puede repetirse hasta el infinito.

El paisaje que te asombra, el gesto y la sonrisa de la mujer que te cautiva, están allí; los verás siempre que quieras y cuantas veces lo desees. ¡Ah, el sortilegio es hondo y la seducción incontrastable! El prodigioso sueño de opio está al alcance de todas las fortunas. Allí está el hada sonriente y todopoderosa para el bebé que abre sus ojazos y cree en ella; allí están los paisajes que nunca habrías contemplado, ¡oh soñador que nunca saldrás de tu rincón! Allí está la mujer ídolo, la Circe que nunca hubieras encontrado, ¡oh poeta poseído de anhelos devoradores y de fastuosas quimeras! Tuya es su gracia que los magnates se disputan; es tuya, desáltérate, masca tu ensueño, deja macerar tu alma en su fascinación. Despósate al fulgor de plenilunio de esa fantasmagoría, a la luz espectral que irradia un astro muerto sobre esa tierra espectral. Y castamente, ya que no puedes hacer otra cosa, hártate de realismo. El cinematógrafo es el Zola de lo imposible.

Llueve mucho y para ir al teatro hay que irse a vestir; luneta cinco pesos en la ópera. ¡Bah!, soy de mi época y toda la ciudad me sugestiona... ¡al cinematógrafo pues!

El Imparcial, 16 de octubre de 1906

LA VUELTA DEL CINEMATÓGRAFO

Luís G. Urbina

Todas las noches nuestra “gran arteria”, como la llaman en su estereotipia de hipérboles los señores *reporters*, esa “gran arteria” de Plateros y San Francisco, tiene sus dos momentos de plétora, su violenta congestión de tránsito.

Por el día no sólo estas vías públicas, sino otras que las atraviesan y circundan, apenas pueden contener el movimiento, el ir y venir de coches y tranvías y carros y gentes, todo desordenado, caprichoso, no sujeto a disposiciones policíacas. Mas por la noche, en otro tiempo la célebre avenida sólo al atardecer estaba rebosante, cuando caían las sombras y comenzaban a encenderse, en los muros, los escaparates de las tiendas, y en los postes y alambres, los globos de leche de los focos.

Ahora no, ahora hay otro momento muy curioso por cierto, y más interesante a los ojos del observador que el desfile de carruajes, monótona procesión de ostentosa e insípida vanidad. Las calles de San Francisco y Plateros se llenan de un gentío pobre, popular, de los “bajos fondos”, y en el que van confundidos elementos de la burguesía humilde. ¿No han visto ustedes nunca, poco después de las nueve, la “vuelta del cinematógrafo”? Es un regreso alegre, apacible y tranquilo, de la multitud que se divirtió al aire libre, embobada durante una hora frente a la pantalla por cuyo blanco lienzo pasaron sugerentes anuncios coloridos y entretenidas fábulas gráficas. Es de ver noche por noche la avenida Juárez henchida de muchedumbre atenta. Allá arriba, donde la improvisada torrecilla de El Buen Tono perfila sobre sus azuladas penumbras su intermitente contorno luminoso, el cinematógrafo *réclame*, atrae al pueblo, lo seduce, lo hipnotiza con sus cuadros de viviente fotografía, en los cuales se desarrollan escenas cómicas y grotescas, episodios teatrales y dramáticos, románticas historias de amor, de aventuras, de viajes milagrosos, y sutiles e inocentes cuentos de niños.

Y abajo, por aquel mar de cabezas levantadas que tienen los ojos fijos e interiormente alumbrados, como los de los sonámbulos, pasa un fluido fascinante de ensoñación extática.

Sí; es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla; el alma colectiva que aduerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida. Aquel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera, es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio.

Por eso, cuando el cinematógrafo se apaga, y, con la vista cansada y el cerebro encendido pasan las gentes humildes, las pobres gentes, por nuestra “gran arteria”, rumbo a sus oscuros y tristes barrios, tal parece que un amable y cordial gozo desfila, rumoreando, frente a los cerrados palacios de los ricos. Es la alegría sana de los “bajos fondos” que noche por noche, como una flor de capitosa y ruda fragancia, sale a la superficie del hastío metropolitano.

El *spleen* capitalista y el mal humor burgués sonrían con escepticismo al paso burdo de esta comitiva regocijada. Ellos pagan sus espectáculos que no los divierten, o que los divierten muy poco, porque, como saben estética, no encuentran jamás, sino alterada y falsificada, la realización de la belleza.

