

Ángel Miquel

Acercamientos al cine silente mexicano



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

ediciones  mínimas

Acercamientos al cine silente mexicano

Acercamientos al cine silente mexicano

Ángel Miquel



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Las fotografías de la portada y las páginas centrales pertenecen a la Colección Jesús H. Abitia de la Fundación Carmen Toscano IAP

Este libro fue publicado en parte con el apoyo otorgado por Promep al Cuerpo Académico "Estudios sobre la imagen en México en los siglos XIX y XX"

Acercamientos al cine silente mexicano

Primera edición, 2005

D.R. © Ángel Miquel

De esta edición

D.R. Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001

Col. Chamilpa

62210 Cuernavaca, Morelos

ISBN 968-878-246-7

Índice

El cine de la revolución (1911-1931)	9
La crítica a las películas nacionales	79
Hacia una filmografía definitiva de Salvador Toscano	101
<i>Bibliografía</i>	165

El cine de la revolución (1911-1931)

Cine documental

1. Información y propaganda

La tradición documental mexicana inició a principios del siglo veinte con las filmaciones que hicieron en muchos sitios de la república cineastas itinerantes como los franceses Carlos Mongrand y Enrique Moulinié, y los mexicanos Salvador Toscano y Enrique Rosas. El principal negocio de estos pequeños empresarios era la exhibición, compuesta fundamentalmente por producciones extranjeras, aunque acostumbraban complementar sus funciones con breves películas locales que ellos mismos tomaban y que contenían imágenes de fiestas populares, monumentos, corridas de toros, bellezas naturales y catástrofes como descarrilamientos, inundaciones y temblores. Se asumía implícitamente que estas cintas (o *vistas*, como se las llamaba) registraban la realidad de manera objetiva y en este sentido eran equivalentes a las noticias que daba la prensa a través de textos y reproducciones fotográficas. Es decir, el cine documental era en

esos primeros tiempos una actividad con propósito informativo muy cercana al periodismo.

Muy pronto el desarrollo de los recursos cinematográficos permitió que las vistas crecieran en longitud y se convirtieran en reportajes más complejos, cuya proyección podía alcanzar unos quince minutos. Su carácter seguía siendo periodístico, pero describían acontecimientos que ya no eran noticias puntuales sino breves procesos como los viajes de Porfirio Díaz retratados en *Fiestas presidenciales en Mérida*, tomada por Enrique Rosas en 1906, o *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec*, filmada por Salvador Toscano en 1907.¹ Aunque en estas películas más largas ya había un principio de organización de las imágenes a través del cual se seleccionaban las más significativas y se les daba una secuencia cronológica, se seguía asumiendo que eran un registro fiel de la realidad. Su propósito era informativo, pero al mismo tiempo, dadas las características de las relaciones entre el gobierno y la prensa en este periodo, también pueden ser consideradas como películas de propaganda, pues presentaban invariablemente una buena imagen del presidente Díaz y de las obras de su administración.

Poco después las películas crecieron aún más en longitud, lo que permitió que contaran historias de manera detallada y que facilitaran así el reconocimiento sostenido de quienes aparecían en ellas. Esto, que en el campo de las cintas de ficción condujo al surgimiento del sistema de estrellas, en el de los documentales propició el desarrollo de la propaganda política. En México esto fue evidente ya en 1909, cuando la Secretaría de Instrucción

¹ *Inauguración del tráfico internacional...* es uno de los pocos documentales de esa época que ha sobrevivido tal como se exhibió; de manera característica, contiene una toma en la que se ve a los periodistas que fueron a cubrir la noticia, lo que indica que el realizador de la cinta se incluía en ese conjunto.

Pública y Bellas Artes contrató al cineasta Gustavo Silva para hacer *Viaje a Manzanillo* (de Porfirio Díaz) y *Viaje de Justo Sierra a Palenque*, vistas largas que inauguraban en el país al mismo tiempo la inversión y la propaganda estatal en el cine. Estas cintas de propaganda siguieron el modelo de las particulares de intención informativa que nunca tuvieron una visión crítica. Y por eso en contenido y en estructura fueron indiferenciables de otras contemporáneas como *La entrevista Díaz-Taft* (hermanos Alva, 1909) o como los reportajes de distinto autor (Toscano, los hermanos Alva, Guillermo Becerril) sobre las fiestas realizadas con motivo de la conmemoración del centenario del inicio de la independencia, que en 1910 llevaron el documentalismo del porfiriato a su punto más alto.

Las películas de estas fiestas fueron muy populares, pero su éxito fue rebasado por los documentales exhibidos desde mayo de 1911, que mostraban los episodios de la revuelta maderista contra el gobierno de Porfirio Díaz. Este entusiasmo se mantuvo los siguientes años y dio lugar a lo que podríamos llamar –tomando prestado el término con que se suele designar al cine de ficción mexicano de los años cuarenta–, una “edad de oro” del documental. La producción creció: entre 1911 y 1916 se manufacturaron unas veinte películas de más de media hora de duración que representaban distintos aspectos de las luchas revolucionarias, así como más de medio centenar de cortos con el mismo tema que se exhibían en noticieros o como complemento de otras cintas. (Véase el cuadro 1)

La popularidad de esos documentales puede medirse en el hecho de que por primera vez un género mexicano fuera exhibido como cartel principal en cines importantes de ciudades grandes a las que asistía numeroso público. Por ejemplo, en junio de 1911 se decía que una cinta sobre la toma de Ciudad Juárez había atraído

a una “enorme cantidad de curiosos” al Salón Rojo capitalino; en 1913 que “un gentío inmenso” había llenado hasta los pasillos del cine Parisiana de Puebla para ver la guerra filmada en Sonora, y en 1916 que más de siete mil espectadores habían visto en un cine una recopilación de escenas de los sucesos ocurridos desde el inicio de la revuelta maderista hasta esa fecha.²

Los documentales satisficieron las necesidades de información en un país donde imperaba el analfabetismo y al mismo tiempo cumplieron con los requerimientos de propaganda de distintas causas, aunque a menudo disfrazados de reportajes objetivos. Por ejemplo, *Sangre hermana* (1914) se anunciaba como “una exacta copia del natural, sin ficciones, sin engaños escénicos; el decorado lo proporciona la Madre Naturaleza y los personajes son los que actúan en la gran tragedia que actualmente nos conmueve y hace la angustia de la patria”;³ pero la cinta no era imparcial, sino de propaganda huertista.

Las películas de este conjunto no trataron sobre una sola revolución. Las había sobre la maderista contra la reelección de Díaz, sobre la orozquista y la felicista contra el gobierno de Madero, sobre la constitucionalista y la zapatista contra el gobierno de Huerta, etc. Casi siempre eran revueltas locales, que podían ubicarse en puntos geográficos específicos, y mientras que algunas triunfaban sobre las fuerzas federales, otras eran derrotadas por éstas. Se ilustraba un antagonismo, ubicado en un pasado muy reciente y resuelto –excepto la invasión

² Véanse De los Reyes, *Vivir de sueños*, p. 118 y ss. y Jablonska y Leal, *La revolución mexicana en el cine. Filmografía, 1911-1917*, pp. 32 y ss. Aún no hay una cartelera para este periodo que permita establecer el porcentaje que ocuparon los documentales sobre la revolución comparados con otras cintas, pero es claro que la exhibición siguió siendo mayoritariamente de películas de ficción extranjeras.

³ *El Independiente*, 16 de febrero de 1914, p. 4; cit. en Jablonska y Leal, *op. cit.*, p. 62.

Cuadro 1

Mediometrajes y/o largometrajes documentales
sobre la revolución (1911-1916)

1911	6
1912	4
1913	3
1914	5
1915	2
1916	2
<i>Total</i>	22

Fuentes: De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*; Jablonska y Leal, *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*.

norteamericana a Veracruz y la Decena Trágica– a favor del bando del que se hacía propaganda. Destacaban dos grupos temáticos, los enfrentamientos militares y las manifestaciones de victoria, éstas generalmente representadas con la entrada de un ejército a distintas ciudades en medio de muestras de apoyo popular. Y en ambos casos se magnificaba la figura del caudillo que encabezaba al grupo revolucionario. Estos documentales –fieles herederos de los del porfiriato– no tenían intenciones de agitación o de adoctrinamiento; su propósito era retratar la imagen de un bando, y más aún, de un caudillo victorioso, del que no se distinguían principios, programas o ideas políticas. Mostraban así la cara más inmediata y superficial, aunque también la más llamativa, de los conflictos. Sólo una vez pasadas las luchas militares se pudo dejar hasta cierto punto de lado la propaganda para hacer cintas que se planteaban como históricas, en las que el concepto de revolución adquirió un mayor nivel de generalidad que el de cualquier revuelta contra el Estado.

Por otra parte, la estructura de estas películas en escenas que se sucedían de manera cronológica era muy conservadora comparada con la de las producciones extranjeras de ficción contemporáneas, dotadas de recursos como el montaje paralelo y los *flash backs* que involucraban juegos con distintas dimensiones espaciales y temporales. Los documentales, en su mayoría hechos por cineastas que no filmaron películas de argumento y algunos de los cuales habían aprendido el oficio en los orígenes mismos del cine, estaban mayoritariamente compuestos por tomas “claras” dirigidas a cumplir con el requisito mínimo de los reportajes informativos, es decir, que los acontecimientos fueran inteligibles para el público.

Llama la atención el éxito de Madero: más de la tercera parte (nueve) del total (veintidós) de los documentales largos de este periodo se dedicaron a su figura, excluyendo de esta cuenta los de la Decena Trágica (tres), que obviamente también trataban sobre el “apóstol”.⁴ Este éxito se explica en parte por el interés del propio Madero por el cine como vehículo de propaganda, interés que sería compartido posteriormente por Carranza y Obregón, sobre los que se filmó otra tercera parte (siete) de las películas largas de este periodo. (Véase el cuadro 2)

Es interesante comparar estos datos con los de la producción norteamericana documental sobre la revolución mexicana. Entre 1911 y 1916, reporteros cinematográficos de distintas compañías cruzaron el río Bravo y filmaron unos 25 documentales de medio

⁴ Por lo menos también uno de los documentales de la Decena Trágica fue de propaganda maderista. En una exhibición en Puebla, sus escenas fueron “combinadas de tal manera que, al reflejarse estas vistas sobre la pantalla, provocaron necesariamente la excitación del público, en su mayoría maderista. (...) se lanzaron mueras a Huerta y a todos sus compañeros, y poco faltó para que de allí salieran dando vivas a la revolución”. (*El Independiente*, 21 de mayo de 1913, p. 5; cit. en *idem*, pp. 58-59.)

Cuadro 2

Filiación de los mediometrajés y/o largometrajés documentales sobre la revolución (1911-1916)

Reportajes de propaganda	
De las fuerzas maderistas contra el ejército federal de Porfirio Díaz	6
Del ejército federal maderista contra las fuerzas de Pascual Orozco	2
Del ejército federal maderista contra las fuerzas de Félix Díaz	1
Del ejército federal huertista contra las fuerzas de Emiliano Zapata	1
De las fuerzas zapatistas contra el ejército federal huertista	1
De las fuerzas constitucionalistas contra el ejército federal huertista	3
De las fuerzas constitucionalistas contra las fuerzas de Emiliano Zapata	1
Del constitucionalismo como heredero legítimo del maderismo	3
Otras	
Decena Trágica	3
Invasión norteamericana a Veracruz	1
Total	22

Fuentes: De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*; Jablonska y Leal, *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*.

o largometraje, así como un gran número de cortos que a partir de 1912 fueron incluidos en noticieros semanales de Estados Unidos;⁵ es decir, hubo tantas o más imágenes filmadas por los norteamericanos que por sus vecinos del sur. (Véase el cuadro 3) Sin embargo, fue muy distinto el acercamiento al fenómeno. Mientras que los mexicanos tuvieron como constante privilegiar la propaganda de uno u otro bando, la de los norteamericanos fue expresar que las autoridades de Estados Unidos estaban preocupadas por los acontecimientos de México y que velarían por la tranquilidad de sus compatriotas. Esto se manifestó a través de narraciones que después de mostrar los desastres de la revolución, culminaban con imágenes en las que tropas norteamericanas se mantenían vigilantes, hacían movilizaciones en la frontera, se alistaban para la guerra o de plano intervenían en el país vecino procurando poner orden como en la ocupación naval de Veracruz y Tampico en 1914 o en la incursión de la columna que buscó infructuosamente a Pancho Villa después del ataque de éste a Columbus en 1916. Los documentales “objetivos” que en el caso de México se utilizaban para cimentar el prestigio de una causa en detrimento de otra, en el de Estados Unidos servían entonces para justificar ante su público sus actividades militares, que a veces algunos grupos utilizaban para llevar agua a su molino y recordar la doctrina del destino manifiesto, según la cual era prerrogativa estadounidense imponer los ideales democráticos a los demás países de América. Otra diferencia es que mientras que los mexicanos por lo general utilizaban tomas directas de los acontecimientos, los norteamericanos no tenían

⁵ Dos filmografías complementarias de esos cortos aparecen en De los Reyes, *Con Villa en México*, pp. 280-372 y De Orellana, *La mirada circular*, pp. 257-284, quienes analizan sus características en otras partes de esas obras. Para este tema también véase García Riera, *México visto por el cine extranjero*, tomo 1, pp. 40 y ss.

Cuadro 3

Documentales norteamericanos de medio o largometraje
sobre la revolución (1911-1916)

1911	4
1912	0
1913	6
1914	12
1915	0
1916	4
<i>Total</i>	26

Fuentes: De los Reyes, *Con Villa en México*, pp. 386-391, y De Orellana, *La mirada circular*, pp. 218-223.

ningún empacho en volver a filmar en Estados Unidos las películas de México que habían salido defectuosas o bien en reconstruir acontecimientos; por ejemplo, un camarógrafo de la compañía Pathé News informó que en 1914 hizo una reconstrucción de la toma de la aduana en Veracruz, que al exhibirse “pasó por verdadera y aun, a ojos de quienes sabían la impostura, por mejor que la original”.⁶ En esta diferencia tenía que ver la mayor capacidad económica de las compañías norteamericanas, que les permitía invertir más dinero en las cintas, pero también tenía que ver la tradición del periodismo cinematográfico mexicano, que desde el porfiriato insistía en la objetividad de las noticias. Por último, otra comparación significativa: Madero, el líder que se atrevió a desafiar al viejo Porfirio Díaz, fue el personaje más carismático de la época para los documentalistas mexicanos; Villa, el bandido generoso –y después del ataque a Columbus

⁶ García Riera, *op. cit.*, tomo 1, p. 46.

Cuadro 4

Documentales norteamericanos de mediodmetraje o largometraje sobre la revolución (1911-1916)

Sobre la revolución maderista	3
Sobre las revoluciones de Orozco y Félix Díaz	1
Sobre la Decena Trágica	3
Sobre la luchas entre Victoriano Huerta y Venustiano Carranza	1
Sobre la lucha de los constitucionalistas contra Victoriano Huerta	3
Sobre Francisco Villa	7
Sobre la ocupación de Veracruz y Tampico	5
Sobre conflictos entre mexicanos y estadounidenses en la frontera	2
Otras (un viajero en la revolución)	1
<i>Total</i>	<i>26</i>

Fuentes: De los Reyes, *Con Villa en México*, pp. 386-391, y De Orellana, *La mirada circular*, pp. 218-223.

el odioso malvado— lo fue para los norteamericanos, quienes le dedicaron varias películas. (Véase el cuadro 4)

En la época en que se filmaron los documentales sobre la revolución surgía en el mundo el sistema de estrellas y el público mexicano ya reconocía los nombres de algunas actrices extranjeras que aparecían en los melodramas o las comedias, aunque todavía no podía saber los de los directores ni camarógrafos, que no se destacaban en los anuncios de los diarios ni en los créditos de las cintas. Sin embargo, dada la popularidad de los documentales sobre la revolución, es probable que desde entonces ya se supiera, como sabemos ahora, que los más destacados fotógrafos mexicanos de esta corriente eran los hermanos Alva, Jesús H. Abitia, Enrique Rosas, Salvador Toscano y Antonio Ocañas.

2. Cineastas

Los hermanos Alva

En el segundo lustro del siglo Guillermo, Salvador y Eduardo Alva, nativos de Morelia, se trasladaron a la ciudad de México y pusieron varios locales en los que vendían equipos cinematográficos y exhibían vistas. También por esas épocas comenzaron a filmar películas cortas en las que retrataban kermesses y monumentos urbanos, y poco después corridas de toros, vuelos de aviones y carreras de coches. A principios de 1909 se asociaron con otro pionero del cine, Enrique Rosas, y comenzaron a producir obras con más partes, hasta llegar a la confección de largometrajes como *La entrevista Díaz-Taft* y *Fiestas del centenario de la independencia*.⁷

En 1911 encontramos a los Alva entre los documentalistas de la revolución. A partir de entonces pusieron en un segundo término las tomas de sociedad de otros tiempos y filmaron escenas de gran interés noticioso, que incorporaron a varias películas largas. No parecen haber sido contratados por el gobierno de Madero, pero sin duda los documentales que filmaron durante su efímero periodo fueron favorables a su imagen. Entre películas largas y cortas, los Alva filmaron *Insurrección de México* (1911), *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la ciudad de México* (1911), *Triunfal arribo del jefe de la revolución don Francisco I. Madero* (1911), *Llegada de la familia del primer mártir de la revolución, Aquiles Serdán* (1911), *Viaje del señor Madero al sur* (1911), *Revolución orozquista* (1912) y finalmente la elegía *La Decena Trágica* (1913): toda una descripción

⁷ Sobre los hermanos Alva véanse José María Sánchez García, "Primeros fotógrafos", *Novedades*, 11 de febrero de 1945, y De los Reyes, *Vivir de sueños*, pp. 96 y ss.

de dos años convulsos en la incipiente vida democrática de la nación.⁸

Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la ciudad de México era, por ejemplo, el seguimiento del “apóstol de la democracia” e “insigne caudillo” (como se lo llamaba en los programas), desde la frontera hasta la capital. La estructura de la cinta era muy parecida a la del viaje que habían filmado los Alva en 1909 de ese otro insigne caudillo, Porfirio Díaz, aunque había una diferencia decisiva: el de Madero era realizado después de su victoria militar y política contra el viejo dictador. Por eso si en las dos películas sobresalían las tomas de multitudes reunidas en distintos puntos del camino para vitorear a los próceres, en la primera se veían en diversas estaciones ferroviarias sólo “manifestaciones populares al señor general Díaz”, mientras que en la segunda Madero era recibido en San Pedro de las Colonias “por todas las clases sociales que lo aplauden con frenesí”; en Torreón por treinta mil almas que le brindaban un “delirante recibimiento” y finalmente en la ciudad de México por una multitud que lo aclamaba de “más de 200 000 personas”.⁹ Siendo las dos películas de propaganda, era claro que la segunda tenía un elemento –la victoria sobre un enemigo– que permitía a los cineastas volverla más eficaz.

Revolución orozquista era también una cinta de propaganda. Estaba dividida en tres partes: la primera describía la situación de las fuerzas de Pascual Orozco que se habían rebelado contra el gobierno; la segunda, los preparativos de las tropas federales al mando de Victoriano Huerta para combatir al alzado, y la tercera la batalla de Bachimba en que éstas obtenían la victoria. A pesar de

⁸ No estoy convencido de que, como afirman Jablonska y Leal (*op. cit.*, pp. 61-63), la película de propaganda huertista *Sangre hermana* fuera de los Alva.