Estos seres no; estos seres, que viven en el trabajo, en el fondo del taller, en el rincón de la fábrica, en el cuartucho miasmático de las oficinas, no saben discutir ni analizar estéticamente sus impresiones; no pueden pagar sus espectáculos. Van al cinematógrafo de El Buen Tono porque los hace sentir y los entretiene, con una pacificadora inocencia de niño, y después, al retornar al hogar desmantelado y tristón, su fantasía, como una lámpara de Aladino, sigue ornamentando con efímeros delirios las tristezas de la existencia. Es que no en vano cae sobre un espíritu, por más embrionario que sea, una gota de sueño...

El Mundo Ilustrado, 9 de diciembre de 1906

EL ASESINATO DE LA TANDA

José Juan Tablada

En estos días de cuaresma en que la carne está proscrita de las mesas cristianas, algo carnal y sangriento como un bistec a la rusa muere entre nosotros. ¡Carne un día sana y hasta apoplética! ¡Carne opulenta que parecía inmortal! ¡Carne nunca marchita y siempre refrigerada por el culto de una muchedumbre, y hoy lacia, y anémica, y enjuta, y devorada por el sarcófago de un estupendo olvido! Esa carne de Rubens, puesto que fue esencialmente flamenca, es la carne de las tandas, espectáculo que llevó al público de todo México al paroxismo del entusiasmo, y que después de sus frenéticas hazañas yace hoy tosijosa y tuberculizada como una Traviata de arrabal. Las tandas se mueren; en torno del teatro Principal flota un olor cadavérico formado de relentes de fenol y de un acre aroma de flores mortuorias que se pudren. Por allí, por el vestíbulo del teatro pasan y vuelven a pasar siluetas familiares y atribuladas: es Gavilanes, cuya alegre voz ya no repica en carcajadas, sino que grave y cavernosa resuena en notas de *De profundis*; es Bachiller que masca un puro apagado como el numen del género chico, y que sueña en acabar sus días en las márgenes de un lago de Ginebra; es la señora Leredo, pilar del edificio en ruinas, que como oración fúnebre canturrea *Quand l'amour meurt*; es Paco Martínez, temeroso de lo que el futuro reserve a sus dientes orificados, Todos esos espectros, ellos y ellas, al pasar por una esquina pintada de ofensivo rojo donde suena el timbre de alarma, el timbre de una bicicleta desbocada que constantemente os quisiera atropellar, todos los espectros, ellos y ellas, actores, estrellas, acomodadores y boleteros, con la voz de las profundas venganzas y de los infinitos despechos, con el gesto airado de Némesis en los rostros, claman ¡lagarto!, y figurando cuernos simbólicos con el índice y el meñique, lanzan un anatema contra la roja esquina que a falta de timbres gloriosos, suena un timbre de rabiosa bicicleta.

¡Los espectros tienen razón: esto mató a aquello! En la novela de Wells los microbios mataron a los monstruosos habitantes de Marte que vinieron a conquistar la Tierra; en nuestra vida real los cinematógrafos, ágiles y sutiles devoraron al formidable monstruo de la tanda. Inaudito triunfo del ideal sobre la animalidad más grosera; inesperada revancha de un rayo luminoso sobre la carne de las tipler reaccionando en la carne de la multitud. De un lado un vasto coliseo pletórico de muchedumbre, caldeado al rojo blanco por ejércitos de estrellas y coristas cada vez menos vestidas, y álitos de almizcle y frenesíes de bacanal y estruendo de orquesta... Del otro lado un rayo de luz pasando al través de una película y proyectándolo sobre un lienzo tan blanco como la redención que se consumaba. Aquellos pequeños salones penumbrosos y llenos de fieles, eran algo como las catacumbas de Roma llenas de creyentes, mientras que allá en el circo, en el Coliseo, el último histrión danzaba su postrera danza afeminada sobre un charco de sangre inocente, Dispensen ustedes este símil cuaresmeño, pero todo el que sepa la Biblia, tendrá que convenir en que el cinematógrafo, como un pequeño David, ha roto la frente del Goliat flamenco con la certera piedra de su honda. La tanda ha muerto; las veladas de México están iluminadas por la luz de los cinematógrafos, suave y misteriosa como un claro de luna. Por esos campos pasan algunas sombras enlutadas, son los últimos pésames de los tandófilos, unos cuantos zopilotes que revolotean mientras abajo se disgrega el cadáver.

El Imparcial, 17 de marzo de 1907

EL CINEMATÓGRAFO

X, Y, Z (Amado Nervo)

Voy a confesaros una modesta e ingenua predilección que no es sin duda, -propia de un hombre refinado: yo amo el cinematógrafo; el cine, como lo llaman en Madrid; el cinema, como lo

llaman en París. Quizá porque hay muchos ingenuos, infinitos ingenuos que se hallan en mi caso, este espectáculo adquiere en todas partes un desarrollo inculcable, Hace un año en París había a lo sumo diez cinematógrafos públicos; hoy si no llegan a cien poco le falta. En los bulevares se multiplican los teatritos elegantes y coquetos donde por un franco se tiene una butaca y por cien céntimos un *promenoir* durante una hora por lo mínimo, una hora en la que ve uno desfilando ante la gran pantalla la vida moderna en todas sus formas, en todas sus actividades. En Madrid el cinematógrafo es tan bueno y tan barato como en París y el cambio de películas es más frecuente; hay además lo que podría llamarse entre actos de baile y un voceador que va narrando las escenas que se desarrollan en la pantalla, que finge los diálogos y que se encarga de producir otros ruidos complementarios, por ejemplo cuando un grupo de gentes exaltadas pega a un individuo autor de un desaguisado (esto de pegar y correr tras alguien es de rigor), los cachetes suenan en la sala con gran regocijo del público. En Italia el cinematógrafo es generalmente mediano; las películas truncan terminan en un abrir y cerrar de ojos: la avaricia de la ganancia hace que ciertos explotadores de la popular diversión la acorten considerablemente a fin de aumentar las tandas o secciones. La mayor parte de las películas cinematográficas se hacen en París, después vienen los Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, en orden en que están expresados.

Hay tres clases de películas: primero, las de magia “trucada,” generalmente con colores, mediante los cuales se reconstruyen los cuentos que deleitaron nuestros primeros años, como *Barba Azul*, *Pulgarcillo*, que en España y Francia han tenido gran éxito, *Caperucita encarnada*, *Gulliver* y sus viajes fantásticos, etcétera.

Esas películas son muy caras: a veces se necesita vestir comparsas enormes en sitios adecuados y pintar innumerables telones. Hay películas que cuestan diez y quince mil francos, pero como después se reproducen ilimitadamente y se alquilan a buen precio, dan réditos magníficos. La casa que ha hecho una de estas películas la posee en propiedad y a ella acuden otras empresas, ya para alquilarla, ya para comprársela cuando se trata de exhibirla en países lejanos.

La segunda clase son de escenas de la vida real, cómicas o dramáticas. Éstas se arreglan en las propias calles de las ciudades; sin duda al ver algunas que se desarrollan en pleno centro de París, os preguntáis con curiosidad cómo han podido organizarse. Generalmente se escogen las horas de menos tráfico en la gran capital; la policía, prevenida, mantiene el orden, y las diferentes escenas para reproducir en las cuales hay comparsas numerosos se arreglan no en un mismo día porque esto no sería posible, sino exclusivamente aprovechando las mejores condiciones de luz. Después se constituyen esos desfiles, esas carreras, esas persecuciones que no terminan nunca y hacen reír a mandíbula batiente o conmoverse hasta las lágrimas a los buenos papás domingueros y a sus familias, por ejemplo *El suicida refractario*, *Los perros contrabandistas*, etcétera.

Las escenas serias, los viajes, las ascensiones a las montañas, las pescas y cacerías, los paisajes diversos, en éstos no hay truco y constituyen la parte más cautivadora, más interesante, más instructiva del cinematógrafo. ¡Cuántos países lejanos, cuántas expediciones hemos contemplado desde nuestra butaca en el rectángulo luminoso de la pantalla! Hemos visto la pesca en las costas de Francia y los concursos de patines en los nevados valles de Suiza; hemos admirado los *fiords* noruegos alumbrados por el sol de medianoche y el derrumbamiento prodigioso del Niágara coronado de iris; los grandes concursos hípicas de Roma o Berlín, y las blancas peregrinaciones de los yates a través de los mares en pos de una copa de oro. ¡Cuánto nos ha enseñado el cinematógrafo! ¡Qué inmenso servicio presta a la ciencia y cómo va adquiriendo carta de ciudadanía en las aulas universitarias, en los salones de conferencias, en las escuelas primarias, donde quiera que se pretende ilustrar la inteligencia con la observación y con el espectáculo de la vida misma! ¡Qué felices serán nuestros nietos que van a contemplar nuestra existencia, nuestras conquistas y nuestras derrotas, no en estampas de libros ni en páginas parciales o mentirosas, sino como en un espejo que retuviese incólume todas las imágenes que han desfilado frente a su cristal misterioso!

El Imparcial, 18 de marzo de 1907

LOS RICOS Y LOS CINEMATÓGRAFOS

Curioso (Luis G. Urbina)

Hala, hala, a las oraciones de la noche suelo encaminar mis fastidios por las calles donde el México colonial sale una hora a paseo, como decía Rodríguez Galván, en *El privado del virrey*:

Unos en coche magnífico,
otros en asno pacífico,
y los más en cuatro pies.