⁹ Los programas están reproducidos en De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, pp. 53-56 y 69-71.

que se retrataban en sendas partes los bandos que se enfrentaban, *Revolución orozquista* no era una cinta imparcial, periodística, en la que se mostrara objetivamente “la verdad” de los hechos. Toda la tercera y última parte presentaba la batalla desde la perspectiva gobiernista y terminaba con una entrada triunfal de las fuerzas federales a una ciudad derrotada. E incluso la primera parte en que se veía a Orozco y su ejército parece haber estado armada de tal forma que resultaba denigrante para éstos: un editorialista pudo escribir después de una exhibición en México que en ella saltaba a la vista la insignificancia de los rebeldes, “incapacitados para tomar a su cargo la tarea de gobierno y administración”, y por eso esta película prestaba un enorme servicio “al actual estado de cosas y al fortalecimiento del poder público”.¹⁰

Fragmentos de estas cintas han llegado hasta nosotros en una colección que incluye también imágenes de los documentales filmados por los Alva durante el porfiriato, así como escenas de periodos más recientes (Obregón, Calles, Cárdenas) de autoría incierta. Los fragmentos conservados permiten reconstruir, sobre todo, el equilibrio de esas cintas: hay en ellos una mezcla bien proporcionada de imágenes de caudillos en arengas, ceremonias o simplemente posando para la cámara, y de multitudes en desfiles, avances militares y bienvenidas a ejércitos victoriosos, lo que transmite adecuadamente la idea de que la revolución no era una “bola” anárquica, sino un proceso en el que el pueblo en armas era conducido por líderes confiables.

Aunque predominan entre esas imágenes las tomas tradicionales del reportaje informativo, también encontramos algunos planos más interesantes como una toma de abajo

¹⁰ *El Diario*, 21 de agosto de 1912, p. 3; cit. en Jablonska y Leal, *op. cit.*, pp. 48-49.

hacia arriba (el término técnico es *contrapicada*) de un discurso de Madero que, al igual que las que se tomaron de Lenin poco después en Rusia, magnificaba la figura del estadista, recortada contra el cielo; como una filmación desde el techo de un tren en movimiento que no retrataba el paisaje, como era usual en las cintas del porfiriato, sino a los revolucionarios que viajaban en el mismo, y como una breve escena, más o menos frecuente en las películas de ficción pero no en las documentales, en la que después de verse a un personaje leer una carta, se mostraba en la pantalla el texto de ésta. Se veían además imágenes de cuerpos incinerados, colgados de árboles o amontonados, destinadas a satisfacer el morbo del público con los horrores de la guerra. Dentro de este grupo incluso había escenas, evidentemente actuadas, en las que varias personas morían frente a la cámara abatidas por enemigos invisibles o en las que un grupo de soldados fingía rematar cruelmente a heridos para robarlos; estas tomas actuadas fueron por cierto muy raras entre otros documentalistas mexicanos de la época.

La identificación de los hermanos Alva con Madero parece haber determinado su destino como cineastas: su última película larga, *La Decena Trágica*, hacía el *requiem* del gobernante traicionado por el jefe de sus fuerzas armadas. Todavía hay registros de algunas filmaciones cortas suyas –incluyendo una de ficción, que se conserva: *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, de 1913– pero el rastro de los tres cineastas michoacanos se pierde a mediados de 1914.¹¹

¹¹ El 25 de agosto de 1914 un programa de la Empresa Alva Hnos., Graña y Urefía anunció la película *Entrada del ejército constitucionalista a la ciudad de México* en el teatro María Guerrero (véase De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, p. 100). Las películas de los Alva que sobreviven se encuentran en los archivos de la Filmoteca de la UNAM.

Jesús H. Abitia

Aunque Jesús Hermenegildo Abitia nació en el estado de Chihuahua en 1881, fue en Sonora donde se educó en los oficios de fotógrafo, músico, constructor de instrumentos musicales y maestro, y donde se hizo amigo de Álvaro Obregón, hecho que sería decisivo para su carrera. En 1910, Abitia tuvo que exiliarse en Estados Unidos durante un tiempo por sus simpatías por Francisco I. Madero, pero al triunfo de la revolución encabezada por éste regresó a Sonora, donde participó en las labores del nuevo gobierno. Un par de años después se vio obligado a renunciar a su cargo debido al asesinato de Madero y, sintiéndose perseguido por la policía de Victoriano Huerta, pasó de una ciudad a otra viviendo del comercio fotográfico hasta que se reencontró con Obregón para enrolarse como fotógrafo y cineasta en las filas del ejército constitucionalista.¹² A partir de entonces retrató al caudillo y sus fuerzas en las campañas realizadas en el norte, el occidente y el centro del país. Abitia confesó años después que había decidido ingresar a las filas obregonistas porque le interesaba hacer películas, que, como él mismo escribió, son “la mejor manera de hacer propaganda en todos los países civilizados”.¹³ Es decir, se asumía explícitamente como popularizador de la revolución a través de propaganda cinematográfica.

¹² Obregón registra la incorporación de Abitia a su ejército en *Ocho mil kilómetros en campaña*, p. 108. Otros datos biográficos aparecen en José María Sánchez García, “Apuntes para la historia de nuestro cine”, suplemento dominical de *Novedades*, 23 y 30 de diciembre de 1948, p. 6; Vicente Vila (sobre información de Hugo Grial), “Abitia: un hombre con cine y música”, *Siempre!*, 7, 14 y 21 de agosto de 1974, y Juan Cervera, “Abitia Garcés, el genio de Batuchic”, *El Universal*, 15 de octubre de 1992.

¹³ Abitia, “Memorándum al señor presidente de la república ingeniero don Pascual Ortiz Rubio”, 17 de enero de 1931, en Calles, *Correspondencia personal (1919-1945)*, tomo I, p. 349.

Abitia había aprendido desde el primer lustro del siglo el arte de la fotografía y tenía con sus hermanos un estudio que no sólo era uno de los pocos lugares donde podían retratarse los habitantes de la capital de Sonora, sino también un taller en el que se ofrecían –como se aprecia en las fotos que se conservan– servicios profesionales de muy alta calidad. Por eso Obregón no dudó en incorporar a Abitia a sus fuerzas y Venustiano Carranza, poco después, en dedicarle un retrato en el que lo halagaba llamándolo “fotógrafo constitucionalista”. Era claro que, del mismo modo que Madero, quienes se sintieron continuadores de sus ideales estaban conscientes de la fuerza de las imágenes para sustentar su causa.

Durante la campaña de Obregón por el occidente del país, Abitia hizo una serie de más de cien postales que describían los episodios relevantes del avance victorioso del ejército al que pertenecía. Dada la especificidad de la serie, sus consumidores deben haber sido principalmente los soldados y mandos del propio ejército, sirviendo las imágenes como instrumento para recordar hazañas, reforzar convicciones, demostrarse poder. La versátil personalidad de Abitia lo acercó pronto al cine. Durante su breve destierro en Estados Unidos, luego de percatarse del enorme empuje de este medio que empezaba a experimentar con las películas de largometraje, adquirió su primera cámara cinematográfica. De nuevo en México e incorporado al estado mayor obregonista, comenzó a usarla filmando, de manera paralela a la serie de postales, cientos de escenas que integró más adelante al documental *La campaña constitucionalista* (1915).¹⁴

¹⁴ En 1914 se había exhibido en Veracruz *Marcha del ejército constitucionalista por diversas poblaciones de la república y sus entradas a Guadalajara y México y el viaje del señor Carranza a esta ciudad*, que verosímelmente se trataba de la misma película con otro título.

Lamentablemente esta cinta no ha llegado hasta nosotros como fue exhibida, aunque muchas de sus tomas fueron incluidas en *Epopeyas de la revolución mexicana* (1961), que Gustavo Carrero editó poco después de la muerte del cineasta en diciembre de 1960.¹⁵ Vemos ahí a Carranza, Obregón y otros jefes dirigiendo acciones en el campo de batalla; vemos impactantes escenas de guerra: tropas al asalto, trenes descarrilados, cañones en acción, fusilamientos, cadáveres en fosas comunes, miembros amputados, así como grupos desfilando victoriosamente por las ciudades conquistadas; vemos indios yaquis combatiendo con arcos y flechas junto a poderosos barcos, trenes y aviones, y vemos, en fin, diversos paisajes campestres y urbanos en cuya armoniosa composición se revela el oficio de un experimentado fotógrafo. El sentido de *Epopeyas de la revolución mexicana* es evidentemente pro-constitucionalista, y aunque hay unas pocas tomas de Francisco Villa y Emiliano Zapata, son utilizadas –seguramente como lo hubiera hecho el propio Abitia– para exaltar por contraste a Carranza y Obregón. Tal vez las imágenes más impactantes en un sentido propagandístico son las que muestran a este último a caballo, dispuesto a continuar valientemente la lucha una vez que ha quedado manco después de la batalla de Celaya. El montaje de Carrero es rudimentario pero las imágenes de Abitia dan movimiento a la película y la hacen interesante por su variedad formal: hay tomas desde trenes y edificios, multitudes filmadas desde distintos ángulos, planos cercanos de batallas, diversos movimientos de cámara, y una curiosa escena en la que se ve a Carranza y Obregón ir y venir apaciblemente

¹⁵ Vicente Vila contó que la señora Elena Pedroso, viuda de Abitia, vendió las películas en 180 mil pesos “con propiedad absoluta y explotación sin término de tiempo, para toda exhibición en forma vitalicia”. (*Op. cit.*, 14 de agosto de 1974, p. 52.)

por una sala del Castillo de Chapultepec una vez terminadas las luchas.¹⁶ También hay grandes planos generales (es decir, tomas muy lejanas) en los que se ven evoluciones del ejército y que recuerdan a escenas filmadas en la misma época por David W. Griffith. Lo único que extraña un espectador contemporáneo –y que de hecho casi ningún documentalista mexicano utilizaba en la época– es el acercamiento a los rostros; pero esto se compensa con una impactante toma cercana de la mano cercenada de Obregón. No es extraño que Abitia mostrara estas audacias estilísticas, si tomamos en cuenta que comenzó a filmar en el momento en que la industria de las películas daba un salto cualitativo en Estados Unidos, Francia y otros países. En las imágenes conservadas destaca, por otra parte, la belleza con que se representan los monumentos y las calles de Guadalajara, Celaya, México y otras ciudades, lo que recuerda que el cineasta había sido antes un exitoso fotógrafo.¹⁷

Al triunfo del constitucionalismo los buenos servicios de Abitia fueron recompensados. En 1917, el gobierno de Carranza lo comisionó para viajar a otros países latinoamericanos a exhibir documentales que divulgaran “los hechos más culminantes

¹⁶ En la época se reconocía a Abitia su valor para filmar: “Por circunstancias especiales es el único que ha podido hacer una gira cinematográfica tan larga como expuesta, habiendo estado a punto de perder en varias ocasiones la vida, pues en la batalla de León y Trinidad (...) una granada le explotó tan cerca, que le inutilizó el aparato.” (“Tendremos en México fabricación de películas cinematográficas con asuntos característicos de nuestro pueblo”, *El Pueblo*, 22 de agosto de 1916; cit. en Jablonska y Leal, *op. cit.*, p. 70.)

¹⁷ En una publicación yucateca se comentó así *La campaña constitucionalista*: “Aparte del interés palpitante de actualidad que esta película tiene; aparte, asimismo de su importancia histórica, pues por la pantalla desfilan los personajes más notables de esta última etapa de la historia patria, esta película es de interés notabilísimo, puesto que vemos desfilan ante nosotros los paisajes más bellos, las ciudades más hermosas de la república.” (*El Entreacto*, 16 de enero de 1915; cit. en *idem*, p. 69.)

desarrollados en nuestra república”; con ello se buscaba combatir “la mala impresión que hay en varios lugares debido a las informaciones inexactas de cierta prensa de los Estados Unidos y de otras naciones”.¹⁸ Obregón también fue generoso con su amigo y cuando llegó a la presidencia le cedió dinero y un predio del estado en Paseo de la Reforma 525, frente al bosque de Chapultepec, para que edificara allí unos talleres cinematográficos que llevaron el nombre de México Cines. El estudio ya estaba en funciones en 1922 y, según recordaba alguien que lo conoció, “era de cristal por todos lados, con cortinas que se corrían para tapar la luz en ciertas partes y tenía en la parte de abajo su laboratorio. El forito se podía dividir o juntar para darle más extensión. Junto al laboratorio se encontraban las oficinas y los camerinos.”¹⁹

Éste era apenas el tercer estudio más o menos en forma que se instalaba en México. El primero había sido fundado por Mimí Derba y Enrique Rosas en 1917, pero la sociedad de estos cineastas sólo pudo realizar cinco películas antes de desintegrarse ese mismo año. El segundo, patrocinado por el distribuidor español Germán Camus, se erigió en noviembre de 1920 y desapareció dos años después, luego de que se rodaran en él unas cuantas cintas de argumento. El México Cines tuvo una vida más larga, pero además de algunas escenas interiores de *El último sueño* (Alberto Bell, 1922, con foto de Abitia) y *El buitre* (Gabriel García Moreno, 1925), se usó poco para filmar películas de ficción; las instalaciones sirvieron más como oficina y como laboratorio para revelar documentales, e incluso Abitia instaló en

¹⁸ “Las películas de México exhibidas en países latino-americanos”, *El Universal*, 1 de julio de 1917, p. 1.

¹⁹ Javier Sierra, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, tomo 6: cit. en García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, p. 40.

el predio una escuela de fotografía y una estación experimental de fruticultura.

Abitia fue uno de los pocos documentalistas mexicanos que ensayó el cine de argumento. Sus primeras películas con actores, las comedias cortas *Los amores de Novelty* y *El matamujeres*, fueron seguramente filmadas en 1912 o 1913, en plena campaña militar obregonista. Más adelante dirigió *Los encapuchados de Mazatlán* (1920) y *Carnaval trágico* (1921).²⁰ No existen copias de estas películas en colecciones públicas, pero algunos *stills* muestran el buen oficio que tenía este camarógrafo que se atrevía a hacer juegos de iluminación y encuadres impensables en otras producciones mexicanas de la época.

Enrique Rosas

Desde 1899 encontramos al poblano Rosas recorriendo el país para exhibir vistas de cinematógrafo. Una de sus primeras giras fue desastrosa, pues la carpa donde trabajaba sufrió un incendio que lo arruinó económicamente y lo llevó a la cárcel.²¹ Rosas se repuso y en los primeros años del siglo decidió aprender él mismo a tomar películas. Se inició entonces en los misterios de la fotografía. Su primer periodo como cinematografista fue enteramente documental: filmó, entre otras cintas, *Fiestas presidenciales en Mérida*, que narraba el viaje de Porfirio Díaz en 1906 a esa ciudad (viaje, por cierto, también retratado por

²⁰ Véanse García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, pp. 63-64 y Abitia, "Memorándum...", *op. cit.*, p. 354. Se conservan documentales de Abitia en la Fundación Carmen Toscano y la Filmoteca de la UNAM.

²¹ Véanse José María Sánchez García, "Enrique Rosas", *Novedades*, 21 y 28 de enero de 1945, y mi libro *Mimí Derba*, pp. 14-15, 51-85 y 152-153.

Salvador Toscano) y, en 1909, algunas corridas de toros con el famoso diestro mexicano Rodolfo Gaona y, asociado con los hermanos Alva, la entrevista en El Paso, Texas, entre Porfirio Díaz y el presidente norteamericano James Taft.

En 1910 Rosas salió del país para establecerse en La Habana. A fines de 1912 regresó a México, donde retomó sus actividades como exhibidor. Casualmente presenció la rebelión de Félix Díaz contra Francisco I. Madero, acontecimiento que retrató en su primer largometraje, titulado *Revolución en Veracruz*; poco después, ya en la capital, filmó la conclusión de este proceso, una película sobre la Decena Trágica en la que encontraron la muerte el presidente Madero y el vicepresidente Pino Suárez. Rosas se radicó en Europa hasta 1915, cuando regresó una vez más al país para sumarse a las fuerzas de Pablo González, para quien realizó la película de propaganda *Documentación nacional histórica 1915-1916*. En ella se mostraba un recuento, sobre todo, de las batallas encabezadas por este general constitucionalista contra las fuerzas de Emiliano Zapata. Desgraciadamente ninguna de las películas documentales de Rosas parece haber sobrevivido en su forma original.

Junto con Abitia, Rosas fue uno de los pocos documentalistas que decidió cambiar sus viejos hábitos y dar el salto a la filmación de actores en estudios. Para esto, asociado con la actriz de teatro de revista Mimí Derba y patrocinado por Pablo González, fundó en 1917 la Sociedad Cinematográfica Rosas, Derba y Cía., más conocida como Azteca Film. En unos meses, Rosas y Derba edificaron un estudio en la capital y lanzaron al mercado cuatro largometrajes y dos películas más cortas, en lo que parecía ser el despegue de una importante producción. Sin embargo, no fue así. Hacia fines de 1917 los socios se distanciaron y la Azteca Film desapareció. Mimí Derba se retiró del teatro, pero Rosas siguió

en el negocio. Hizo unos pocos documentales más antes de embarcarse, en 1919, en la que sería su película más trascendente, *El automóvil gris*, de la que se hablará más adelante. Poco después de terminarla, el 9 de agosto de 1920, el cineasta murió, según se dijo, debido a los extenuantes trabajos de su última producción.

Salvador Toscano

La carrera de Toscano se remontaba tan lejos como 1897, apenas un año después de la introducción del cine al país, cuando el joven ingeniero –nacido en Guadalajara y educado en la capital– adquirió a plazos un proyector-cámara marca Lumière. De ahí en adelante se convertiría en uno de los más tenaces exhibidores itinerantes de los últimos tiempos del porfiriato. Proyectó en toda la república, instaló cines más o menos permanentes en distintas ciudades, filmó decenas de vistas cortas sobre la sociedad de la época y, como los hermanos Alva, Enrique Rosas y otros, hizo películas informativas de acontecimientos oficiales que indirectamente podían pasar muy bien como propaganda del gobierno de Porfirio Díaz.²²

Cuando estalló la revolución maderista, Toscano fue convencido por su empleado y luego socio Antonio Ocañas de adherirse a esa causa. Casi de inmediato el cineasta fue contratado por Madero para hacer propaganda cinematográfica de su campaña presidencial y más adelante para difundir los logros de su gobierno. Toscano fue así, como los hermanos Alva, uno de

²² Sobre este cineasta véanse mi libro *Salvador Toscano* y el CD-ROM *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*. Sus documentales se encuentran en la Fundación Carmen Toscano.

los principales panegiristas del nuevo régimen. Hizo como ellos largometrajes sobre el viaje de Madero de la frontera a la capital, sobre la rebelión de Orozco y sobre la Decena Trágica, sólo que a diferencia de los cineastas michoacanos no dejó el oficio al término del sueño democrático. Toscano siempre estuvo más bien distanciado de la política y abrazó de manera superficial el credo maderista, por lo que la caída del gobierno no significó para él un derrumbe personal. Buscó entonces un nuevo camino, que encontró, luego de un periodo de incertidumbre, en el constitucionalismo que se levantó en armas contra el gobierno de Victoriano Huerta que sucedió al de Madero. Y de este modo, un documental de propaganda que había hecho para el gobierno maderista, *La historia completa de la revolución de 1910 a 1912*, le dio un par de años después la idea de otra obra más larga, *La historia completa de la revolución*, que serviría como propaganda de su nueva causa. La idea llegaba a tiempo, pues a la caída del régimen de Huerta distintas fuerzas se disputaban la hegemonía política en el país.