El segundo octosílabo, el que se refiere al asno, no tiene ya aplicación en la vida moderna.

—Los caballos van por dentro —así explicaba un indio a otro el mecanismo de una locomotora. Igual explicación podemos hallarle ahora al automóvil con respecto al verso del poeta romántico: los asnos van por dentro. Pues bien, cada vez que entre seis de la tarde y nueve de la noche cruzo por la esquina de San Francisco y el Coliseo, la aglomeración, no ya del gentío, sino de los vehículos elegantes, de flamantes autos, de libreas de color de haba, de chisteras encucardadas, de palafreneros afeitados y rubicundos, impide el paso y forma una compuerta, difícil de traspasar, al tránsito de los empedernidos trasnochadores. (En la metrópoli da principio la existencia trasnochadora con la primera *tanda* del Principal: ocho y media p.m.)

Yo, que soy un observador *a las vegadas*, como dicen los estilistas arcaicos, me di cuenta a poco andar de la causa de esta apretada pina de aristocracia mexicana (me refiero, naturalmente, a los dueños de carruajes, con y sin escudos de armas, apócrifos y auténticos; eso lo averiguará el *arca* de Ortega).

La primera ocasión que me percaté de tal fenómeno sociológico-callejero, me hice la pregunta de marras: Aquí está el turbante, pero ¿dónde está el moro?

El moro, cándidos amigos míos, está en el Salón Rojo, en los bajos de una vieja y célebre casa cuyos macizos muros pintaron unos decoradores de *pulquería*, para ofensa de los ojos, con el más insolente y agresivo de los carmines. Allí dentro están nuestras familias ricas, las que gastan en lujo y ostentación y derrochan soberbia y vanidad en la hora del paseo vespertino, desde la esquina de la Sorpresa hasta la puerta del Jockey Club, como escribió Gutiérrez Nájera.

¿Y qué hacen allí?, me preguntaréis. La cosa más amable del mundo: se divierten.

Diversión honesta, cómoda, de muy poco costo; solaz que no exige estudio ni preparación culta, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada: el cinematógrafo. Los ojos se enferman, aseguran los médicos; el Arte se muere, exclaman los críticos; el teatro se acaba, gritan los empresarios. No importa: son voces que claman en el desierto. ¿Por qué? Por dos motivos principalísimos: porque el espectáculo está al alcance de nuestra clase rica y porque es barato. Sobre todo eso: por barato. Yo convengo en que el cinematógrafo entretenga la curiosidad de las muchedumbres. En la azotea de la casa provisional de El Buen Tono, en la avenida Juárez, la masa popular, inculta e infantil, experimenta, frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas; pero no puedo concebir cómo, noche por noche, un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizados, se embohe en el Salón Rojo, o el Pathé, o el Montecarlo, con la incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas *ad hoc* para un público de ínfima calidad mental, desconocedor de las más elementales nociones educativas.

Este espectáculo que eleva a las clases inferiores, envilece y degenera a las superiores si a él sólo se entregan y consagran.

El ejemplo que dan nuestros ricos en el cinematógrafo es desmoralizador y disgustante, no sólo por el bajo nivel que acusa en el sentido general estético, sino por el contraste que

presenta con los esfuerzos nobles de la burguesía por implantar y arraigar aquí el arte verdadero y alto que eleva el espíritu y hace florecer en el corazón el amor al ideal.

No; nuestros ricos no van a la ópera o a otra diversión artística, porque es muy cara, porque no la entienden, porque no saben ni quieren desvelarse, porque todo lo van a ver a Europa, donde por lo común, en *restaurants* lo mismo que en los teatros, les dan *gato por liebre*, y, finalmente, porque... van al cinematógrafo. Y así ha quedado dividida la ciudad en punto a espectáculos: aristócratas y plebeyos: Cinematógrafo (gratis para éstos: pero menos que gratis para aquéllos); tanda de género chico para gente de trueno (aristocrática y plebeya en montón).

La clase media se afana por bracear en esta atmósfera saturada de ignorancia. Se empeña en sacar a flote el buen gusto. Imposible; el buen gusto se hunde como un náufrago en un mar de tontería humana. Voces femeninas, veladas y puras, le cantan a manera de responso:

Vamos al cine, mamá,
mamá... matágrafo,
que eso de la oscuridá,
me gusta una atrocidá.

Y la sombra de Gavilanes nos sea leve

El Imparcial, 22 de Octubre de 1907

UN ADMIRABLE SINCRONISMO

Amado Nervo

Todos los que asistimos desde hace ya algunos años a los éxitos del cinematógrafo nos hemos preguntado: ¿Cuándo podrá unirse en alguna forma a este admirable aparato otro más admirable aún: el fonógrafo? Y hemos imaginado lo que sucedería entonces. La historia del mundo referida —¡por fin!— tal cual es y no tal cual la han cocinado y aderezado los hombres.

—Ah! —hemos exclamado—. ¡Qué lástima que en los tiempos de Alejandro, de Augusto, de Napoleón siquiera, no se hubiesen inventado aún el cinematógrafo y el fonógrafo! Pues bien: los dos aparatos se han unido, y la otra noche, en Madrid, pude asistir a los experimentos de perfección impecable hechos con un cinematógrafo y un gramófono alemanes, sincronizados por medio de otro aparato, muy sencillo por cierto, y que es invento de una berlinesa.

Al propio tiempo que se tomaron las películas, todas las escenas teatrales líricas o dramáticas, se imprimió en los discos la voz del actor o de los actores, y cada cinta y cada disco correspondiente se sincronizan después por medio de un simple hilo eléctrico y de un ingenioso aparato regulador.

El gramófono y el cinematógrafo empiezan a marchar en el mismo instante, lo cual se logra con suma facilidad; pero si por error de un segundo no marchan sincronizados, si la voz se oye antes o después de verse el respectivo movimiento de los labios que la articulan, el regulador lo arregla todo, haciendo correr un poco más de prisa el disco o la cinta hasta que la identidad es perfecta.

Como se trata de un excelente gramófono y de un excelente cinematógrafo; como aquél está perfectamente disimulado tras la pantalla, de suerte que el público no lo ve; como, por último, merced al alejamiento normal de doce metros, el espectador contempla las figuras de tamaño natural, la ilusión es completa, la boca que se mueve para articular una palabra conocida parece pronunciar en aquel instante la palabra misma.

Escuchamos *con los ojos* y *con los oídos*...

Añádase a esto las películas coloridas, y ahí tenéis la realidad, la vida, que pasa frente a vosotros, tal cual es, tal cual fue, mejor dicho. La perennidad del instante efímero, lograda para los postreros. La historia de este siglo nervioso, creador, tan lleno de sorpresas, estudiada sin error posible, a la vista de las masas y a la medida de su comprensión. Pastores de pueblos, apóstoles de ideas, coordinadores y asociadores de fuerzas, inventores de mecánicas peligrosas, héroes, mártires: ya no más seréis calumniados, mal conocidos, pospuestos, supeditados a glorias de oropel.

Un disco y una cinta de materia frágil, pero indestructible al propio tiempo, han bastado para guardar al par de los bronces vuestra fisonomía, vuestra actitud, vuestras palabras y vuestros hechos para el porvenir.

El hombre es imperecedero ya, merced al sincronismo de dos aparatos familiares. ¡La muerte ha sido vencida!

¡Seguiremos viendo y oyendo a los seres que admiramos y amamos, y será como si no se hubiesen extinguido!

Que el fantasma se mueva y hable gracias al sortilegio de una cinta y de un disco, o que hable y se mueva gracias a ese otro sortilegio de la energía almacenada en un cuerpo, y que constituya la vida... ¡Qué más da!

Los mismos sentidos que se dieron cuenta de que existía; los mismos sentidos, gracias a los cuales existió de hecho para nosotros, seguirán dando fe de que se mueve, de que sonríe, de que gesticula, de que habla, con la propia unidad con que ejecutaba estos actos antes de volverse polvo.

“Ensayos”, en *Obras completas*, México, Aguilar, 1967

ESCUELA NORMAL DEL CRIMEN: UN DISCÍPULO APROVECHADO

Luis G. Urbina

Una de estas noches de diciembre, muy fría y muy nublada, a eso de las doce, tres o cuatro taxis desocupados esperaban, en la Gran Vía, frente al teatro Fontalba, la salida del público. Los respectivos choferes, metiendo la cabeza en el alzado cuello del gabán, como la esconde un galápagos en su concha, se arrellanaban en el asiento, detrás de la rueda del volante.

Un transeúnte pasó, se acercó a uno de aquellos coches, habló con el conductor y, después de un breve momento, abrió la portezuela que estaba a su alcance y subió al auto. Nadie se fijó, ni los compañeros del chofer, en la traza del ocupante. El incidente, de puro trivial, carecía de importancia.