Escenas de esta cinta se han conservado en *Memorias de un mexicano*, largometraje sonoro hecho por Carmen Toscano tres años después de la muerte de su padre en 1947. Descubrimos en ellas el estilo del cineasta en tomas que retrataron los acontecimientos con claridad, realizadas por una cámara que pocas veces cambiaba de posición: no por nada Toscano era uno de los que había inventado las características del documental informativo en el porfiriato. Pero esas imágenes, dependientes en 1950 de las formas narrativas del cine sonoro y reorganizadas según las necesidades de un argumento que cuenta una historia ficticia, no dicen nada de la intención política de Toscano. Por eso para reconstruir su estructura y su sentido tenemos que acudir a los programas de época y otras fuentes indirectas.

La historia completa de la revolución se exhibió en 1915 y 1916 –como leemos en un documento dirigido a las autoridades en el que se la describía para solicitar su difusión–, para “conquistar en favor del constitucionalismo la opinión popular” y para contrarrestar los efectos de algunas películas norteamericanas que representaban la revolución de manera denigrante, así como “las que pudieran haber hecho los villistas para favorecer sus intereses”. Lo interesante de la cinta es que además de mostrar, como las otras, la victoria militar de un bando sobre fuerzas opuestas, sugería que éste era el heredero de un proceso virtuoso que se remontaba a la “gloriosa revolución” de 1910. Es decir, había en ella por primera vez un intento por establecer una línea de continuidad histórica entre las luchas de Madero contra la imposición política de Porfirio Díaz y contra las “revoluciones reaccionistas” de Pascual Orozco y Félix Díaz que se le opusieron cuando gobernaba, y las luchas de los constitucionalistas contra los gobiernos de Victoriano Huerta y de los “zapato-villistas”. Por eso la película se anunciaba como “la demostración palpable de la justicia de la revolución, los obstáculos sin cuenta que se han venido colocando en su camino y la marcha imperturbable de ella a pesar de todo”.²³ La versión exhibida en 1916 culminaba con las imágenes típicas de los bandos que triunfaban: “Primera toma de la ciudad de México por el general Obregón” y “Segunda toma de México por el general Pablo González”. Sin embargo la cinta no terminaba ahí, sino que aún podían verse escenas de “Instalación de la capital de la república en Querétaro” y “La revolución cumple sus promesas devolviendo sus tierras a los

²³ Los entrecomillados remiten a una carta de Salvador Toscano, Antonio Ocañas y Enrique Echániz a Félix Palavicini, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes del 29 de septiembre de 1915, Archivo Toscano, caja 12, exp. 31; véase también mi libro *Salvador Toscano*, pp. 67 y ss.

pueblos". La primera anunciaba la celebración en Querétaro del congreso constituyente en el que todas las fuerzas beligerantes plasmarían los artículos de la nueva carta magna, y la segunda que había llegado el momento de las reivindicaciones sociales luego de la marcha imperturbable de la revolución. Esto invocaba una idea (la de la justicia social) que había estado ausente de las otras cintas del periodo, concentradas en la descripción de la victoria de un bando sobre otro.

La historia completa de la revolución exhibida en 1916 marcó el fin de la edad de oro del documentalismo mexicano. Toscano mismo –el más tenaz de los cineastas pioneros– se alejó poco a poco del cine al ser empleado en oficinas estatales del ramo de la ingeniería. Su última película, hecha en 1921, retrataba las fiestas del centenario de la consumación de la independencia que cerraban de alguna manera el ciclo que se había iniciado poco después de que Porfirio Díaz celebrara los festejos del inicio de la misma, también filmados once años antes por Toscano.

Antonio Ocañas

Una curiosa escena señala el segundo bautismo de Antonio Flores Ocañas: reunido con sus hermanos varones en el cementerio de su Atlacomulco natal, van a la tumba de su madre y juran solemnemente renunciar al apellido paterno a partir de ese día. Y por eso cuando lo encontramos en los primeros años del siglo trabajando como proyccionista del exhibidor francés Carlos Mongrand, ya se lo conoce simplemente como Antonio F. Ocañas.

Siete años duró la relación laboral con Mongrand, periodo en el que incluso fueron juntos a Francia, donde Antonio

adquirió un aparato propio. Hacia 1906 la salud del francés comenzó a resentir las extenuantes jornadas a que se sometía en estos trópicos; vendió por eso sus aparatos y películas, y Antonio quedó desempleado.

Esto ocurrió en Guadalajara, donde un viejo socio de Mongrand, Salvador Toscano, exhibía películas en el teatro Degollado. Una mañana, los periódicos informaron que había ocurrido ahí un incendio y Ocañas se acercó a ver si todo estaba en orden. Toscano, enojado con el proyccionista que permitió en un momento de distracción que se quemara la película que exhibía, le ofreció el trabajo. Antonio aceptó y a partir de ese momento inició una de las relaciones laborales más fructíferas entre documentalistas mexicanos del periodo. Ocañas conocía perfectamente el oficio y trabajaba de manera eficiente. Tanto, que Toscano no dudó en cederle a principios de 1907 un aparato para que cubriera rutas a las que él no llegaba. Muy pronto, Antonio comenzó también a tomar películas.

En 1909, convertido en opositor al gobierno, Ocañas opinaba que el pueblo debía impedir una nueva reelección de Porfirio Díaz. Éste, sin embargo, ganó las elecciones de 1910 en las que lo enfrentó Madero. Antonio, y como él muchos más, habían decidido no permitir una nueva imposición y, como escribió en una carta, se preparó para “dar un gran golpe, pero tremendo”. Antes de que eso sucediera, se precipitaron las fiestas con que la administración porfiriana se celebró a sí misma con pretexto del centenario del inicio de la independencia. Organizadas en la ciudad de México durante todo el mes de septiembre, las festividades fueron tantas que Toscano y Ocañas casi no se daban tiempo para filmarlas. La película resultante, *Fiestas del centenario de la independencia*, fue atractiva y por consiguiente vendida provechosamente.

Pocas semanas después estalló la revolución en varios puntos del país. Antonio, entusiasmado, descubrió que por primera vez se abría la posibilidad de utilizar al cine no sólo como medio de información, sino también para hacer propaganda de una causa, y solicitó ir al norte a filmar a Madero y sus fuerzas. A mediados de mayo de 1911 ya estaba de regreso en México con tomas de tanto interés informativo y comercial que el propio Toscano lo acompañó a encontrar a Madero para tomar vistas cinematográficas de su marcha triunfal. De todo esto resultó la larga película *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Francisco I. Madero* (1911). Más adelante, Toscano y Ocañas realizaron otras cintas en las que es imposible determinar el grado de autoría (tal vez Ocañas fuera el camarógrafo y Toscano hiciera el guión y el montaje). Entre ellas están *Revolución madero-orozquista en Chihuahua* (1912), *La Decena Trágica en México* (1913), *Historia completa de la revolución de 1910 a 1915* (1915), *El territorio de Quintana Roo* (1917) y *Las fiestas del centenario* (1921); una cinta documental que se sabe que Ocañas filmó y editó solo fue *Las suntuosas fiestas del Rosario en Zapotlán el Grande* (1920).

Salvador Toscano dejó el cine en 1922. Antonio Ocañas siguió todavía ligado a la exhibición durante un tiempo pero, habiéndose convertido al constitucionalismo, encontró un empleo permanente en los Ferrocarriles Nacionales. Un infarto le produjo la muerte en julio de 1927, sobreviviéndole su mujer Josefina Medina y cinco hijos.

3. Historias

La victoria del constitucionalismo determinó una transformación del cine documental. Pasada la etapa de los enfrentamientos militares, a partir de 1917 dejaron de producirse películas de propaganda como las que se habían hecho hasta entonces y distintas dependencias se involucraron en el patrocinio de otro tipo de cintas. Algunas se destinaron a promover la inversión y el poblamiento en regiones semiabandonadas (*Las riquezas de Quintana Roo*, Secretaría de Fomento, 1917); otras, el turismo (*Las grutas de Cacahuamilpa*, Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, 1922), y otras más el registro etnográfico (*Fiestas de Chalma*, Museo Nacional, 1922). Incluso se hicieron cortos que tenían carácter científico (*Eclipse de sol*, Observatorio Astronómico y Meteorológico Nacional, 1923).²⁴ La legitimidad del nuevo régimen se expresó a través de documentales que registraban –de la misma manera que en tiempos del porfiriato– las tomas de posesión, las celebraciones subsecuentes y los viajes de Carranza, De la Huerta, Obregón y Calles.

Muy pocos de estos nuevos documentales de medio o largometraje tuvieron una exhibición pública en cines; se proyectaban en oficinas gubernamentales, se mandaban a las legaciones para que las difundieran en el extranjero o se llevaban a centros donde se exhibían a públicos cautivos como soldados o grupos de estudiantes.²⁵ Por otro lado, a partir de 1917 nació en México una modesta industria de cine de argumento que

²⁴ Esta cinta fue filmada por Ramón Alva, tío de los hermanos Alva.

²⁵ También exhibieron cortos los noticieros cinematográficos del periodo, en los que se refugió la tradición periodística del documental y que fueron patrocinados de forma efímera por empresas que editaban diarios como *El Universal*, *El Demócrata* y *Excélsior*.

orientó los esfuerzos de los productores privados hacia nuevos horizontes. La producción mexicana, que hasta ese momento había sido –con insignificantes excepciones– estrictamente documental, varió de rumbo. Entre 1917 y 1929 se filmaron unas cien películas silentes de argumento y muy pocos largometrajes documentales. Un indicador de este cambio es que en la década de los años veinte se estrenaron 64 cintas mexicanas de ficción en la capital, de las que sólo 12, es decir, el 18.75 por ciento, eran documentales. (Véase el cuadro 5) Pero incluso estas cifras son engañosas debido a la escasa producción de cine de argumento nacional. Resulta mucho más clara la abrumadora preferencia del público de esta década si comparamos todos los estrenos de largometrajes de ficción en la ciudad de México entre 1920 y 1929, que fueron 5000 (99.13 por ciento), con los escasos 44 documentales (0.87 por ciento) exhibidos en el mismo periodo. (Véase el cuadro 6) Las cuatro películas documentales largas que trataron sobre la revolución exhibidas en esa década se disuelven en un porcentaje infinitesimal.

De esta manera, en el periodo 1917-1929 las imágenes de las luchas revolucionarias casi dejaron de verse. De vez en cuando los cineastas desempolvaban sus viejas cintas para armar biografías fílmicas de personajes célebres que acababan de morir, como ocurrió con Zapata en 1919, con Villa en 1923 y con Obregón en 1928, pero eran producciones cortas y efímeras, que se exhibían en cines de barrio y duraban en cartelera apenas el escaso tiempo en que se desvanecía el morbo en el ánimo del público. Sin embargo, hubo otras películas que tuvieron una vida más prolongada y que a final de cuentas resultaron más importantes para la supervivencia y la transmisión de la imagen de las luchas revolucionarias: fueron las recopilaciones de imágenes del conflicto que, por primera vez, no tenían como

Cuadro 5

Estrenos de películas de argumento y documentales mexicanos en cines de la ciudad de México (1920-1929)

Año	De argumento	Documentales	Total
1920	6	0	6
1921	9	4	12
1922	11	3	15
1923	5	2*	7
1924	3	0	3
1925	2	1	3
1926	6	0	6
1927	6	0	6
1928	2	2*	4
1929	2	0	2
Total	52	12	64
Porcentaje	81.25	18.75	100.00

Fuente: Amador y Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1920-1929*.

* Trataban sobre la revolución.

Cuadro 6

Estrenos de películas de argumento y documentales
en cines de la ciudad de México (1920-1929)

<i>Año</i>	<i>De argumento</i>	<i>Documentales</i>	<i>Total</i>
1920	468	2	470
1921	638	8	638
1922	520	6	526
1923	491	8	499
1924	432	1	433
1925	477	4	481
1926	465	5	470
1927	505	3	508
1928	531	6	537
1929	481	1	482
<i>Total</i>	<i>5000</i>	<i>44</i>	<i>5044</i>
<i>Porcentaje</i>	<i>99.13</i>	<i>0.87</i>	<i>100.00</i>

Fuente: Amador y Ayala Blanco, Cartelera cinematográfica, 1920-1929.

finalidad principal la información o la propaganda –ya que los acontecimientos que retrataban habían pasado años antes–, sino la reconstrucción histórica.

La primera noticia que tenemos de un intento por hacer una película histórica sobre la revolución es un argumento que preparó Salvador Toscano en noviembre de 1920 titulado *Historia de la revolución mexicana de 1910 a 1920*, a la que describía como una narración cinematográfica del génesis y desarrollo de las últimas revoluciones hasta el advenimiento de la paz. Hubiera podido pensarse que se trataba de una versión más larga de su *Historia completa de la revolución* exhibida apenas cuatro años antes, pero si ésta había sido una película de propaganda constitucionalista, la nueva parecía tener la intención de hacer un recuento del proceso político desde los últimos días del gobierno de Porfirio Díaz desde una perspectiva más o menos imparcial. Esto puede deducirse, por un lado, de que todas las “últimas revoluciones” eran legitimadas al ser incluidas en el concepto más amplio del título, “revolución mexicana”, y por otro lado de que se daba a la contienda un carácter nacional, lo que eliminaba la división entre revoluciones locales (maderista, orozquista, felicista, etc.), unas de las cuales eran victoriosas y otras no. En otras palabras, Toscano parecía querer mostrar un proceso unitario, sólo que no pudo armar la película porque lo distrajerón diversos percances laborales y, desde luego, la muerte de Carranza.²⁶

También Jesús H. Abitia quiso hacer un recuento cinematográfico de las luchas revolucionarias. Años después recordó que en 1923 “ya iba a dar principio a terminar la película de la revolución, del por qué fue y los beneficios que trajo al país, pues el cómo fue ya está tomado y a todos los revolucionarios les consta

²⁶ El guión está en el Archivo Toscano, caja 11, exp. 18.

que por largos años anduve haciendo ese trabajo en los campos de batalla”.²⁷ Es decir, quería estructurar con sus fragmentos documentales una cinta histórica. A diferencia de Toscano, quien intentaba simplemente exponer el transcurso cronológico de las “últimas revoluciones”, Abitia parecía querer indagar más bien sus causas (el por qué fue) y consecuencias (los beneficios que trajo al país). Sólo que cuando estaba por editarla el candidato Plutarco Elías Calles le pidió que se encargara de la propaganda fotográfica y cinematográfica de su campaña presidencial. No podía negarse y puso manos a la obra. (Por cierto, gracias a su cercanía a los nuevos hombres fuertes, Abitia fue uno de los últimos exponentes de la tradición documental silente de propaganda, aunque sus películas casi no se exhibieron en cines sino en funciones especiales en México o en el extranjero.) La gira de Calles se suspendió temporalmente por el estallido de la rebelión de Adolfo de la Huerta, por lo que Abitia se incorporó como cineasta al contingente que fue a combatirla, encabezado por el propio presidente Obregón, y filmó su película *Rebelión delahuertista* o *La última revolución*; una vez sofocada ésta hacia marzo de 1924 se reincorporó a la campaña de Calles. Poco después el cineasta fue llamado por Obregón para filmar los trabajos agrícolas que impulsaba en la zona irrigada por el río Yaqui en el estado de Sonora. Desde mayo de 1925 Abitia viajó repetidamente a esa región donde hizo tomas para un largometraje documental que fue titulado *Las tres eras de la agricultura: los bueyes, las mulas y la gasolina* y que terminó en mayo de 1928, cuando se exhibió privadamente a Obregón y otros pocos invitados. El presidente electo quedó satisfecho y pensó mostrarla a posibles inversionistas, pero su muerte decidió la suerte de la película, y

²⁷ Abitia, “Memorándum...”, *op. cit.*, p. 350.

también la de Abitia. El gobierno no quiso comprar copias por lo que el cineasta perdió la inversión que había hecho. Por otra parte, un viaje familiar y de negocios a Sonora (que aprovechó para manufacturar y exhibir una biografía documental de su recientemente asesinado amigo Obregón), coincidió con el levantamiento de José Gonzalo Escobar y otros generales contra el gobierno, por lo que el cineasta también fue tomado por rebelde y se le confiscaron sus propiedades en la capital. El asunto se aclaró a medias poco después, pero el predio donde tenía sus estudios y la escuela de fotografía pasó a manos del estado, que en 1931 lo cedió a la Nacional Productora de Películas, empresa que tomaría ahí escenas de *Santa* y otras de las primeras cintas sonoras hechas en el país.²⁸ Todas estas dificultades encadenadas impidieron a Abitia realizar su película de la revolución. Si la hubiera hecho, sin embargo, lo más probable es que hubiera sido otra cinta de propaganda. Dos circunstancias lo orillaban a esto: su amistad con Obregón y el haber trabajado siempre en el seno del constitucionalismo. A diferencia de Toscano, Abitia carecía de tomas de otros periodos y bandos que le permitieran estructurar cronológicamente una narración sobre la “revolución mexicana” en general (además, sin imágenes del porfiriato y del periodo huertista, ¿cómo hubiera descrito las causas del conflicto?) y tenía que limitarse a contar otra vez la “revolución constitucionalista”.

No fue sino hasta 1927, cuando se celebró el décimo aniversario de la promulgación de la constitución surgida de la lucha contra el viejo régimen, cuando Toscano pudo por fin preparar una versión de la película que venía planeando desde hacía tiempo y que fue la larguísima *Historia completa de la revolución*

²⁸ Véase *idem*, pp. 350-351.

mexicana. Esta incluía tomas de 1900 a 1927 en las aparecían imágenes de Porfirio Díaz, Bernardo Reyes, Francisco León de la Barra, Francisco I. Madero, Pascual Orozco, Victoriano Huerta, Félix Díaz, Emiliano Zapata, Francisco Villa, Eulalio Gutiérrez, Roque González Garza, Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, entre muchos otros.²⁹ La cinta otorgaba el mismo grado de legitimidad a las acciones de todos los protagonistas, lo que quedaba claro no sólo en los títulos que antecedían a las imágenes, en los que se llamaba respetuosamente *don* a casi todos ellos (excepto a Orozco, Villa y Zapata), sino también en que no había indicios de un solo juicio de valor sobre sus acciones ni sobre el traumático proceso social transcurrido en esos casi treinta años. La revolución aparecía como una gran madre que abrigaba a sus hijos sin distinciones. Todos éstos pasaban por la historia tan pulcramente como las imágenes de una película informativa sobre la pantalla. Los hermanos Alva y Ocañas parecen haber sido fieles maderistas, Abitia constitucionalista: sólo alguien como Toscano, que nunca estuvo comprometido profundamente con los bandos que participaron en la refriega, pudo dar esta visión apolítica y desapasionada de los acontecimientos recientes.

La recreación cinematográfica de Toscano tuvo éxito y despertó en otros cineastas el deseo de hacer obras similares. En 1928 se exhibió una cinta también titulada *Historia de la revolución mexicana* que contenía escenas desde la entrevista Díaz-Taft en 1909 hasta la entrada de Carranza a México en 1914.³⁰ Y otro cineasta no identificado mostró su versión de los hechos también en 1928 en la película *Momentos de la revolución mexicana*. Estas

²⁹ Las partes de la cinta se reproducen en las pp. 160-163 de este libro.

³⁰ La sinopsis está en el Archivo General de la Nación, Fondo de Propiedad Artística y Literaria, caja 483, exp. 7065, registrada el 25 de junio de 1928.

películas apoyarían la construcción de una imagen secuenciada de las luchas que, en buena medida, aún es la dominante.