El taxi partió con velocidad, torció por la plaza del Callao y se perdió en las sombras salpicadas por las lucecitas verdes de los faroles municipales. Atravesó el puente de Segovia, salió de la ciudad, y tomó el rumbo de la cuesta de las Perdices. El coche corría por la cinta de acero de la calzada y, como un ojo saltón, su redondo y encendido foco proyectaba sobre el suelo una extensa y deslumbradora ráfaga. A los dos lados de la senda, apenas se distinguían, gracias a esta claridad, las masas de los caseríos, los hotelitos rústicos diseminados de trecho en trecho, dormidos dentro de sus rejas, en la penumbra de los jardines, o bien los cubos de mampostería de las casas de los peones camineros.

Todavía, en uno de los laterales fondos del cielo, saltaba el alumbrado de la Villa y Corte, como un extenso baile de luciérnagas.

¡Qué cierto es que la noche todo lo vuelve misterioso, medroso, alucinante! Nada más corriente y moliente que un automóvil haciendo a esas horas un viaje rápido por un camino carretero. ¿A qué iba? Pues a lo de costumbre: a alcanzar un tren que había salido minutos antes de la estación terminal de Madrid. El chofer fue contratado para eso. En realidad, fue contratado para morir. Él no lo sabía —por supuesto—, pero el hombre que iba dentro del coche, sí. Acurrucado en su asiento, calculaba el instante, el paraje, la oportunidad para cometer, a mansalva, la fechoría y huir sin peligro.

A punto estuvo de frustrarse su empresa, deliberada con atención y emprendida con audacia. Porque a la máquina le faltó gasolina, y hubo que desviar la marcha, hacia un pueblo vecino, para ver de encontrarla. Eso contrarió al criminal, no tanto por la detención sino por el gasto. El chofer, para pagar, tuvo que sacar de sus bolsillos quince pesetas. ¡Diablo! Quince pesetas. Con esas menos tendría que contar el pasajero. Su cálculo había fallado un poco. Pero, en fin, robaría el resto. ¿Cuánto? ¡Ah! Eso era aleatorio. Sin embargo, un chofer a media noche, si la jornada no ha sido mala, bien puede llevar sus diez duros. Quizá más. Veremos.

El destino suele tener complicidades inesperadas. He aquí que al volver a subir al coche el conductor, notó que el viento húmedo empañaba los cristales del guardabrisa, y los levantó para ver con claridad. El acto resultaba favorable al próximo acto. Le despejaba el ambiente. Era un ruido menos. Y él también levantó uno de los cristales delanteros. Así, continuó la marcha. De pronto, sonó una detonación, brusca, seca. El chofer frenó; detuvo el taxi. Ha estallado un neumático, dijo. Y se bajó, y, encendiendo cerillas, púsose a buscar la avería. No la encontró, y tomó a su puesto y a poner en movimiento el vehículo. Sin embargo, un instante después, sintió un ligero escozor en el cuello. Se pasó por él la mano. La retiró húmeda y roja. Era sangre. Entonces el infeliz muchacho —veinte años tenía— experimentó una sensación de pavor. Presintió que dentro de su auto iba el crimen. En la tiniebla, en la soledad, sin armas para defenderse, pensó que se salvaría aumentando la velocidad de la carrera para llegar cuanto antes, a cualquier pueblo, a cualquier aldea, a cualquier casa, donde poder pedir auxilio.

Pero el ladrón era atrevido y listo. Le falló el primer golpe. Y le bastaron unos cuantos segundos para apoyar la pistola casi sobre la ropa del chofer y, así, disparar el segundo tiro, que fue certero: entró por la nuca y salió por la tráquea. El muchacho se desplomó pesadamente. El asesino vio que el coche caminaba sin guía, que iba a precipitarse en la cuneta, y con movimiento instintivo logró asir el volante y detener el automóvil. Entonces bajó y se acercó al pescante, a la parte iluminada. ¡Gran Dios! ¿Pero qué era aquello? Un niño, un púbero, débil, pálido, flaco, que parecía un escapado del colegio. Tomaba por las axilas el cadáver de su víctima, y haciendo grandes esfuerzos, lo llevaba a rastras hasta unas tapias cercanas, lo registraba con toda calma, le quitaba tres duros, tres pesetas, unas perras y su carnet de identificación. En seguida, recogía su *browning*, y abandonando muerto y coche —el criminal no sabía manejarlo— desaparecía en las sombras, dando traspiés en el resbaladizo y negro fango.

Mojado y lleno de barro, se le ve aparecer a las tres de la mañana, en el pueblo de Galapagar. Ve luces en una tahona, llama, pide posada. Se ha averiado en la carretera el automóvil en que venía al Escorial. La descompostura no tiene fácil arreglo. Permítame usted pasar aquí el resto de la noche.