Muy poco tiempo después de la exhibición de estas cintas ocurrió una auténtica revolución en el campo del cine, al transformarse el modo tradicional de producirse y consumirse imágenes con la incorporación del sonido a las películas. Por eso, las cintas mudas dejaron de verse y entre ellas los largometrajes documentales sobre las revoluciones pasadas, que no se proyectaron una sola vez en cines capitalinos en los años treinta.³¹ Y sin embargo los cineastas mexicanos que crearon la industria sonora de cine de argumento demostraron conocer y apreciar esos documentales. Algunos incluyeron en sus producciones fragmentos de archivo en los que se veía a Villa, a Obregón y a otros caudillos, pero, más importante que eso, acusaron evidentes influencias de su estilo en películas como *Revolución* (Miguel Contreras Torres, 1932), *Rebelión* (M. S. Gómez, 1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935). Quizá esos cineastas habían visto documentales en su infancia, en los tiempos de la edad de oro del documentalismo nacional, pero es más probable que se empaparan de sus características a través de las exhibiciones de recopilaciones históricas de los últimos tiempos del cine mudo. En ese sentido las películas que Toscano y otros confeccionaron como un recordatorio y una evocación de los acontecimientos ocurridos años antes, fueron el principal puente cultural que permitió la transmisión de un estilo mexicano de producir imágenes que el cine silente de ficción se empeñó en ignorar.

³¹ Véase Amador y Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1930-1939*.

Cine de argumento

1. Producción norteamericana

No fue casual que en 1917 surgieran en México las primeras empresas que hicieron largometrajes de argumento. Desde hacía un par de años las películas históricas y los melodramas extranjeros habían despertado la pasión de las clases acomodadas de las ciudades grandes del país, pero el deseo por imitarlos no había sido practicable por la incertidumbre social ocasionada por la revolución. Ahora que la victoria del constitucionalismo parecía abrir un horizonte de paz, podía pensarse en crear negocios culturales que requerían inversiones fuertes y más o menos seguras como las productoras de cine de argumento.

El que esas empresas surgieran a partir de 1917 significa que ningún largometraje de ficción mexicano fue contemporáneo de las pugnas del periodo 1911-1916. Además, entonces, de los documentales, no hubo una representación cinematográfica de la revolución hecha por mexicanos en los años de la lucha

armada, aunque sí hubo en esos tiempos versiones ficticias de esos acontecimientos filmadas por compañías de los Estados Unidos.

Ya hemos visto que los documentales norteamericanos igualaron o sobrepasaron en número a los mexicanos. Pero eso no fue nada comparado con las más o menos 70 películas de ficción hechas en Estados Unidos entre 1911 y 1916 (unas 25 de las cuales fueron largas) y que aludían a las revoluciones contemporáneas de México. (Véanse los cuadros 7 y 8)

Los documentales norteamericanos estaban destinados principalmente a tranquilizar a su público mostrando la imagen de un ejército todopoderoso que podía en cualquier momento garantizar la seguridad nacional al impedir la diseminación de las confusas revueltas de su vecino del sur, e incluso satisfacer eventualmente los reclamos de ciertos grupos para los que el deber de los Estados Unidos era imponer a la fuerza la civilización y la democracia a los otros países americanos. Las películas de ficción tenían otro objetivo más modesto, que era entretener al público, y para eso nada mejor que ofrecerle historias de amor encarnadas por personajes simplotes como un virtuoso héroe un villano lleno de defectos.

De hecho el cine norteamericano venía contando ese tipo de historias desde antes de la rebelión maderista, en películas ubicadas en el espacio geográfico de la frontera en las que se repetía una fórmula probadamente popular según la cual un héroe rescataba a una muchacha ingenua de las manos de un villano. En las cintas en que aparecían mexicanos, en las que se enfrentaban simbólica y esquemáticamente las civilizaciones sajona y latina, había entonces tres estereotipos principales: un héroe norteamericano que tenía, entre otras virtudes, las de ser honesto, valiente y patriota; un bandido mexicano (el *bad man* o el

Cuadro 7

Producción norteamericana de argumento
sobre la revolución (1911-1916)

Año	Cortos	Medio y largometrajes	Total
1911	8	0	8
1912	7	0	7
1913	12	0	12
1914	14	13	27
1915	2	3	5
1916	5	7	12
<i>Totales</i>	<i>48</i>	<i>23</i>	<i>71</i>

Fuentes: García Riera, *México visto por el cine extranjero*, tomo 2, pp. 22-66, y De Orellana, *La mirada circular*, pp. 179-218.

Cuadro 8

Producción total de mediometrajes y/o largometrajes
sobre la revolución (1911-1916)

Año	Mexicanos	Estadounidenses	Totales	
	Documentales	Documentales	Ficción	
1911	6	4	0	10
1912	4	0	0	4
1913	3	6	0	9
1914	5	12	13	30
1915	2	0	3	5
1916	2	4	7	13
<i>Totales</i>	<i>22</i>	<i>26</i>	<i>23</i>	<i>71</i>

Fuentes: Cuadros 1, 3 y 7.

greaser) caracterizado como codicioso, violento, borracho, sucio, holgazán, cobarde, lujurioso y traidor, y una muchacha también mexicana que era materia de disputa entre aquéllos, mostrada como virtuosa, guapa, apasionada y leal a su hombre, que por supuesto siempre acababa por ser el personaje norteamericano.³² La moraleja de esta sencilla fábula era que una parte de México –la dócil– podía ser salvada si abrazaba el modelo de vida de la civilización *buena*. Con la revolución esta fórmula se adecuó a las nuevas circunstancias, muy aprovechables dada su popularidad noticiosa, y el bandido mexicano fue cargado de rifles y cananas. Se produjeron así un buen número de cintas en las que se ridiculizaba a los revolucionarios atribuyéndoles los defectos del estereotipo. Un ejemplo fue la comedia *Shorty's Trip to Mexico* (*El viaje de Shorty a México*, Thomas H. Ince, 1914), cuyo argumento era el siguiente: el barbudo general Carramba ocupa el pueblo de Caliente, donde vive Anita, la novia mexicana del chaparro gringo Shorty. Carramba desea a Anita y quiere también robar el ganado de su padre, que éste ha escondido, por lo que los amenaza, rapta y encierra en su casa. Shorty cruza la frontera disfrazado de mexicano (es decir con sarape y sombrero) y rescata a los cautivos aprovechando que sus guardias están borrachos. Perseguidos por Carramba, huyen a Estados Unidos y después de varias peripecias llegan a la frontera, que los malvados y cobardes carrambistas no se atreven a pasar. Shorty le dice entonces amorosamente a Anita: “Tu futuro nombre y domicilio serán: Señora de Shorty, E.U.A.”³³

³² García Riera documenta que fue en *The Pony Express* (1907) donde surgió el estereotipo del bandido mexicano que rapta a una muchacha rescatada por el norteamericano. (*México visto...*, tomo 2, p. 13.)

³³ La película dura 27 minutos y está en la Motion Picture, Sound and Broadcasting Division de la Biblioteca del Congreso en Washington.

Shorty's Trip to Mexico se filmó cuando Venustiano Carranza era un personaje conocido que encabezaba la lucha contra Victoriano Huerta, pero fue relanzada con el mucho más ofensivo título de *Licking the Greasers* (*Azotando a los grasosos*) en 1918, cuando el primer jefe se había convertido en presidente de la república. La cinta sugería entonces que esas victorias tontas y fáciles del héroe norteamericano sobre los *greasers* se habían logrado sobre el primer mandatario de México.

Pero no siempre los revolucionarios fueron caracterizados tan negativamente en este periodo. En algunas películas, de hecho, se los veía con cierta simpatía, y entre éstas la más notable fue sin duda *The Life of General Villa* (*La vida del general Villa*, Christie Cabanne, 1914). A fines de 1913, Francisco Villa había sido “descubierto” por John Reed y otros periodistas norteamericanos, quienes definieron su carisma como una mezcla de energía y brutalidad, aunque atemperadas por habilidades de estrategia e ideales de justicia social que lo acercaban a la figura del bandido generoso tipo Robin Hood. Las informaciones sobre este personaje incluían textos y fotos que reproducían periódicos y revistas, y también imágenes que se proyectaban en los noticieros de los cines. Pronto fue evidente que la imagen de Villa resultaba atractiva para el público norteamericano y a principios de 1914 la Mutual Film Corporation lo contrató por veinticinco mil dólares para filmar en exclusiva sus batallas. Esto levantó revuelo y ayudó a popularizar aún más la imagen del revolucionario en Estados Unidos, motivo por el cual poco después le fue ofrecido un segundo contrato para hacer una película de ficción en la que se dramatizara su vida. Villa aceptó y la película se hizo en los tiempos muertos que le dejaban las campañas de su ejército, también filmadas para exhibirse como noticias. *The Life of General Villa* comenzaba de hecho con una secuencia documental

de la toma de Torreón, en la que se veían imágenes reales del biografiado. Una segunda parte, ya interpretada por actores, se titulaba “La tragedia en la carrera del general Villa” y contaba la siguiente historia: Pancho vive con su hermana en un pueblo adonde un día llegan dos oficiales del ejército. Éstos raptan y uno de ellos viola a la joven, quien muere después de contarle a su hermano lo sucedido. Luego de vengarse matando a un oficial –el otro escapa–, Pancho no tiene más remedio que convertirse en bandido. Siembra con sus secuaces por un tiempo el terror en el norte de México, pero al estallar la revolución se incorpora a ella porque esta lucha más amplia le permite combatir mejor al odiado ejército. Se convierte entonces en un jefe invencible que en su última batalla –la de Torreón– derrota completamente a los federales y mata al otro oficial que había raptado a su hermana. Después de esto, Pancho Villa es aclamado como futuro presidente de México.³⁴ La película es enteramente comprensible si la ubicamos en el género del *western*, donde los personajes rigen su comportamiento, como Pancho, a través de un código no escrito en el que las virtudes importantes son la valentía, la lealtad y el honor. Por eso aunque el personaje principal de *The Life of General Villa* no es muy virtuoso moralmente, sino un bandido gobernado por el deseo de venganza, sus acciones se disculpan a fin de cuentas, e incluso ganan para él la expectativa de obtener la presidencia de la república, porque bajo la piel superficial del resentido hay un hombre valiente y generoso.

Por supuesto la imagen de Villa cambió a partir del 8 de marzo de 1916, cuando atacó la población norteamericana de Columbus, acontecimiento que desató en Estados Unidos una

³⁴ Para una descripción detallada de esta historia véase De los Reyes, *Con Villa en México*, pp. 36-81. La película no parece haber sobrevivido. Raoul Walsh hizo el papel de Villa joven.

fuerte ola nacionalista y provocó la ira de muchos sectores de la población. Esto se reflejó de inmediato en el cine, que acudió a los viejos moldes típicos para representar la villanía de los mexicanos. Y entonces el caudillo que había sido reconocido poco antes como un nuevo Robin Hood fue personificado en varias películas –de la misma forma que la mayor parte de los otros personajes masculinos mexicanos– como *greaser*.

Al caracterizar a los revolucionarios de esta forma, el cine norteamericano filmado entre 1911 y 1916 se limitó a utilizar en su provecho la celebridad de algunos protagonistas de los sucesos de México. No había un interés real por acercarse a ellos ni por comprender los motivos de su lucha. Así, a pesar de la eventual inclusión de tomas documentales de estos personajes, ni una sola cinta de argumento del periodo los retrató con verosimilitud, encasillándolos siempre en los moldes del estereotipo.

Pero si las personas representadas no eran reales, el conflicto tampoco resultaba creíble. Algunas películas, como *The Life of General Villa*, tenían una trama principal en la que se enfrentaban dos facciones opuestas de mexicanos, pero ninguna de éstas encarnaba principios discernibles que orientaran al público sobre las causas profundas de lo que ocurría. Es cierto que fue frecuente la tendencia a exaltar las virtudes de los rebeldes en contra de los poderes establecidos, pero no porque se consideraran mejores sus ideales o siquiera porque fueran más poderosos sus contingentes armados, sino simplemente porque en la lógica del *western* el héroe es el proscrito que se enfrenta a la ley. Otro grupo más numeroso de películas retrató, como *Shorty's Trip to Mexico*, el enfrentamiento de revolucionarios mexicanos con ciudadanos o soldados norteamericanos, y aquí las acciones de los primeros no pasaban de ser robos, pillajes, raptos y otras formas típicas de comportamiento *greaser*, mientras que los segundos daban

cumplidas muestras de su supuesta superioridad racial derrotando a los mexicanos y ganándoles sus mujeres.

La revolución en todas estas cintas fue pues una representación fallida, falsa, infiel. Esto no tenía ninguna importancia comercial, pues iban dirigidas a un público sin más pretensiones que entretenerse un rato con una historia bien contada. Ese público era sobre todo el norteamericano, pues por obvias razones las películas hechas en Estados Unidos sobre la revolución no podían exportarse a México. Y sin embargo viajeros, periodistas y diplomáticos que casualmente veían alguna en el extranjero, se quejaron de sus tramas y sus estereotipos, que consideraban denigrantes para el país.

Todavía en 1917 se filmaron seis cintas norteamericanas sobre la revolución, pero a partir de 1918 su cantidad disminuyó de forma considerable.³⁵ Pasado el periodo que permitió su aprovechamiento como *hit* noticioso, dejó de ser atractiva. Aumentaron entonces proporcionalmente los *westerns* con hombres malos, *greasers* y simples bandidos fronterizos.

2. Producción mexicana

En los trece años del periodo 1916-1929 diversas compañías mexicanas de cine de argumento filmaron un centenar de películas largas.³⁶ Esta producción fue tan escasa debido a los magros recursos de las empresas productoras, a las que rara vez apoyaba el estado y que enfrentaban la competencia de las

³⁵ Véase García Riera, *México visto...*, tomo 2, pp. 66 y ss.

³⁶ En Estados Unidos se produjeron en promedio más de seiscientas películas al año durante los años veinte; en México, poco más de seis, es decir, cien veces menos. (Véase García Riera, *Historia documental...*, tomo 1, p. 11.)

poderosas industrias extranjeras. Hubiera podido esperarse que por lo menos algunas de esas cintas recrearan los acontecimientos recientes, pero no fue así: ninguna los tuvo como tema central y sólo unas cuantas hicieron tímidas alusiones a ellos.

Uno de los géneros que surgió a partir de 1917, y que sobrevivió durante todo el periodo mudo, fue el que gustaba de representar las costumbres de las clases altas de la sociedad; muestras de esta corriente fueron películas como *La luz* (J. Jamet, 1917), *La Tigresa* (Enrique Rosas y Mimí Derba, 1917), *El escándalo* (Alfredo B. Cuéllar, 1920), *La Dama de las Camelias* (Carlos Stahl, 1921) y *Un drama en la aristocracia* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1924), cuyos argumentos generalmente eran adaptaciones de famosas obras extranjeras al medio “aristocrático” local. A este género se enfrentaron tácitamente cineastas nacionalistas para quienes la mexicanidad tenía que ilustrarse más bien a través de historias locales y de tipos tradicionales como los charros y las chinas poblanas; de esta tendencia surgieron *El Zarco* (José Manuel Ramos, 1920), *El caporal* (Miguel Contreras Torres, 1921), *En la hacienda* (Ernesto Vollrath, 1922), *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1923) y otras cintas. Esas dos corrientes fueron las principales y casi únicas manifestaciones de la cinematografía silente en México, y ninguna intentó representar la revolución. La falta de interés se debió en buena medida, además de a una probable censura estatal, a que los nuevos cineastas buscaron alejarse, por diferentes motivos, de la corriente documental que sí había retratado las luchas armadas.

Al representar a las clases altas de la sociedad –una elección objetable ya que después de varios y devastadores años de guerra éstas no pasaban por su mejor momento–, los cineastas del primer grupo buscaban combatir la mala imagen que el cine norteamericano daba de los tipos nacionales, mostrando que

había en el país valores, tradiciones y civilización; pero también se alejaban de manera implícita de los documentalistas, quienes desde el porfiriato habían filmado a todas las clases sociales y que culminaron su carrera con los largometrajes de las luchas de los ejércitos populares. Es emblemático de este nuevo anhelo que Mimí Derba, fundadora con Enrique Rosas de la productora Azteca Film, declarara en 1917 que puesto que la revolución ya había terminado, había que construir sobre las ruinas de lo viejo “una civilización amplia y rápida” con iniciativas como su propia empresa, que tenía como objetivos difundir a través de películas la verdad “de un México culto, social y progresivo” y borrar la imagen de un país incivil, rebelde y atrasado en el que proliferaban las “hordas salvajes”.³⁷ Esas hordas eran evidentemente para ella los ejércitos populares de los reportajes mexicanos y estadounidenses. Entre las ruinas de lo viejo había que contar pues la estética de los documentales y, con ella, la representación misma de la revolución. No por nada un periodista había escrito poco antes que no había estética posible “ante el calzón y el sombrero”.³⁸

Por su parte, los cineastas pertenecientes a la segunda corriente se alejaron del documental y, con él, de la imagen de las luchas revolucionarias, porque pertenecían a una generación a la que le había tocado atestiguar el surgimiento de los largometrajes de argumento y que por tanto había descubierto lo apasionantes que podían ser los melodramas italianos, las comedias francesas, los *westerns* norteamericanos y otras películas extranjeras. Para cuando estos jóvenes comenzaron a filmar, alrededor de 1920, el cine de argumento había desplazado casi por completo de la

³⁷ Liedo Fumilla, “La escena muda en México. Opinión de Mimí Derba”, *Cine Mundial*, enero de 1918, p. 17.

³⁸ *Arkel*, “México en la pantalla”, *El Universal*, 31 de julio de 1917, p. 3.

cartelera a los documentales: éstos ya resultaban aburridos y su estilo se notaba viejo comparado con los adelantos de las películas de ficción, que incluían espectaculares *close-ups* y un montaje más eficiente, pero que, sobre todo, tenían el atractivo de las estrellas. Nada más natural entonces que estos jóvenes imitaran la estética de las películas extranjeras y se distanciaran de la propuesta de los documentalistas locales. Y así este segundo grupo comenzó, por ejemplo, a hacer cintas que incluían a rancheros, charros y chinas, pero que aspiraban a lanzar estrellas y tenían la estructura de los *westerns* y otras películas de aventuras.

Este distanciamiento de los cineastas de la imagen de la revolución tuvo como complemento un desinterés estatal por impulsar al cine de argumento. Como hemos visto, después de la muerte de Carranza se siguieron haciendo cintas de propaganda en algunas dependencias y en otras se ensayaron géneros documentales como el etnográfico y el de divulgación científica, pero el cine de ficción raramente pasó por el presupuesto público. Esto significó que se cerrara la posibilidad de representar los sucesos de la revolución a través del patrocinio de uno de los grupos (ahora en el gobierno) que había participado en ella.

Aún así, como hemos dicho, hubo unas pocas cintas en las que se aludió tímidamente a distintos acontecimientos revolucionarios. Una de las primeras fue excepcional, porque en ella no se renunciaba la tradición del documentalismo, tanto en su propuesta estética como en su carácter propagandístico. Se trató de *El automóvil gris* (1919), que no por casualidad fue fotografiada y dirigida por el pionero del cine Enrique Rosas y no por uno de los jóvenes de la nueva generación. La película contaba la historia de los robos, la persecución y el castigo de una banda de ladrones que asoló la capital entre 1914 y 1915. En esta cinta Rosas dio cumplidas muestras de su formación documentalista al intentar

reproducir de manera fidedigna los hechos ocurridos años antes. Así, el policía que aprehendió a los bandidos se interpreta a sí mismo en la cinta; las escenas de los robos fueron filmadas en las casas en que ocurrieron; el fusilamiento que aparece en la pantalla es una toma documental (que Rosas tenía porque en 1915 había sido autorizado para filmarla) y los nombres de los personajes apenas ocultan los de los delincuentes reales: los bandidos Higinio Granda, Rafael Mercadante y Francisco Oviedo se convirtieron en los personajes Granada, Mercado y Otero, y Ernestina, una joven secuestrada, en Enriqueta. Sin embargo, la película, que ha sobrevivido, aunque mutilada, gracias a una copia sonorizada en los años cuarenta, no es en ningún momento un aburrido documental sino una cinta dinámica de policías y ladrones que demuestra la asimilación de recursos técnicos del cine de ficción como el *close-up*, la mirilla y la disolvencia; algunas de sus tomas están ricamente compuestas, como la de un personaje colgado de los pulgares mientras su llorosa hija lo abraza y los bandidos lo increpan, y hay momentos de buen manejo del suspenso como en la persecución de dos delincuentes por un lote baldío. Es casi seguro que este experimento que buscaba autenticar una ficción con el prestigio de objetividad del documental fue filmado como propaganda de Pablo González, posible candidato para las elecciones presidenciales de 1920: su imagen aparecía en la cinta ordenando la inmediata aprehensión de los bandidos, lo que daba la impresión de que había sido un funcionario honrado y eficiente, y no, como se decía popularmente, el mismo jefe de la banda.³⁹

³⁹ Para la historia de la banda y de sus repercusiones en el cine véanse De los Reyes, *Vivir de sueños*, p. 175 y ss. y p. 236 y ss. y mi libro *Mimí Derba*, pp. 65 y ss. El guión original de Rosas se publicó en 1981 en la colección Cuadernos de la Cineteca Nacional.

Otras cintas menos destacadas en las que de una forma u otra se mencionó a la revolución fueron *Juan Soldado* (Secretaría de Guerra y Marina, 1920), que describió las desgracias ocurridas a los “juanes” incorporados al ejército porfirista a través de la leva; *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921), que contaba la historia de audaces aviadores del ejército que combatían a enemigos entre los que tal vez había zapatistas; *Llamas de rebelión* (Adolfo Quezada, 1922), en la que se representaba la vida de un personaje que tomaba las armas contra autoridades que no lo dejaban casarse con su amada, y encabezaba un movimiento campesino hasta que le permitían culminar su amor, y *Raza de bronce* (Guillermo Calles, 1927), en la que se incluían escenas con grupos armados en el marco de los propósitos generales de la cinta de reivindicar a la raza indígena y de exhibir el progreso de la ciudad de Mexicali.⁴⁰ Ninguna de estas películas parece haber llegado hasta nuestros días, y ni siquiera contamos con sus guiones para orientarnos acerca de la forma en que trataban a la revolución.

Tenemos en cambio una sinopsis del argumento de *El coloso de mármol*, película dirigida en 1928 por Manuel R. Ojeda, un veterano del cine que en los tempranos años veinte había sufrido en Hollywood el calvario de ser extra para luego ascender lentamente hasta convertirse en director en México. Ojeda había realizado hasta ese momento películas como *El Cristo de oro* (1926) y *Conspiración* (1927), y ahora un Instituto de Geografía

⁴⁰ Véanse De los Reyes, *Vivir de sueños*, pp. 236 y ss. y Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, pp. 145-149, 193-194 y 241. *Los dorados* o *El terror del desierto* fue un proyecto no filmado de Miguel Contreras Torres en el que un buscador de oro recibía en Chihuahua la ayuda de los revolucionarios que se hacían llamar “los dorados” para luchar contra un malhechor que intentaba quitarle la mina (la sinopsis del argumento está en el Archivo General de la Nación, Fondo de Propiedad Artística y Literaria, caja 351, exp. 13767, registrado el 9 de junio de 1921).

Nacional tras el que seguramente había intereses y dineros estatales, le ofreció hacer una cinta que, como *El automóvil gris*, se caracterizó por su mezcla entre ficción y documental con un propósito propagandístico.⁴¹

La trama principal de *El coloso de mármol* era un triángulo amoroso que se resumía en que el héroe (el estudiante Fernando, interpretado por Carlos Villatoro), rescataba a su novia Rosa María (Anita Ruiz) de las garras del malvado ingeniero Castell (Manuel R. Ojeda). Esta intriga calcada de la exitosa fórmula descubierta por el cine norteamericano terminaba sin embargo por subordinarse a la trama secundaria, que trataba sobre un oscuro grupo “reaccionario” que urdía “planes siniestros para entorpecer y obstruccionar la sabia labor de los liberales que rigen los destinos de la Patria”. La película se ubicaba en el tiempo presente, por lo que esos sabios liberales, identificados también como revolucionarios, no eran otros que los funcionarios del gobierno de Calles.

Es curioso que luego de varios años de olvido, se regresara a hacer una obra de propaganda, aunque esta vez bajo la forma de una película de ficción. Y es que, como en otros frentes, seguramente se consideró necesario combatir a través del cine a los cristeros, que tenían ya un par de años de luchar contra el gobierno y a quienes se adjudicaba el muy reciente asesinato del presidente electo Álvaro Obregón. De hecho, aunque no se los identificaba con ese nombre, los villanos de la película parecían ser cristeros,

⁴¹ El guión está en el Archivo General de la Nación, Fondo de Propiedad Artística y Literaria, caja 493, exp. 3450, registrado en marzo de 1929; hay una reproducción facsimilar en Dávalos y Vázquez, *Carlos Villatoro*, pp. 97-108. Véanse Manuel R. Ojeda, “Los principios de un artista mexicano en Los Ángeles, Cal.”, *El Universal*, 27 de julio de 1919, p. 4, y José María Sánchez García, “Manuel R. Ojeda”, *Novedades*, 12 de agosto de 1945, suplemento dominical, p. 3.

pues celebraban en algún momento un “ritual misterioso”. En todo caso, fueran quienes fueran esos “reaccionarios” al final de la cinta, como en los viejos documentales de propaganda, eran derrotados y recibían su merecido al ser reclusos en prisión.

El coloso de mármol también mostraba, con tomas documentales que pretendían dar un testimonio de su autenticidad, los logros revolucionarios. Éstos eran, entre otros, la existencia de una nueva generación sana, estudiosa y patriota –a la que pertenecían Fernando y Rosa María–, lo que se indicaba con imágenes de jóvenes haciendo deporte y resolviendo exámenes en la universidad; la de una institucionalidad sólida, evidente en la toma de posesión del presidente interino Emilio Portes Gil; la de un ejército disciplinado y leal, retratado al entonar el himno en el cambio de poderes, y la de los resultados materiales del régimen, puestos de manifiesto con fotografías de la Presa Calles (“maravillosa y elocuente expresión de progreso”, dice el guión), la Escuela Agrícola, el Estadio Nacional y el “coloso de mármol”, es decir, el Teatro Nacional, todavía interminado, donde se celebraba una exposición comercial y de industrias.⁴² La única idea de justicia social que se exponía en el guión era la de una provincia restituida a sus legítimos propietarios, por lo que ahora se entonaban en ella “himnos sublimes que jamás se habían escuchado durante la época de la opresión y la esclavitud”; sólo que esta restitución no parecía haberse hecho a los campesinos, sino a los propietarios de clase media como Fernando y Rosa María, quienes se retiraban a vivir en ella, alejados de la conflictiva capital.

⁴² En 1901 se había demolido el viejo Teatro Nacional. El nuevo, que comenzó a construirse durante el porfiriato, tardó años en terminarse; finalmente se llamó Palacio de Bellas Artes y fue inaugurado en septiembre de 1934.

Así como la película demostraba la solidez de los logros y las instituciones revolucionarias, también hacía evidente que “la reacción” no pagaba. En la última parte de la cinta el villano Castell y “el director espiritual e intelectual” del movimiento opositor (al que nunca se veía, representándose simbólicamente como una sombra) eran encarcelados por una eficiente agrupación policiaca que los atrapaba en un santiamén. Y aunque el líder se mantenía firme en sus convicciones, Castell se arrepentía de sus actos sediciosos luego de sufrir una dolorosa visión en la que su esposa y sus hijos, reducidos a la miseria por su culpa, se apiñaban frente a un escaparate donde se veían manjares exquisitos, “los cuales únicamente exacerban el hambre de las pobres víctimas”.

Entre 1911 y 1916 los documentalistas habían entendido las revoluciones de Madero, Orozco y Félix Díaz como revueltas contra el gobierno, algunas de las cuales triunfaban y otras no; todavía en 1924 Jesús H. Abitia había hecho siguiendo esa lógica *Rebelión delahuertista* o *La última revolución*. Pero con el triunfo del constitucionalismo y luego de los caudillos sonorenses sobre quienes se les oponían, el término se cargó poco a poco de una connotación de victoria que culminó en *El coloso de mármol*. El uso tradicional hubiera sido llamar revolucionarios a los cristeros, aunque también se los adjetivara como reaccionarios (¿no había llamado Toscano en 1915 “revoluciones reaccionistas” a las de Orozco y Félix Díaz contra Madero?); pero no sucedió así. Por el contrario, se identificó la revolución con el gobierno, dándosele justo el significado opuesto al original, y el término se cargó con una fuerte connotación valorativa. Toscano había propuesto en su larga película de 1927 un concepto de la revolución mexicana como un proceso más amplio y superior que las acciones de sus participantes; Ojeda expresaba por el contrario el concepto de una revolución que encarnaba en un bando victorioso y, por tanto,

virtuoso. Convertida en gobierno y en orden, faltaba poco para que se la considerara una institución, un monumento, un “coloso de mármol” como el de la cinta. (La institución nació casi de inmediato al crearse en 1929 el Partido Nacional Revolucionario; el monumento se proyectó en 1932 en Querétaro, aunque un año después se decidió erigirlo sobre la obra interminada del Palacio Legislativo porfiriano.)⁴³

En suma, las dos únicas cintas mudas de argumento mexicanas que trataron de algún modo con la revolución y de las que tenemos datos fidedignos, se acercaron al documental para hacer propaganda de una causa amparadas en su aura de objetividad. Fueron excepciones a la producción general, dominada por el propósito de alejarse de la corriente documentalista, y es a este respecto significativo que ni Rosas ni Ojeda pertenecieran a la nueva generación de cineastas. *El automóvil gris* era una buena cinta que sobrevivió a la coyuntura política para la que fue filmada. No sucedió lo mismo con *El coloso de mármol*. Estrenada el 6 de abril de 1929 en el teatro Nacional, su exhibición coincidió con las primeras proyecciones de películas sonoras en la ciudad de México. Esto quería decir que la sensibilidad del público iba a sufrir una nueva transformación decisiva en los próximos meses y que por tanto los días del cine mudo estaban contados. *El coloso de mármol* parece haber resentido esa nueva competencia y no tuvo mayor éxito, a pesar de que para el estreno se anunció que tenía una adaptación musical, que tomarían parte en la función “los grandes artistas que constituyen el cuarteto Yucatán” y que antes de la función sería desplegada la “primorosa cortina” de cristal del nuevo teatro.⁴⁴

⁴³ Véase Taracena, *La verdadera revolución mexicana (1932-1934)*, pp. 144 y 151.

⁴⁴ Anuncio, *El Universal*, 6 de abril de 1929, p. 8.

3. La última película muda

En marzo de 1930 se divulgó una declaración de Diego Rivera según la cual en el campo del arte sólo los pintores se habían preocupado en México por hacer obra revolucionaria. Rivera era ya un reconocido artista, pero además desde agosto de 1929 había sido nombrado director de la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, por lo que su afirmación tenía un peso singular y suscitó una animada polémica.

Los primeros participantes en ésta fueron los directamente involucrados. El comentario de Rivera iba dirigido contra algunos arquitectos que, decía, “quizá por proceder de familias aristocráticas, de viejos blasones, se rehúsan a hacer obra que el pueblo sienta como suya”.⁴⁵ De inmediato éstos contraatacaron haciendo públicas las que consideraban sus mejores credenciales revolucionarias.⁴⁶ La controversia trascendió y periodistas y otros intelectuales intervinieron para atizar la discusión. Al margen de las motivaciones circunstanciales de esta polémica, el pintor había puesto sobre la mesa un tema candente: a casi veinte años de iniciado el movimiento maderista, ¿quién había hecho obra revolucionaria en el mundo del arte?⁴⁷

Era claro que Rivera no aludía a quienes, como el músico Julián Carrillo, podían reclamarse revolucionarios por la forma de sus obras, y ni siquiera a los que, como los novelistas Mariano Azuela en *Los de abajo* (1915) y Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo* (1929), se habían limitado a retratar, aunque fuera de

⁴⁵ Cit. en Taracena, *La verdadera revolución mexicana (1930-1931)*, p. 55.

⁴⁶ Véase *idem*, entradas de abril 1, 4, 27 y 29, y mayo 11 y 15 de 1930.

⁴⁷ Cinco años antes se había dado una polémica similar a propósito de la literatura; véase Díaz Arciniega, *La querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, pp. 54-122.

forma magistral, distintos episodios de “la bola” y de la lucha por el poder.⁴⁸ Se refería más bien a quienes hubieran hecho obra con *intención* revolucionaria. Y en ese sentido en efecto pocos artistas podían reclamar ser parte del conjunto además de los muralistas que habían plasmado su idealización de la historia reciente con el propósito de hacer obra pública, popular y educativa. Claro que esto dejaba abierta la posibilidad de que también otros, como los arquitectos ofendidos por Rivera, alegaran que cabían en ese grupo por haber dado cursos a trabajadores y edificado diversas obras de utilidad social, aunque estas actividades no fueran objetos artísticos. Pero en todo caso ni un solo cineasta participó en la polémica para decir que había hecho obra revolucionaria, a pesar de que algunos habían participado en las luchas militares del periodo. Y es que ninguno había tenido la intención de hacer películas de agitación o adoctrinamiento revolucionario. Los propósitos de Salvador Toscano, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y otros documentalistas habían sido informativos, propagandísticos o historiográficos, y los de los escasos realizadores de obras de argumento que involucraban de algún modo a la revolución, contar emocionantes historias en las que las luchas rebeldes eran apenas un telón de fondo o bien propagandizar la causa de un candidato a la presidencia o la del gobierno enfrentado a un grave problema político. En cuanto a la representación de otras posibles revoluciones sociales, por ejemplo de tipo soviético, el panorama era parecido: un señor Pedro J. Vázquez había escrito el argumento y filmado la película

⁴⁸ El 8 de abril de 1930 se anunció un concierto de Julián Carrillo en el que se interpretarían “obras revolucionarias” obviamente en el sentido estético (Taracena, *op. cit.*, pp. 59-60). Por cierto, el cineasta Jesús H. Abitia, quien también era laudero, construyó algunos de los instrumentos necesarios para ejecutar esas obras.

Bolcheviquismo, de la que informaba la publicidad: “contra lo que el título sugiere, será una comedia de estilo americano, frívola y agradable”.⁴⁹

Otra cosa sucedía con algunos artistas extranjeros que sí habían hecho obra de intención revolucionaria en el campo del cine, aunque no en México. Me refiero a los que filmaban películas en el nuevo estado, también surgido de una revolución, de la Unión Soviética. Entre estos cineastas la figura más alta era Sergei M. Eisenstein, autor hasta entonces de cuatro largometrajes, *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *La línea general* (1928), en los que se tematizaban desde las injusticias del régimen zarista que habían dado lugar al surgimiento de la revolución, hasta los logros reconstructivos y modernizadores de la Unión Soviética, pasando por la experiencia misma de las luchas militares. Por una afortunada serie de circunstancias, entre las que sobresalían el talento de los cineastas, el interés del nuevo estado en patrocinar al cine y la pertenencia de Eisenstein y otros de sus colegas a las vanguardias culturales rusas, algunas de estas cintas doctrinarias también fueron obras maestras que transformaron la cinematografía tal y como se había entendido hasta entonces. En particular, Eisenstein prescindió del héroe individual del cine de ficción para sustituirlo por un héroe colectivo, con lo que rompió con la estructura comercial del sistema de estrellas, y por otro lado basó el desarrollo de sus historias no tanto en la lógica narrativa tradicional derivada de la novela, como en la estimulación psicológica del público a través de un montaje que suscitara, por medio de poderosos impactos visuales, la identificación con el protagonista colectivo

⁴⁹ Cit. en De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, p. 225.

de sus cintas. Así que a diferencia de los cineastas mexicanos que habían tratado el tema de la revolución, Eisenstein podía decir que había hecho obra revolucionaria por su intención y por su forma.

Ocurrió que unos meses después de que Diego Rivera lanzara ese cuestionamiento, el cineasta soviético se encontró azarosamente con él en los Estados Unidos. Luego de renunciar a la dirección de la Escuela Central de Artes Plásticas a raíz del escándalo suscitado por su ataque a los arquitectos de la universidad, Rivera había ido a California a inaugurar una exposición. Eisenstein estaba también allí porque había sido comisionado por el gobierno soviético para aprender las nuevas técnicas del cine sonoro y se le había ocurrido que para hacer esto lo mejor sería filmar una cinta en los estudios de Hollywood. Cuando el cineasta se reencontró con el pintor –en 1927 se habían conocido en la URSS– ya era claro que esa película no se filmaría, porque como era previsible no se entendió con los norteamericanos: sus respectivas concepciones del cine eran opuestas e irreconciliables. Y así Rivera sugirió a Eisenstein filmar una película en territorio mexicano. El director accedió gustoso, pues, como recordó después en su libro de memorias, “el mismo gordo Diego, las fotografías de sus frescos y sus coloridos retratos sobre México, encendieron aún más mis ganas de ir allá y mirarlo todo con mis propios ojos”.⁵⁰

Entonces se arregló que un grupo de simpatizantes socialistas, encabezado por el escritor norteamericano Upton

⁵⁰ Eisenstein, *Yo. Memorias inmorales*, tomo 1, p. 378. Para la estancia de Eisenstein en México véanse Geduld y Gottesman (eds.), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que Viva México!*; Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, pp. 191-237 y De la Vega, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*.

Sinclair, consiguiera algo de dinero para filmar lo que en principio sería un documental de viaje sin carácter político. Y así, entusiasmado con este proyecto imprevisto, el 9 de diciembre de 1930 Eisenstein llegó a la ciudad de México acompañado por su fotógrafo Eduard Tissé y su ayudante Grigori Alexandrov. En realidad Eisenstein no tenía muy claro qué historia iba a contar y aunque desde unos días después de su llegada comenzó a filmar obsesivamente fiestas, paisajes y rostros populares, todavía a mediados de junio de 1931, es decir, más de seis meses después de haber ingresado al país, no daba trazas de tener un proyecto definido. Para entonces los inversionistas habían comenzado a ponerse nerviosos, pues esperaban una filmación mucho más breve, y el gobierno mexicano también quería saber de qué trataba exactamente la película, receloso de que este extranjero pudiera dar, como los norteamericanos, una imagen denigrante del país. Para satisfacer a ambas partes, y también para poner finalmente sus ideas sobre el papel, en julio de 1931 Eisenstein escribió un guión largo para la cinta a la que llamaría *¡Que viva México!*, del que entregó una copia y una sinopsis tanto a los inversionistas como al gobierno.⁵¹

De acuerdo con esos documentos, llamaba la atención que el proyecto se presentara como un largometraje de ficción evidentemente político y no, como se había acordado, como un documental de viaje. Esto no era extraño, dada la trayectoria de Eisenstein, cuyas películas anteriores habían sido una evidente muestra de cine político. Y la nueva estructura –tranquilizaba Eisenstein por carta a Sinclair–, significaría a fin de cuentas un

⁵¹ La versión larga del guión fue publicada en Eisenstein, *¡Que viva México!* La sinopsis entregada al gobierno y a Sinclair en octubre de 1931 aparece en Calles, *Correspondencia personal*, pp. 360-362 y en Geduld y Gottesman (eds.), *op. cit.*, pp. 149-150.

beneficio económico para los productores, que podrían ofrecer una obra sin duda más atractiva comercialmente que un simple documental.⁵² Por otro lado, la película no tendría una unidad narrativa tradicional, sino que presentaría su historia en bloques temáticos unidos a la manera de los frescos pintados por los muralistas mexicanos; de hecho, se decía explícitamente que retrataría la evolución social de México desde los tiempos antiguos hasta el presente de forma parecida a como lo había hecho Diego Rivera en sus murales para el Palacio Nacional.⁵³

El guión de Eisenstein evidenciaba una concepción típica del marxismo de su tiempo según la cual la historia del país habría tenido un desarrollo dialéctico a través de varias etapas de desarrollo: de un origen indígena, puro aunque primitivo, habría pasado a una etapa de mestizaje caracterizada por las ventajas de una vida social superior y las desgracias de la explotación, etapa a su vez superada por una revolución que estaba en vías de culminar en una sociedad más justa, en la que se daría una nueva reconciliación de clases y razas. Según este esquema, la cinta se estructuraría en seis partes. La primera era un breve prólogo-obertura sobre la civilización prehispánica ilustrado con tomas hechas en ruinas mayas. Luego vendría un grupo de cuatro episodios más largos ubicados el pasado. El primero, "Zandunga", retrataría trozos de la vida cotidiana en la zona de Tehuantepec, supuestamente aún no tocada por la civilización moderna y tampoco por la violencia y la explotación. La segunda historia, "Maguey", ilustraría por el contrario un conflicto entre

⁵² Véase carta a Sinclair del 16 de junio de 1931, en Geduld y Gottesman (eds.), *op. cit.*, p. 81.