El chiquillo tiritaba. Le castañeaban los dientes. El tahonero, compadecido, le dejó entrar, y le dio, además, lo que pedía: pan y agua. El asesino durmió para levantarse a las siete de la mañana, tomar la camioneta que va a la estación de Torreldones y allí comprar un pasaje de tercera para Segovia. En Segovia, esperó un convoy que lo llevó a Medina del Campo y en esta otra estación acechó el paso del expreso de Galicia. Sólo que, como fue sereno y preciso para matar y robar, no lo fue para ocultarse y evadirse de la acción de la policía. Mostró indecisión, inquietud, torpeza. Se hizo sospechoso a un agente, quien le pidió los documentos que habían de identificarlo.

—No los llevo —respondió. Mas urgido por el policía, ocurriósele presentar el *carnet* robado. El agente no se dejó engañar y así cayó en el lazo que le tendió la suerte, Manuel Varela, un precoz Pedro de Úrdemalas, autor de la trágica y abominable travesura.

El chiquillo ha confesado su crimen, sin ambages, cínicamente. Come bien, duerme bien y narra bien su breve y aventurera existencia. El juez se ha encargado de recoger datos, noticias y papeles, y de rectificar o ratificar los cuentos de este imaginativo delincuente. Escapado de la casa de sus padres, en la Coruña, dedicóse a correr mundo y fue estafador, juerguista, huésped que no pagaba, comisionista de géneros inventados, y acaso frecuentador de vicios repugnantes y antinaturales. Un terrible degenerado, un prematuro candidato al presidio.

Pero, según se ha averiguado, a esta impropia floración del mal, en una alma que no ha terminado aún de salir de la infancia, a esta gusanera de crimen encerrada en un capullo no del todo abierto todavía, ha contribuido, de manera fundamental, una cándida diversión moderna: el

cine. El chico está enamorado del arte pelicularo. Y es tanta su afición, que de espectador asiduo, pretendió ser actor, héroe de *film*, y tenía proyectos.

Yo muchas veces he pensado en el daño que, sin darse cuenta, hacen estas deformaciones de la vida, estas luchas a muerte de Sherlock y Fantomas, del detective y el bandido, de la sociedad y el insociable, en la animada fotografía de la pantalla. Las autoridades, con una mojigatería no poco tonta, obligan a que triunfe el Bien. Pero las peripecias, los incidentes, las aventuras muestran la audacia y el ingenio con que el Mal se defiende; enseñan las diabólicas combinaciones, los sutiles engaños, las taimadas redes para cazar incautos, las increíbles artimañas para ocultar infamias, las mil y tres maneras de escamotear el delito y de ensayar la prestidigitación del asesinato.

Y entonces sucede que las dormidas inclinaciones, las maldades aletargadas, despiertan dentro de algunos espíritus oscuros que sienten, ante el cuadro iluminado, una especie de invitación a realizar los posibles episodios y a trasportarlos de la imaginación a la vida. Indudablemente —escribía yo hace doce años en un país extranjero— que se trata de una forma tanto más peligrosa cuanto más brillante, de contagio de criminalidad. Para cierta clase de almas fantaseadoras y sugeribles, el drama policiaco y el pasional son incentivos, Revuelven y estimulan el fango asentado en el fondo del corazón. Invitan a observar el mundo por el lado pecaminoso y maligno. Y así también se falsea el concepto social y se tuerce el concepto humano. No, por fortuna la vida no es como nos la presenta, en abominable caricatura, el cinematógrafo, con la exhibición de sus novelas policiacas y pasionales, llenas de puertas secretas, de pozos de tormento, de muebles de resortes, de pisos que se hunden, de muros huecos, de escalos nocturnos, de plagios espeluznantes, de caballeros de industria, de mujeres ladronas, de tabernas, de apaches, de cuevas, de forajidos. No, la vida no es solamente así.

Mas tal aglomeración falsa de sutilezas criminales puede causar turbación en muchos hombres. En muchos más niños también.

Claro. El cinematógrafo no es el único responsable; no es el autor de la delincuencia, pero es uno de sus colaboradores más eficaces, como en este ejemplo del desventurado Manuel Varela.

La niñez criminal es un espectáculo muy triste. Es como una llaga en carne que parecía sana y que, no obstante, revela un envenenamiento orgánico.

Ayer mismo, la prensa madrileña trae una noticia que, si bien se mira, es semejante a la del homicidio llevado a cabo por el chico de la Coruña. Es síntoma del mismo morbo: un niño de catorce años se suicidó junto a la reja de los jardines del Retiro.

El Universal Ilustrado, 1926

Bibliografía

- ALFARO Francisco H. (ed.).- *La república de los cines*, Clío, México, 1998
- ARNALDO, Javier (ed.).- *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987
- AZAM, Gilbert.- *El modernismo desde adentro*, Anthropodos, Barcelona, 1989
- BENJAMIN, Walter.- *Poesía y Capitalismo: iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1980
—————. - *El autor como productor*, Ítaca, México, 2004
- BERMAN, Marshall.- *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1982
- BURGOS, Fernando.- *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Monte Ávila, Editores Latinoamericana, Caracas, 1992
- CAILLOIS, Roger.- *El mito y el hombre*, FCE, México, 1988
- CAMBELL, Joseph.- *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, 1959
- CARBALLO, Emmanuel.- *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 1991
—————. - *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, CONACULTA, México, 2001
- CLARK Belem.- *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, UNAM, México, 1998
- DELUEZE, Gilles.- *La imagen movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984
- ELIADE, Mircea.- *Mito y Realidad*, Editorial Labor, Barcelona, 1992
—————. - *Mitos, sueños y misterios*, Kairos, Barcelona, 1991
- FOUCAULT, Michel.- *Dream an Existence*, Review of existential psychology & psychiatry, Seattle, 1986
- GARRIDO, Felipe (comp.).- *Luz y Sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México.*, México, CONACULTA, 1996
- GITRIK, Noe.- *Las contradicciones del modernismo*, Fontamara, México, 1978
- GONZALEZ CASANOVA, Manuel.- *Los escritores mexicanos y los inicios del Cine (1896-1907)*, UNAM/El Colegio de Sinaloa, México, 1995
—————. - *El cine que vio Fósforo*, México, FCE, 1984

- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos.- *Historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1963
- GUBERN, Román.- *Historia del Cine*, Vol. I, Barcelona, 1969
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael.- *Modernismo*. Montesinos, Barcelona, 1983
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel.- *Espectáculos*, UNAM, México, 1985
- JITRIK, Noé.- *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, Colegio de México, México, 1978
- LOZANO, Rubén.- *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, Universidad Iberoamericana, 2000
- MacCONNELL, Frank.- *El cine y la imaginación romántica*, Editorial Gustavo Pili, Barcelona, 1972
- MANDUJANO JACOBO, Pilar.- *México de día y de noche. Crónicas mexicanas de José Juan Tablada*, UNAM, México, 2002
- MIQUEL, Ángel.- *Los exaltados: Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 1992
 —————.- *Los poetas van al cine*, Editor J. Pablos, México, 1997
- MONSIVAIS, Carlos.- *A través del espejo: El cine mexicano y su público*, Instituto mexicano de Cinematografía, México, 1994
 —————.- *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, ERA, México, 1992
- MORENO DURÁN, Manuel.- *Imagen de Amado Nervo*, UNAM, 1980
- MORIN, Edgar.- *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral 1972.
- NERVO, Amado.- *Crónicas de Amado Nervo*, UNAM, México, 1971
 —————.- *Cuentos Misteriosos*, Miraguano, Madrid, 2002
 —————.- *Obras completas. Prosas*, Vol. I, Aguilar, Madrid, 1973
- ORELLANA, Margarita de.- *Imágenes del pasado*, UNAM, México, 1983
- PACHECO, José Emilio.- *Antología del modernismo*, UNAM, México, 1970
- PAECH Anne.- *Gente en el cine: cine y literatura hablan de cine*, Cátedra, Madrid, 2002
- PEREA, Héctor.- *La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998

PÉREZ-RAYÓN ELIZUNDA, Nora.- *México 1900. Percepciones y valores en la gran presa capitalina*, UAM, México, 2001

QUIRARTE, Vicente.- *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*, Cal y Arena, México, 2001

REYES, Aurelio de.- *Los orígenes del cine mexicano*, México, FCE, 1984.

————— .- *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I, UNAM, México, 1996

SCHICKEL, Richard.- *Cine y cultura de masas*, Paidós, Buenos Aires, 1970

TABLADA José Juan.- *Obras III*, (prol. y ed. Esperanza Lara), UNAM, México, 1988

————— .- *La feria de la vida*, ERA, México, 1991

————— .- *Los días y las noches de París*, Imprenta francesa, México, 1918

UNAMUNO, Miguel de.- *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa Calpe, Madrid, 1967

URBINA, Luis Gonzaga.- *Crónicas*, UNAM, México, 1950

————— .- *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, Porrúa, México, 1946

————— .- *Ecos teatrales*, INBA, México, 1963

ZAMBRANO, María.- *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid, 1998