⁵³ Véase la sinopsis anexa a la carta a Sinclair del 2 de octubre de 1931, en *idem*, p. 149. Sobre las relaciones formales entre la película de Eisenstein y la obra mural de Rivera, Orozco y Siqueiros véase De la Vega, *op. cit.*, pp. 45 y ss.

peones y patrones en una región más moderna del país, la hacienda de Tetlapayac en Hidalgo, alrededor de 1900 y durante la dictadura de Porfirio Díaz. Se asumía que esta violencia era resultado de los siglos de conquista y dominación española, que sin embargo habían también arrojado resultados positivos como la cultura religiosa y lúdica sobre las que trataría “Fiesta”, la tercera historia. Luego vendría “Soldadera”, episodio ubicado en tiempos de la revolución, en el que un pueblo levantado en armas triunfaba sobre el despótico gobierno de Porfirio Díaz. La película terminaría en un epílogo en el que se revelarían los logros en la cultura, el arte y la industria del México contemporáneo, culminando en la ancestral fiesta del día de muertos, en la que no sólo se ligaría el presente con el pasado sino que también, implícitamente, el triunfo de la revolución sería asociado con el triunfo de la vida sobre la muerte.⁵⁴

El guión –que por cierto fue escrito cuando buena parte del material ya estaba filmado– indicaba que la película incluiría escenas documentales de tipo etnográfico como danzas en honor a la virgen de Guadalupe, el procedimiento de elaboración del pulque o la venta de productos en un mercado indígena. Además, como hasta ese momento había sido característico de Eisenstein, la película no incluiría actores profesionales ni tomas en sets. Pero era obvio que todas estas características del cine documental serían integradas en la concepción más amplia de una película de ficción.

El cineasta reveló años después que tanto en el guión como en la sinopsis se había limitado a exponer ideas generales sobre la película, pues los inversionistas temían cualquier contenido radical y los censores mexicanos que se denigrara al

⁵⁴ Véase Eisenstein, *¡Que viva México!*, pp. 65-102.

país.⁵⁵ De haber terminado la cinta, Eisenstein sin duda la habría afinado y dado un giro a su mensaje, para que no resultara celebratorio del gobierno en el poder. Pero debido a una inoportuna pelea con sus patrocinadores, el episodio “Soldadera” no se rodó y las otras partes filmadas –enviadas a Los Ángeles para su revelado y almacenamiento– nunca le fueron devueltas; por lo tanto, la película no fue editada por él. Esto nos impide saber cuál hubiera sido su forma final, pero aún así podemos especular, basados en documentos escritos, sobre el sentido de las partes referidas a la revolución (los episodios “Magüey” y “Soldadera”) y, por consiguiente, sobre el sentido general de la cinta.

“Magüey” cuenta la historia de María y Sebastián, humildes peones de una hacienda pulquera porfiriana. El día de su compromiso matrimonial con Sebastián, María es violada por un amigo del hacendado y recluida después en una torre. Intentando rescatar a su novia y vengarla, Sebastián roba unas armas y se rebela junto con otros peones contra los hacendados. Éstos combaten la insurrección, apresan a los alzados, los atan y entierran hasta la cintura, y después hacen que sus caballos los pisoteen hasta matarlos. María cierra el episodio llorando junto al novio muerto. No hay mayores dudas sobre el sentido de esta trágica historia. Era, como escribió Eisenstein años después, “una exacta demostración de la lucha de clases en las haciendas”, destinada a “explicar y hacer comprensible la revolución contra Porfirio Díaz”.⁵⁶

Filmada en la hacienda de Tetlapayac, en el estado de Hidalgo, “Magüey” contiene las imágenes más hermosas e

⁵⁵ Véase Eisenstein, “Introducción” (de 1947) al guión de *¡Que viva México!*, pp. 45-46.

⁵⁶ *Idem*, p. 45.

impactantes que se hubieran visto jamás en una película de tema mexicano; no fueron editadas por Eisenstein, pero sobreviven en varias versiones de sus materiales.⁵⁷ Hay imágenes de gran belleza plástica que reproducen de manera realista actividades de la hacienda: los rezos de los peones, la extracción del pulque, las tertulias de los hacendados, la preparación de la fiesta... También hay imágenes simbólicas como las de los tres peones rebeldes a punto de ser sacrificados y la de María abrazando poco después el cadáver de Sebastián, elaboradas minuciosamente como cuadros en la tradición pictórica de la crucifixión y el descendimiento. Entre estas últimas destacan hermosas metáforas visuales como la de un maguey balaceado del que escurre savia como si fueran lágrimas, y otras que aluden a lo que podríamos llamar el espíritu del país a través de tomas muy lejanas de paisajes (nopales, magueyes, grandes nubes) y de numerosos *close-ups* de rostros populares. Es difícil imaginar cómo se hubiera visto esta historia con un montaje hecho por Eisenstein, pero puesto que tiene en el argumento un peso específico equivalente al de la famosa secuencia de la matanza en las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin*, no sería exagerado decir que habría tenido tanta fuerza como ésta. No podemos lamentarnos lo suficiente de que no haya sido así.

El guión cuenta de esta forma el episodio “Soldadera”: el ejército revolucionario entra a un pueblo y las mujeres se apoderan de comida para alimentar a sus hombres. Pancha, una de ellas, roba un pollo y se lo ofrece a Juan. Después, mientras éste duerme, ella lava su camisa y limpia su fusil. A

⁵⁷ Hasta la fecha se han hecho nueve películas distintas (véase De la Vega, *op. cit.*, p. 41), de las cuales revisamos tres: *Tormenta sobre México* (Sol Lesser, 1933), *¡Que viva México!* (Grigori Alexandrov, 1979) y *Mexican Fantasy* (Oleg Kovalov, 1999).

la mañana siguiente hay una batalla. Las soldaderas rezan por sus combatientes y los buscan cuando la lucha ha terminado. Algunos están heridos y las mujeres los atienden con sus pobres medios. Juan, por suerte, está sano y salvo, y sube con la recién parida Pancha a un tren militar repleto de gente. Después de un largo viaje, los combatientes tienen que entablar otra batalla. Esta vez Juan no regresa. Pancha lo busca. Halla su cadáver. Después de enterrarlo, vuelve al campamento donde, cansada y afligida, encuentra un nuevo hombre justo cuando se anuncia que la revolución ha triunfado y que no habrá más luchas entre los mexicanos.

Años después de haber escrito el guión de *¡Que viva México!*, Eisenstein reveló un dato significativo sobre este episodio: que el primer marido de la soldadera pertenecía al ejército de Pancho Villa y el segundo al de Emiliano Zapata. Es decir, a través de la figura de Pancha se simbolizaba la unión de las fuerzas populares que en 1914 ocuparon la ciudad de México. Esto implicaba un giro importante en la historia expresada en el argumento, pues la revolución evocada no era la de los victoriosos constitucionalistas, sino la de los a fin de cuentas derrotados ejércitos de Villa y Zapata que, a través de la soldadera, encarnaban “los sentimientos humanos y la fraternidad del pueblo por encima de la discordia sangrienta y sin sentido”.⁵⁸ Es muy probable que la película hubiera sido censurada de haber expresado el cineasta sus intenciones reales en el guión entregado al gobierno.

“Soldadera” no habría recordado visualmente a los documentales mexicanos de la revolución porque Eisenstein no los conocía, y también porque sus películas poco tenían que ver con el documentalismo a pesar de carecer de actores y de tener

⁵⁸ *Idem*, pp. 51-52.

escenarios naturales; por el contrario, el episodio hubiera sido, como todas sus obras, un conjunto de imágenes asombrosas y altamente estilizadas. Sirva como ejemplo de esta diferencia la representación de las mujeres. En las obras de Toscano, Abitia o los hermanos Alva, los personajes protagónicos eran los caudillos, quienes se desenvolvían en una circunstancia mayoritariamente masculina compuesta por soldados, seguidores y enemigos. Por el contrario, la acción del episodio no filmado de *¡Que viva México!* se centraba en mujeres que parían a niños, alimentaban y curaban a sus hombres, y peleaban junto a ellos. Una escena majestuosa lo resumía: quinientas soldaderas caminaban “por un infinito desierto de cactus, arrastrando entre nubes de polvo utensilios caseros, camas, hijos, heridos, muertos, seguidas por soldados campesinos de ropas blancas y sombreros de paja”.⁵⁹ Esta representación, alejada obviamente de los hechos, tenía sin embargo pertinencia narrativa e iluminaba desde un plano más alto la realidad emocional, viva, de la revolución. No por nada Eisenstein consideraba que esta secuencia tendría “un dramatismo y un *pathos* incomparables” y que sin ella la película perdería su significado, su unidad y su impacto final para volverse “un despliegue de episodios desintegrados”.⁶⁰

A fines de 1931, los inversionistas que habían patrocinado durante casi doce meses las filmaciones decidieron que ya era suficiente y dejaron de enviar dinero. Después de mil trabajos el director tenía preparado el último episodio e imploró que le fuera permitido terminarlo. Sus ruegos fueron inútiles. “Soldadera” no se filmó y a principios de 1932 diversas circunstancias obligaron a Eisenstein a regresar a la Unión Soviética.

⁵⁹ Carta de Eisenstein a Salka Viertel del 27 de enero de 1932, en Geduld y Gottesman (eds.), *op. cit.*, p. 281.

⁶⁰ *Idem.*

Hubo varios intentos para negociar con los productores y obtener por algún medio los negativos de la película. Por eso durante un largo tiempo Eisenstein no perdió la esperanza de recuperarlos y pensó en una historia alternativa que prescindiera de “Soldadera”.⁶¹ Así, encontramos en un pasaje de sus memorias la afirmación de que la cinta concluiría con la figura de un niño que, luego de atestiguar la ejecución de sus compañeros mayores por los hacendados en el episodio “Maguey”, se alejaba, “como un futuro vengador (...) guardando la ofensa, la cólera y la venganza para otro momento”.⁶² Si Eisenstein había pensado la primera versión como un desarrollo dialéctico progresivo de un pasado injusto a un presente liberador, tal vez esta nueva versión se hubiera más bien ubicado en un presente indeterminado, pues en distintos momentos el cineasta demostró no estar de acuerdo con los logros de la revolución mexicana, menos radical en casi todos los aspectos que la soviética. Por ejemplo, en una carta a Sinclair que acompañaba el envío de un grupo de escenas de “Maguey” en las que se veía, entre otras cosas, la brutal tortura de los peones, Eisenstein escribió que era muy importante que se aclarara al cónsul mexicano que revisaría esas escenas que representaban los días de la tiranía de Porfirio Díaz y no el momento actual, aunque –confiaba privadamente a Sinclair– “casi *nada* ha cambiado en las formas de vida rural hasta la fecha”.⁶³ Por otra parte Eisenstein escribió tiempo después en un fragmento de sus memorias que quienes conocían las ilimitadas extensiones mexicanas reencontraban en ellas un fragmento del

⁶¹ Véase nota 24 en Eisenstein, “A la preclara memoria del marqués”, *Yo. Memorias inmORALES*, tomo 2, p. 453.

⁶² *Idem*, p. 108.

⁶³ Carta a Sinclair de c. del 17 de junio de 1931, en Geduld y Gottesman (eds.), *op. cit.*, p. 90. Es significativo que el cónsul no creyera que retrataban la época de Díaz y que intentara por eso censurarlas.

paraíso, algo que no podían impedir “ni las ollas con comida que lamen los perros sarnosos que pululan alrededor, ni el soborno generalizado, ni la desesperante irresponsabilidad de la torpe apatía, ni la indignante injusticia social, ni el desenfreno de la arbitrariedad policial, ni el atraso secular junto a las más avanzadas formas de explotación social”.⁶⁴ Alguien con esta visión del presente bien hubiera podido expresar al final de la cinta, como manifestó explícitamente, “que la revolución en México aún no había concluido y que el día de la venganza por la falta de derechos, la humillación y los infortunios del peón, aún estaba muy lejano”.⁶⁵

Como quiera que sea, Eisenstein no volvió a ver sus materiales. Los productores decidieron recuperar su inversión contratando a editores norteamericanos para hacer con lo filmado otras películas, que desvirtuaban los propósitos de Eisenstein, como *Tormenta sobre México* (Sol Lesser, 1933) y *Día de Muertos* (Don Hayes, 1933). Y, de esta forma, el que hubiera sido el último largometraje silente filmado en territorio mexicano nunca se terminó. Poco antes de salir del país, Eisenstein visitó los estudios en que se producía *Santa* (Antonio Moreno, 1931), una de las primeras películas sonoras hechas en el país. De entonces en adelante el cine mudo sería desplazado por el nuevo invento. El director soviético era, pues, testigo de honor del fin de una era, que en México no había dado lugar a una producción de argumento destacada desde la perspectiva de la calidad ni, como hemos visto, desde la de la intención revolucionaria.

Muerto el cine de ficción silente en México, Eisenstein abrió la posibilidad de un desarrollo estilístico nunca antes imaginado.

⁶⁴ Eisenstein, “Encuentro con México”, en *Yo. Memorias inmorales*, tomo 1, p. 379.

⁶⁵ Eisenstein, “A la preclara memoria del marqués”, *op. cit.*, p. 108.

El hecho se reconoció en seguida. Era forzoso –decía por ejemplo un periodista–, que los directores mexicanos, en lugar de buscar inspiración en las historias y formas narrativas norteamericanas, aprendieran del soviético el secreto “de encontrar nuestras bellezas en nuestras cosas”.⁶⁶ Así fue. Algunos, como Arcady Boytler, Adolfo Best Maugard y Chano Urueta, quienes acompañaron a Eisenstein en México, estudiaron directamente sus métodos de filmación y vieron fragmentos de su obra, que de vez en cuando se enviaban desde Los Ángeles para comprobar la calidad del revelado. Y otros que no lo conocieron personalmente, como *El Indio* Fernández, pudieron admirar sus imágenes cuando se exhibieron las películas hechas con sus materiales editadas por otros. La belleza descubierta por Eisenstein en los rostros, cuerpos, plantas, cielos y nubes de México, así como su forma de estructurar pictórica y poéticamente las imágenes, dieron pie al nacimiento de una estética con la que sería identificado el mejor cine mexicano de los años subsiguientes. Pero no sólo eso: Eisenstein había roto el tabú que impedía filmar los acontecimientos recientes de México en otro formato que no fuera el del documental informativo, propagandístico o histórico. En adelante quedó abierta la posibilidad de contar la revolución en narraciones ficticias para la pantalla. Las primeras muestras de esta corriente aparecieron pronto en películas como *Enemigos* (Chano Urueta, 1933), pero también otras, como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934) y *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), incorporaron propuestas formales, así como la intención revolucionaria, del cineasta soviético. De esta forma una cinta fracasada germinó en otro sitio, dando origen, parcialmente, a una rama vigorosa de la cinematografía mexicana.

⁶⁶ A.F.B., “Eisenstein, orientador”, *Ilustrado*, 16 de julio de 1931, p. 43.

La crítica a las películas nacionales

En México el periodo de exhibiciones del cine silente puede acotarse entre dos fechas: 1895, cuando se mostraron en kinetoscopios las primeras imágenes en movimiento, y 1930, cuando se proyectaron las últimas cintas mudas de estreno. En esos treinta y cinco años hubo un acercamiento periodístico muy diverso al cine, desde la crónica finisecular de intenciones literarias hasta la crítica de películas enteramente desarrollada de los años veinte, pasando por una buena variedad de escritos sobre estrellas, notas publicitarias y noticias.

Casi todos esos textos aparecieron en diarios y revistas de espectáculos que destinaban secciones al cinematógrafo, pues no hubo en el periodo *fan magazines*, revistas asociadas a la industria, ni ningún otro medio impreso que se editara continuamente dedicado por entero al séptimo arte. El mismo tipo de publicaciones dirigidas a un público general en que aparecieron es un indicio de que el periodismo cinematográfico en México se orientó sobre todo a servir como guía y como formador del gusto de los lectores. Por otra parte, si nos centramos en los textos que tratan sobre películas y dejamos de lado la crónica de estrellas y

la publicidad, encontramos que la mayoría fueron comentarios a cintas extranjeras, que componían el grueso de la exhibición.¹ Todo esto significa que una de las funciones esenciales de la crítica, regular las actividades de la industria, casi no se ejerció en México, lo que sin duda tuvo que ver con la manifiesta debilidad del cine silente local, que sólo produjo alrededor de ciento cincuenta películas largas, incluyendo documentales y de argumento.

De cualquier forma, hubo un conjunto de notas sobre cintas mudas mexicanas estrenadas en la capital, y sobre ellas tratará el presente ensayo.

Orígenes

Las primeras imágenes en movimiento filmadas y exhibidas en México fueron las del francés Gabriel Veyre, quien estuvo en el país de julio de 1896 a enero de 1897 representando, con Fernand Bon Bernard, a la empresa Lumière.² Veyre filmó unas 35 escenas de alrededor de un minuto que reproducían bailes populares, soldados haciendo maniobras, costumbres del campo, fiestas cívicas y retratos en movimiento del presidente Porfirio Díaz.³

Las *vistas* –como fueron llamadas las breves imágenes cinematográficas– impresionaron a los periodistas por ser una

¹ A grandes rasgos puede decirse que de 1906 a 1916 predominó la exhibición del cine europeo (francés y luego italiano) y a partir de 1917 del norteamericano. Véase Leal, Flores y Barraza, *Anales del cine en México, 1895-1911* y Amador y Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1920-1929*.

² Véase De los Reyes, “Gabriel Veyre en México”, pp. 9 y ss.

³ Eran anteriores *Lazador mexicano* y *Duelo mexicano a cuchillo* (1894), filmadas por Edison en Estados Unidos, así como otros pocos cortos de norteamericanos hechos, pero no exhibidos en el país, en 1896. (Véanse García Riera, *México visto por el cine extranjero*, tomo 1, pp. 15-16, Leal, Flores y Barraza, *op. cit.*, tomo 1, pp. 74-76 y 97-98.)

“reproducción fiel y exactísima de una escena de la vida real”.⁴ Esa fue la razón por la que la única escena mexicana de Veyre que fue comentada con cierta amplitud fue una que rompía la norma, *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, que no era una toma documental como las otras, sino la reconstrucción de un acontecimiento ocurrido tiempo antes. El periodista que escribió sobre ella reprobaba que aparecieran actores disfrazados de policías (“es una burla a la policía y a la ley”) y que no se advirtiera al público que no se trataba de una toma directa, pues los espectadores, decía, “no están en la obligación de saber si se trata de un simulacro de duelo o de un lance de honor verdadero”.⁵ La primera crítica a una cinta filmada en México asumía así que el cine debía ser una reproducción directa de la realidad y prevenía a los lectores contra el engaño de las vistas de ficción.

Cuando los representantes de los Lumière salieron del país vendieron un proyector a un tal Ignacio Aguirre, pero este primer exhibidor mexicano desapareció pronto del mapa. Enseguida se hicieron cargo del negocio empresarios más tenaces, como los franceses Enrique Moulinié y Carlos Mongrand, y los mexicanos Guillermo Becerril, Salvador Toscano y Enrique Rosas. Prácticamente desde que tuvieron en sus manos un aparato Lumière, todos ellos filmaron documentales que agregaban un interés local a la exhibición que hacían de vistas extranjeras.

Durante varios años estos y otros cineastas tomaron corridas de toros, paisajes y gente saliendo de misa en vistas no muy

⁴ “Cinematógrafo Lumière”, *El Nacional*, 19 de agosto de 1896. También el poeta Luis G. Urbina escribió que en el cinematógrafo “se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin pose, sin fingimientos, sin artificios” (“El cinematógrafo”, *El Universal*, 23 de agosto de 1896, p. 1).

⁵ “Adelante con la denuncia”, *El Globo*, 22 de diciembre de 1896, p. 2; cit. en De los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, p. 104.

diferentes de las que había hecho Veyre, pero a partir de 1905 comenzaron a filmar películas más largas para dar cuenta de desastres naturales, o de viajes del presidente Díaz a regiones apartadas del país. Aunque ninguno de ellos estaba asociado a una empresa periodística, se asumieron implícitamente como informadores al estructurar conjuntos de escenas a manera de reportajes. Por un lado eran exhibidores de cintas extranjeras; por el otro, cineastas-periodistas que “cubrían la fuente” nacional. Ahora bien, si sus vistas eran principalmente informativas, no podía esperarse que fueran comentadas en la prensa escrita atenta a los espectáculos y al arte.

Así, como había sucedido con las escenas mexicanas de Veyre, la primera nota de cierta amplitud sobre una cinta mexicana sólo pudo surgir cuando se exhibió una que no se presentaba como noticiosa y documental, sino como una obra de argumento. Ésta fue *El grito de Dolores o sea la independencia de México*, actuada y dirigida en 1907 por un hombre de teatro, Felipe de Jesús Haro. Antes se habían filmado unas pocas vistas de ficción como *Don Juan Tenorio* (1899) de Toscano y *Aventuras del sexteto Uranga* (1903) de Rosas, obras muy breves que se exhibieron sin mayor trascendencia. Pero *El grito de Dolores* probablemente duraba ya una media hora en pantalla y trataba sobre lo que es hasta la fecha el principal motivo de celebración patriótica. Es decir, era la primera cinta de ficción potencialmente atractiva para grandes sectores del público.

La película no fue comentada en la prensa cuando se estrenó, pero al año siguiente se repitieron las exhibiciones y un periodista anónimo escribió una nota –que reproduzco extensamente por tratarse de una de las primeras críticas cinematográficas mexicanas– en la que contaba a grandes rasgos su argumento y analizaba su realización de esta manera:

En algún salón cinematógrafo de la capital nos sorprendió hace pocas noches una película de actualidad que mereció desde sus primeras vibraciones el aplauso de la concurrencia. Lo que vimos fue nada menos que las conferencias que el cura Hidalgo tuvo con sus aliados algunas horas antes de dar el famoso grito (...) Después siguió la salida de Hidalgo al atrio del templo de Dolores, la reunión de gente que poco a poco fue llegando convocada por la campana (...) En seguida le trajeron al caudillo un caballito (...) y allí mismo le llevaron un estandarte con la Virgen de Guadalupe. El anciano, no obstante su edad, dio un brinco rapidísimo y, bandera en mano, cayó sobre la silla (que era de las que hoy se usan). Partió rápido como el relámpago y la chusma lo siguió engrosándose cada vez más (...) Salieron de la población, atravesaron valles, ríos y montañas, y subían como arrebatados por un huracán devastador, de esos que no dejan piedra sobre piedra.

Después de correr y correr con una carrera vertiginosa, sin rumbo ni destino que el público pudiera vislumbrar, aquella falange de patriotas entró, según aseguraban algunos de los más atentos espectadores, al pueblo de San Miguel el Grande; y como allí pareciera que hacían alto, el desorden creció y aparecieron como una docena de gendarmes (...) con sus garrotes torneados y sus pistolas de Colt.

La chusma insurgente, decidida, como iba, a arrollar a cualquier enemigo que se le presentara, se ajustó a las disposiciones de la policía de cien años después (...)

Y bien, se me ocurre a mí, y creo que a cualquiera persona de mediano criterio: ¿por qué no se suprimirían los gendarmes, la conferencia con la Corregidora en Dolores, la silla de montar

de nuestros días, la entrega del estandarte a la hora del grito y tanto anacronismo...?⁶

Hay en esta nota signos del surgimiento de la mirada especializada de la crítica de cine. El periodista no se sumaba a la reacción general del público, que aplaudía *El grito de Dolores* “desde sus primeras vibraciones”, sino que se distanciaba para situarse en un nivel más profundo de observación desde el cual podía explicar los errores de la cinta. Es notable también en la nota el cambio ocurrido en la percepción del cine de argumento, que doce años antes había sido criticado por su naturaleza engañosa. Ahora se lo aceptaba por completo (desde hacía tiempo la exhibición había dejado de ser mayoritariamente documental), con la condición de que estuviera bien realizado: al criticar las deficiencias de *El grito de Dolores* el periodista la comparaba de manera implícita con un modelo de buena factura y verosimilitud proporcionado, con toda seguridad, por las cintas extranjeras.

El texto sobre *El grito de Dolores* es excepcional dado que en ese momento nadie escribía en México de manera objetiva y personal sobre las películas. No atraían la atención de los periodistas las producciones de ficción de gran popularidad como *El viaje a la luna* (1902) de Méliès o *El gran asalto al tren* (1903) de Porter, ni los documentales mexicanos que retrataban los estragos de un temblor o al viejo Porfirio Díaz inaugurando

⁶ “Hidalgo en el cinematógrafo”, *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1908, p. 12. “Puede admitirse tanto disparate –terminaba la nota– tan sólo como iniciación de una de las aplicaciones más provechosas que el cinematógrafo tendrá en breve: dar lecciones de historia a los niños en las escuelas.” Un par de años después en un comentario a otra exhibición de la cinta se protestaba porque “la imitación de los personajes es tan incorrecta, que toca las fronteras del ridículo” y por eso “hiérese la susceptibilidad nacional” (E. Enríquez, “Esa película es antiestética y contraria a la verdad histórica”, *La Democracia*, 29 de mayo de 1910, p. 1; cit. en Leal, Barraza y Jablonska, *Vistas que no se ven*, p. 92).

líneas de ferrocarril. El cine no era aún apreciado como un arte que mereciera la actividad reguladora de la crítica. Lo que había era publicidad en la que se elogiaban las cintas, y crónicas que se centraban en la descripción de los salones, las costumbres amatorias del público en la oscuridad y el estado de ensoñación que producía el haz de luz proyectado sobre la pantalla.

La crítica surgió así fugazmente para vigilar la calidad de una cinta de argumento local. Pero como la producción no prosperó (hasta 1916 no se volvieron a filmar en México más que un puñado de intrascendentes películas de ficción), tampoco lo hizo el periodismo cinematográfico, que quedó abandonado por varios años a los elogios interesados de la publicidad y a la crónica de intenciones literarias.

Recepción de los documentales de la revolución

El cine documental tuvo desde los primeros tiempos un importante arraigo entre los filmadores locales. Su primera manifestación, como se ha dicho, fue la toma de paisajes, tipos y fiestas de los pueblos donde los cineastas itinerantes exhibían vistas, y su desarrollo tuvo un segundo momento en las imágenes de los viajes y ceremonias oficiales bajo la forma de reportajes cinematográficos cada vez más largos. *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (1907) presentaba en unos quince minutos el primer recorrido de un ferrocarril interoceánico; la *Entrevista Díaz-Taft* (1909) narraba en más de media hora el viaje del presidente mexicano a la frontera con Estados Unidos, donde se entrevistó con el mandatario norteamericano, y *Fiestas del centenario de la independencia* (1910) se acercaba a las dos horas de duración en el detenido recuento de un mes de desfiles,

inauguraciones de monumentos y homenajes a héroes patrios. Pero aunque creciera la longitud de los documentales, los periodistas seguían sin prestarles mayor atención. Es claro que asumían que las cintas retrataban objetivamente la realidad y por eso no podían ser juzgadas en términos estéticos, de la misma manera en que no se hacían reflexiones sobre las noticias o las fotos aparecidas en los diarios.

En noviembre de 1910, encabezado por Francisco I. Madero, inició un movimiento armado contra la nueva reelección de Porfirio Díaz. Dada la trascendencia de la revuelta, desde el principio hubo largometrajes documentales que retrataban a Madero y sus seguidores. Desde entonces y hasta 1917, cuando terminó la etapa más violenta de las luchas revolucionarias, se dio el principal periodo de producción documental silente en México. Los cineastas se encontraban en pleno dominio de su oficio, luego de varios años de ensayarlo, y la revolución era un tema que ofrecía mucho mayor interés noticioso que los reportajes de inauguraciones y catástrofes del pasado inmediato. El público estaba ansioso por ver los sucesos de las diferentes rebeliones y por primera vez las cintas mexicanas ocuparon un lugar privilegiado en la cartelera. Sin embargo, a pesar de su éxito, los documentales de la revolución tampoco fueron comentados en la prensa de espectáculos. Como las otras cintas que se habían filmado desde la llegada del cine a México, se los veía como una “reproducción fiel y exactísima” de la vida que no era adecuado juzgar desde una perspectiva estética.⁷

⁷ Por ejemplo, en un anuncio se leía: “Esta película es emocionante y tiene la cualidad de ser una exacta copia del natural, sin ficciones, sin engaños escénicos; el decorado lo proporciona la Madre Naturaleza y los personajes son los que actúan en la gran tragedia que actualmente nos conmueve y hace la angustia de la patria.” (*El Independiente*, 16 de febrero de 1914, p. 4; cit. en Leal y Jablonska, *La revolución mexicana en el cine nacional*, p. 62.)

Esta percepción provenía de los orígenes mismos del cine, pero es curioso que siguiera vigente en esta época en la que una buena cantidad de documentales fueron hechos como propaganda del gobierno o de uno u otro caudillo. Francisco I. Madero, Victoriano Huerta, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Pancho Villa, entre otros, se valieron de las enormes posibilidades del cine como vehículo para popularizar su causa. Y por eso no era raro que hubiera documentales, siempre pretendidamente objetivos, que mostraban el mismo acontecimiento desde perspectivas opuestas. Por ejemplo, *Sangre hermana* era una cinta pro-gubernamental en la que se presentaban “escenas llenas de valor y de heroísmo de nuestro valiente ejército” contrastándolas con las acciones de Emiliano Zapata y sus fuerzas, “que incendian pueblos, siembran la desolación y la ruina, haciendo huir aterrorizados a sus moradores”;⁸ pocos meses después *Revolución zapatista* (1914) mostraba por el contrario a las tropas del Caudillo del Sur luchando valientemente “por conquistar sus ideales y sus derechos conculcados”.⁹ Mientras que en la primera película el ahorcamiento de un zapatista por el ejército se hacía ver como un justo castigo, en la segunda una imagen similar se acompañaba de un título en la que se lo denunciaba como un acto bárbaro e inhumano.

Al calor de los acontecimientos ningún periodista pareció darse cuenta de que los documentales construían la información de acuerdo con los intereses de quienes los patrocinaban.¹⁰ Y

⁸ *Idem*.

⁹ Anuncio del teatro-circo Welton del 5 de diciembre de 1914, cit. en *idem*, p. 72.

¹⁰ En 1916 uno cuestionó explícitamente la objetividad de los documentales alemanes e ingleses de la primera guerra mundial, pero nadie lo hizo a raíz de la exhibición de cintas nacionales. (Véase mi libro *Por las pantallas de la ciudad de México*, p. 49.)

así, en las raras ocasiones en las que alguien los comentó en los periódicos, fueron tomados como un bloque de información objetiva. Podía estarse de acuerdo o no con la acción que se desarrollaba en la cinta, pero no se dudaba de su autenticidad. Un curioso ejemplo de una nota de este tipo es el de un editorialista que escribió lo siguiente, luego de ver *Revolución orozquista* (1912):

- . ..hemos visto la revolución y sobre todo, hemos visto a los revolucionarios, y a la inversa del texto bíblico, los hemos encontrado no sólo malos sino detestables. A nuestros ojos se han asomado los *leaders* principales del `orozquismo'; han desfilado, petulantes, ensoberbecidos, alardeando de su indumentaria abigarrada, de su equipo grotesco, de su actitud de primitivos, de su rudeza aparatosa, subrayada en ademanes y gestos. Los conocemos tal como son, y como son diremos que no valen ni responden a lo que se necesita en estos graves momentos nacionales. No, de ahí no han de salir los estadistas penetrantes, los financieros ilustrados, los políticos agudos, las inteligencias lúcidas, los espíritus nutridos que el país ha menester.¹¹

Este periodista deploraba el aspecto “primitivo” de los rebeldes sin pensar en que esas escenas bien podrían haber sido incluidas intencionadamente para provocar ese efecto. Y es que en su caso, como en el de la mayoría del público, los documentales revolucionarios, cargados de una gran fuerza emotiva, impedían el distanciamiento, la mirada objetiva y el juicio imparcial.

¹¹ “Una revelación cinematográfica”, *El Diario*, 21 de agosto de 1912, p. 3.

En busca de un camino propio

El 5 de febrero de 1917 se firmó en la ciudad de Querétaro la nueva constitución del país, en la que se recogieron las aspiraciones y demandas de las distintas fuerzas que habían participado en la revolución. Esa fecha marcó el inicio, después de varios años de guerra y caos económico, de un periodo de paz que permitió que se echaran a andar y se consolidaran empresas culturales de distinto tipo. Entre éstas se contaron varios periódicos civilistas e independientes, que remplazaron a la prensa partidista del periodo revolucionario.

En esos diarios, y en las revistas semanales asociadas a ellos, nació por fin un periodismo constante compuesto por crónicas, entrevistas, chismes y anuncios relativos al cine. Pero abundaba también en él también la crítica, es decir, el análisis de películas.

Fueron varias las razones de este surgimiento, relativamente tardío si se lo compara con el de países con una abundante producción fílmica.¹² Por un lado, una nueva generación de periodistas convencidos de que el cine era un arte remplazó en México a los viejos cronistas del periodo anterior, que por su formación intelectual ligada a las artes tradicionales nunca habían reconocido mayores méritos al cine. Por otro lado, a partir de 1916 se crearon varias compañías productoras de películas, de las que pronto salieron los primeros largometrajes de argumento locales: se permitió así que los periodistas conocieran de primera mano los entretelones del cine y también las características de producción que lo hacían diferente a otras artes. Al mismo tiempo, los nuevos diarios reproducían montones de notas publicitarias y

¹² En Estados Unidos, Francia y Alemania, por ejemplo, hubo un periodismo cinematográfico importante desde el segundo lustro del siglo.

artículos sobre estrellas hollywoodenses, y también comenzaron a distribuirse en el país revistas con información especializada como *Cine Mundial*, publicada en español en Nueva York. En suma, a partir de ese momento no hubo excusa para librarse del contagio del cine y de 1917 en adelante hubo siempre periodistas que escribieron en México sobre él.

Prácticamente desde sus orígenes se delinearon las dos grandes tendencias del periodismo cinematográfico: había quienes atendían a las estrellas y los otros protagonistas del mundillo fílmico, y había quienes se concentraban en hacer el examen pormenorizado de las películas. Aunque estas tendencias en los primeros tiempos encarnaban a menudo en la misma persona, poco a poco se fueron delineando especialistas en uno u otro campo.

Los cronistas de estrellas buscaban sobre todo satisfacer la curiosidad del público que quería saber lo que pasaba en Hollywood. Pero entre sus tareas también estuvo intentar impulsar por distintos medios (entrevistas, concursos, crónicas) un *star-system* local. Pese a sus esfuerzos éste no pudo desarrollarse, por la falta de continuidad de las empresas filmadoras. Y habiendo fracasado en este terreno, tuvieron que conformarse con hacer el elogio de los pocos compatriotas que triunfaban en el cine norteamericano, entre quienes estaban Ramón Novarro, Dolores del Río y Lupe Vélez.

Por su parte, quienes reseñaban películas hablaban sobre todo de las cintas hollywoodenses que dominaban en la cartelera, teniendo como interlocutor al hipotético grupo de lectores interesados en sus opiniones. Pero esos periodistas también se acercaron a las películas locales para elogiar sus virtudes y criticar amistosamente sus defectos, con lo que su público potencial se amplió hacia el medio que las producía.

Como las notas sobre las cintas mexicanas eran escritas con la suposición de que serían leídas (y apreciadas) por quienes las habían manufacturado, se aventuraban en ellas sugerencias prácticas para mejorarlas. Éstas eran de muy diverso tipo, desde simples recomendaciones para vigilar la redacción de los intertítulos o la propiedad de la ambientación, hasta disertaciones sobre cómo escribir un guión, mover una cámara o dirigir a un grupo de actores. Pero también a veces los periodistas se elevaban sobre el nivel más inmediato y emitían opiniones acerca del rumbo que según ellos debía tomar el cine producido en México.

Esta última tarea se enmarcaba en el deseo general de la gente de cine de dar a través de las películas una imagen positiva del país y sus habitantes, puesto que muchas películas norteamericanas estereotipaban al mexicano en el ofensivo *greaser* (es decir, el grasoso), un personaje violento, sucio, taimado, lujurioso, holgazán y vengativo, siempre ataviado con un sarape y un enorme sombrero.¹³ Los cineastas locales ensayaron dos modos contradictorios para combatir esa imagen. Uno fue a través de la filmación de obras protagonizadas por tipos populares principalmente rurales como los indígenas, los charros y las muchachas rancheras con trenzas, y de ahí salieron cintas como *De raza azteca* (1921), *El caporal* (1921), *En la hacienda* (1921) o *La parcela* (1922). El otro fue mediante la representación de las clases altas de la sociedad con personajes urbanos en elegantes trajes de etiqueta y modernas mujeres de pelo corto que acostumbraban fumar, de donde surgieron por ejemplo las películas *La luz* (1917), *El escándalo* (1920), *La dama de las camelias* (1921), *Amor* (1922) y *Un drama en la aristocracia* (1924).

¹³ Para este tema véanse García Riera, *México visto por el cine extranjero*, tomo 1, p. 90 y ss. y De Orellana, *La mirada circular*, pp. 162 y ss.

Aunque hubo periodistas partidarios de estos dos modos, la mayoría prefirió el primero pues el segundo era por lo menos anacrónico en un país que acababa de pasar por una revolución. Además, los productores de esas cintas a menudo no hacían más que adaptar a situaciones locales argumentos de exitosas obras europeas o norteamericanas, pensando que eso les aseguraría de entrada algún éxito entre el público. Es posible que así fuera, pero al mismo tiempo las películas de aristócratas suscitaron la crítica del grupo de periodistas que prefería la corriente que ponía en escena argumentos y tipos tradicionales.

Tal vez el más representativo de esos periodistas fue Carlos Noriega Hope, uno de los personajes cruciales del mundo cinematográfico de entonces. Noriega Hope fue un gran promotor de la cultura fílmica a través del semanario de espectáculos *El Universal Ilustrado*, del que fue director durante catorce años. En 1921 publicó el libro *El mundo de las sombras*, en el que contaba sus experiencias de un viaje a Hollywood. El mismo año escribió el argumento de la película *Viaje redondo*, unos meses después se estrenó como director en *La gran noticia* y, ya en tiempos del sonoro, fue uno de los principales responsables de la filmación de *Santa* (1931) y adaptador del argumento de esa y otras cintas. Pero, sobre todo, a veces firmando con su nombre y a veces con su seudónimo *Silvestre Bonnard*,¹⁴ Noriega Hope escribió desde 1919 y hasta su muerte en 1934 unas doscientas cincuenta crónicas en las que hizo el registro puntual de los acontecimientos cinematográficos más relevantes de esos tres lustros.

Uno de los principales intereses de Noriega Hope fue impulsar en México una manera de hacer películas que no

¹⁴ Silvestre Bonnard era un personaje del novelista francés Anatole France, muy leído en México en las primeras décadas del siglo.

tomara como modelo las cinematografías extranjeras. Elogiaba por eso a *Tepeyac* (1917), que en lugar de presentar aristócratas europeizantes enredados en tremendos adulterios, como ocurría por ejemplo en su contemporánea *La luz*, reconstruía la historia, entrañable para los católicos mexicanos, de la aparición de la virgen de Guadalupe al indio Juan Diego; era un acierto, decía, esa puesta en escena que incorporaba “las callecillas de un pueblo indígena, la dulce sumisión de Juan Diego y el resplandor de una muchacha morena trocada en Virgen”.¹⁵ Más adelante, con la filmación de *Cuauhtémoc*, Noriega Hope escribió que esperaba que a partir de entonces el cine abandonara “el amor a lo exótico” (a lo extranjero), para concentrarse en historias de profundo arraigo nacional como la del último rey azteca.¹⁶ Esto no ocurrió y pasado un tiempo, en ocasión del estreno de *El escándalo* –que había sido adaptada de una obra norteamericana y filmada para mostrar “que no andamos vestidos con plumas, que tenemos nuestros clubs, nuestra aristocracia”–,¹⁷ Noriega Hope deploró la nueva aparición en pantalla de “duques falsificados, hombres de monóculos, mujeres *comme il faut* y señoritas princesas de procedencia dudosa”.¹⁸ Unos meses después, ilusionado con una filmación propia en la que el personaje principal sería una indígena (la “india bonita”),¹⁹ reiteró su confianza en que

¹⁵ Carlos Noriega Hope, *El mundo de las sombras*, p. 166.

¹⁶ *Silvestre Bonnard*, “La epopeya de la conquista en la pantalla”, *El Universal*, 29 de junio de 1919, p. 10.

¹⁷ Rafael Bermúdez Z., “*El escándalo*”, *El Universal*, 20 de marzo de 1921, p. 26.

¹⁸ *Silvestre Bonnard*, “*El escándalo*”, *El Universal*, 20 de marzo de 1921, p. 26.

¹⁹ En 1921 el periódico *El Universal* lanzó el concurso de la india bonita buscando revalorar la belleza de mujeres indígenas; la triunfadora fue la poblana María Bibiana Uribe, quien trabajaba como sirvienta en una casa de la clase alta metropolitana.

la “generosa corriente de amor hacia lo nuestro” que ya había dado frutos en algunas cintas “termine por despojarnos de ese falso pudor que nos lleva, por espíritu de imitación, hacia lo impersonal y hacia lo extraño”.²⁰

No sabemos por qué abandonó Noriega Hope la idea de filmar la película de la india bonita y se decidió finalmente por *La gran noticia*, en la que se narraban las aventuras que vivía un periodista capitalino en unas vacaciones en el lago de Chapala. Es cierto que la acción no ocurría entre las clases altas de la sociedad y que algunos personajes rancheros y las locaciones de provincia le daban un carácter popular muy mexicano (cosa que sabemos por los *stills*, pues la película no se ha conservado); sin embargo, otros personajes, como una muchacha con el pelo corto y vestimenta citadina, que interpretaba por cierto la futura periodista cinematográfica Cube Bonifant o *Luz Alba*, tenían un claro parentesco con los que aparecían en las cintas extranjeras. Esta falta de unidad fue una de las causas por las que *La gran noticia* no fue bien recibida por el público y la crítica. Después de su fracaso como director, Noriega Hope quedó tan desilusionado del cine y del periodismo fílmico que en los siguientes cuatro años se dedicó a escribir obras de teatro.

Otra de las razones de su retiro fue el brusco descenso de la producción mexicana a partir de 1923. Los inversionistas descubrieron que competir con Hollywood era extremadamente difícil y dejaron de arriesgar su dinero. El propio estado, que hasta 1923 patrocinó en diversas dependencias la filmación de

²⁰ *Silvestre Bonnard*, “La india bonita en el teatro y en el cine”, *El Universal Ilustrado*, 17 de agosto de 1921, p. 31. De cualquier forma Noriega Hope no se hacía muchas ilusiones acerca de que esa corriente produjera buenas películas; en la misma nota se lamentaba de que en ellas las costumbres mexicanas se modificaran “por los defectos técnicos, por la impericia de los intérpretes (...) quedando despojadas de toda su belleza”.

documentales científicos y educativos, se vio descapitalizado por un pago urgente de deuda externa, y su escaso apoyo al cine cesó casi por completo. En adelante se estrenaron muy pocas películas mexicanas silentes en una cartelera copada por el adocenado y popular cine hollywoodense. Sin embargo, de pronto se exhibían cintas que hacían suspirar con ilusión a los cinéfilos. Entre éstas hubo algunas norteamericanas, como *Avaricia* (1924) de Von Stroheim y *La fiebre del oro* (1925) de Chaplin, pero también llamaron la atención las alemanas *Los Nibelungos* (1923-1924) de Lang y *La última risa* (1924) de Murnau, así como varias cintas soviéticas entre las que destacaban *Madre* (1926) de Pudovkin, y *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928) de Eisenstein.

Terminado su exilio en el teatro, Noriega Hope regresó con su *alter ego* *Silvestre Bonnard* al periodismo cinematográfico justo a tiempo para comentar muy elogiosamente las películas soviéticas. Veía en ellas obras modestas, sin estrellas, que a diferencia de las ostentosas producciones de Hollywood ponían en pantalla, con una realización muy talentosa, conmovedores argumentos. ¿Sería posible –se preguntó– que el cine mexicano tomara ese camino?

En las primeras semanas de 1929 se filmó *La boda de Rosario*, en la que se contaba cómo un rico hacendado castigaba con la muerte a un sujeto que había intentado deshonrar a su novia. Era una cinta en la que tomaban parte “distinguidas señoritas de nuestra élite y conocidos caballeros de nuestra aristocracia”, entre ellos el marqués de Guadalupe.²¹ Noriega Hope, que tenía muy reciente la poderosa experiencia de las cintas soviéticas, comentó de inmediato: “Dejémonos de aristocracias (...) y vayamos al corazón de los humildes (...) El ejemplo de Rusia es definitivo.

²¹ *Revista de Revistas*, 17 de febrero de 1929, p. 18.

Eisenstein fue, brutalmente, hacia el problema humano y nunca pensó en duques, marqueses o príncipes”.²² Y unos días después insistió en el tema en un artículo sobre la historia y la situación contemporánea del cine mexicano en el que concluía con esta invocación:

A todos aquellos que producen en México: *¡Seguid el ejemplo de Rusia!*

Despojaos de toda influencia de Hollywood, en la técnica, y de todo alarde ridículo de aristocratismo, en la plástica (...)

Encontremos una técnica de acuerdo con los 30-30 –no sólo rifles materiales, sino rifles del espíritu– y hagamos que la tragedia surja, gloriosa y honda, con todas sus bellezas y todas sus fealdades, en la hoja de plata. Queremos bandidos; queremos oscuros alientos de emancipación; queremos una exacta y clara percepción de este momento, en que (...) hay una humanidad nueva que palpita.²³

Prácticamente desde la proyección de las primeras películas mexicanas de argumento Noriega Hope había insistido en que el cine nacional había de encontrar un camino propio, ajeno a los modos hollywoodenses. Ese camino se había intentado con cintas de charros e indígenas que no habían tenido mayor éxito. Ahora las películas soviéticas que contaban los “oscuros alientos de emancipación” de la “humanidad nueva que palpita” le descubrían la nueva ruta a recorrer.

²² *Silvestre Bonnard*, *El Universal*, 24 de febrero de 1929, Magazine para Todos, p. 6.

²³ *Silvestre Bonnard*, “Al margen de nuestra futura emancipación cinematográfica”, *El Universal*, 17 de marzo de 1929, Magazine para Todos, p. 7.

Nadie hasta entonces había considerado interesante filmar en México un largometraje de argumento con tema revolucionario. Lo impedían la cercanía temporal de los acontecimientos, la censura del gobierno y la identificación de la revolución con los documentales que de cuando en cuando aún se exhibían ante la indiferencia general del público, obsesionado por el cine de Hollywood. Lo cierto es que hasta después de la exhibición de las cintas soviéticas hubo quienes, como Noriega Hope, pensaron en la conveniencia de llevar a la pantalla las historias de las luchas recientes. Sólo que este descubrimiento llegó demasiado tarde para el cine silente: *La boda de Rosario* fue la penúltima película muda mexicana que se estrenó en la capital, antecediendo sólo unos cuantos meses a la exhibición de los primeros experimentos sonoros norteamericanos.

Lo que fue extemporáneo para el cine silente llegó sin embargo muy a tiempo para el sonoro. Muy poco tiempo después se filmaban en México las primeras cintas que trataban abiertamente asuntos de la revolución, como *La sombra de Pancho Villa* (1932), de Miguel Contreras Torres, *Enemigos* (1933), de Chano Urueta, y *El prisionero trece* (1933) y *El compadre Mendoza* (1933), de Fernando de Fuentes. Claro que en muchos aspectos, el económico y el técnico incluidos, éstas pretendían estar más cerca del cine norteamericano que del soviético, pero de cualquier forma descubrían un nuevo continente que el cine mexicano exploraría exhaustivamente durante muchos años. Lo que nos permite plantear la posibilidad de un final feliz a esta historia sugiriendo que las exhortaciones de Carlos Noriega Hope y otros periodistas de tiempos del cine silente tuvieron al menos esta repercusión duradera.

Hacia una filmografía definitiva
de Salvador Toscano

No existen filmografías detalladas de los pioneros del cine en México. Pueden, desde luego, establecerse listas aproximativas de películas basándose en obras generales dedicadas al periodo del cine silente como las de Aurelio de los Reyes, Gabriel Ramírez y Juan Felipe Leal y colaboradores. Sin embargo, hacen falta aún estudios centrados en figuras individuales que permitan profundizar en su trayectoria como exhibidores y cineastas. Habiendo dicho esto, debe agregarse que el propósito es difícil de alcanzar, pues la documentación y las películas que sobreviven son escasas.

En México la producción más importante de los primeros veinte años de cine fue documental. No se ha hecho un recuento exhaustivo de ésta, pero tal vez la proporción de supervivencia de las obras de ficción silentes pueda dar un indicador de la pérdida en todos los campos: de un centenar de largometrajes de argumento filmados entre 1917 y 1929 quedan apenas alrededor de diez, y no en muy buenas condiciones. Esta desaparición del cine más viejo, similar a la que se dio en otras partes del mundo, se agrava en el caso de México por la escasez de carteles,

stills, libros de memorias, periodismo cinematográfico, etc., que permitan, a falta de películas, reconstruir la historia detallada de ese periodo. Aún así, contamos con obras muy destacadas sobre nuestro cine mudo. Pero son visiones generales. Las monografías enfocadas en cineastas pioneros, más o menos abundantes por ejemplo ya para el periodo de transición del mudo al sonoro, son, por la mencionada falta de fuentes, muy escasas.

Salvador Toscano es una excepción. Este pionero comenzó su carrera en 1897, a un año de la llegada del cine a México. Sus producciones durante poco más de dos décadas fueron documentales que al principio retrataron escenas o lugares típicos, más adelante acontecimientos noticiosos, para culminar con películas informativas y propagandísticas durante la revolución. La carrera de Toscano como cineasta llegó hasta 1921. A partir de la década de los veinte el negocio cambió radicalmente en México: se definieron de manera muy clara las esferas de la producción, la distribución y la exhibición, lo que terminó con las empresas de los exhibidores itinerantes. También a partir de esa década el predominio del cine de argumento, sobre todo hollywoodense, desplazó la exhibición de documentales que había sido tan popular en el periodo anterior, reduciéndolos al espacio menor de los noticieros, casi siempre producidos por empresas extranjeras. De esta manera, en unas condiciones profesionales completamente distintas, Toscano, y con él los demás pioneros del cine, se vieron desplazados a una posición marginal en la que sus carreras terminaron poco a poco.

Además de su veta de cineasta, Toscano tenía otra de coleccionista e historiador que lo llevó a conservar películas, fotografías, carteles, programas de mano, cartas de negocios y personales, y otros documentos. Después, su familia se interesó en guardar y hacer crecer ese legado. Se trata de un caso extraño y

afortunado en México de conservación de materiales producidos en los orígenes del cine, pues aunque otro documentalista de los primeros tiempos, Jesús H. Abitia, formó un archivo fílmico, la mayor parte de éste se consumió en un incendio en 1947. Algunos archivos públicos conservan otros materiales de la época, como el fondo de los hermanos Alva que resguarda la Filmoteca de la UNAM, pero por cantidad y calidad, los de Toscano representan la fuente de información más amplia que existe en México sobre un cineasta de ese periodo.

Por eso Toscano parecía ser el pionero mexicano ideal para hacer un estudio bio-filmográfico. Me tocó la suerte de ser uno de los primeros en explorar su archivo, lo que dio como resultado el libro *Salvador Toscano*, integrado por una biografía y una primera aproximación a la filmografía preparada con fuentes diversas: cartas, programas, carteles, periódicos y las filmografías generales disponibles. Más recientemente, al hacer una nueva investigación para el CD-ROM *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles* (que recoge en formato digital 266 programas de exhibición, programas de mano y otras piezas de publicidad impresa), aparecieron nuevos datos que permitieron refinar esa información hasta llegar a la lista que ahora se publica, que puede considerarse como un acercamiento casi definitivo a la producción de Toscano. Sin embargo, hay varios puntos en este recuento que dan fe de las dificultades que existen para establecer registros de producción confiables en el primer periodo del cine en México, cuando no había empresas sólidas que tuvieran catálogos, como en otros países, ni un mercado de películas controlado que permitiera identificar la procedencia de las imágenes.

El primer punto problemático es que durante sus más de veinte años en el negocio del cine, Toscano formó varias empresas

asociándose con otros exhibidores y empleando a camarógrafos que hacían rutas distintas de la suya para cubrir más territorio. Socios y empleados aportaban eventualmente a la empresa filmaciones propias y es muy difícil saber a ciencia cierta quién fue el encargado de fotografiar o dar sentido a través del guión, la edición y los intertítulos a una u otra obra. A veces, incluso, Toscano y sus socios filmaban con dos o más cámaras un mismo acontecimiento. ¿A nombre de quién había que consignar entonces la película? Una primera decisión metodológica fue atribuir a Toscano (aunque no como autor, sino como empresario) todos los títulos mexicanos encontrados. También asumí que los carteles que se conservan en la Fundación Carmen Toscano, que fueron mi fuente de mayor peso para hacer más extensa y refinada la información, pertenecieron a empresas del pionero; sin embargo, es posible que se haya deslizado algún error en el recuento, pues en unos pocos carteles el nombre de la empresa no se encuentra impreso, lo que abre la posibilidad de que pertenecieran a sus competidores y que él los conservara por afán de coleccionismo u otros motivos.

En segundo lugar, Toscano y sus empresas no sólo fueron productores de películas o vistas de movimiento, sino también de transparencias o vistas fijas. Los carteles informan de la coexistencia, durante un largo periodo, de imágenes fijas y en movimiento en la misma función. El periodo va de 1904 a fines de 1910, cuando los largometrajes comenzaron a aparecer en la cartelera, con el consiguiente abandono de las imágenes fijas como complemento de las funciones; esta exhibición compartida fue, de hecho, una de las estrategias para recuperar un público, fundamentalmente urbano, que se había cansado del cine de los primeros tiempos. Entre los títulos de vistas fijas mexicanas de Toscano y sus empresas, la mayor parte son transparencias

simples que se proyectaban entre película y película, pero también hay dos reportajes (uno bastante largo, de veinticinco transparencias), así como varios reportajes combinados, es decir, de vistas fijas y de movimiento. Las transparencias simples eran de lugares típicos y personajes históricos, y los reportajes registraban eventos noticiosos como un viaje presidencial y las consecuencias de una inundación o un terremoto; el dedicado a las *Fiestas del centenario de la Independencia*, de 1910, en el que se proyectaban treinta partes con películas y cien transparencias, hacía un espectáculo que duraba alrededor de dos horas.¹

En cuanto a las imágenes en movimiento producidas por Toscano y sus empresas, podemos dividir las en tres tipos: las vistas de una sola toma, los cortos de varias tomas y, a partir de 1910, las películas de largometraje.

Las primeras mostraban salidas de misa, paisajes, monumentos y otros asuntos de interés casi exclusivo para el público de las poblaciones donde se filmaban, o bien retrataban artistas famosos, al presidente de la república, peleas de gallos o fragmentos de corridas de toros, lo que les daba interés general y una vida comercial más larga. Las exhibiciones del periodo 1896-1900 se integraban sólo por este tipo de vistas, en programas que incluían de ocho a doce entre las que había una o dos mexicanas; a partir de 1904, se alternaban con vistas fijas y películas más largas hasta que hacia 1910 fueron desplazadas por los largometrajes.

En el periodo 1901-1903 se da cierta retracción del público de las ciudades, sobre todo en la capital, por lo que los exhibidores orientan su negocio principalmente hacia poblaciones chicas y rancherías. A partir de 1904 esto comienza a cambiar. El cine

¹ Una buena cantidad de transparencias de los reportajes eran después exhibidas solas, porque su belleza o interés intrínsecos les permitía ser proyectadas fuera de su contexto original.

revive con fuerza en las ciudades, con empresas distribuidoras que alquilan en vez de vender, con cines permanentes, con linternas mágicas que proyectan también vistas fijas en las funciones y, sobre todo, con películas cada vez más largas que vuelven a convencer al público de que el cine es un espectáculo al que vale la pena asistir. Las empresas de Toscano participan en ese proceso realizando cortos con varias tomas, entre los que destacan la descripción de actos políticos, y la de fiestas y corridas de toros, así como las que parecen ser las dos únicas cintas de ficción filmadas por el pionero: *Don Juan Tenorio* y *Gavilanes aplastado por una aplanadora*.² Debe destacarse que, al igual que las vistas fijas, las películas de una sola toma y los cortos de tema mexicano ocupaban un modesto lugar en la exhibición de las empresas de Toscano, dominada por cintas francesas.

Finalmente están los largometrajes, es decir, las películas que podemos suponer, por las partes de los programas, que tenían una hora o más de duración en pantalla. Al principio se trataba de documentales noticiosos no muy diferentes de los del periodo anterior, excepto por su longitud, pero pronto las empresas de Toscano elaboraron películas de corte histórico y propagandístico, en las que recopilaban imágenes de acontecimientos políticos destacados del pasado reciente. Entre 1912 y 1920 hubo cuatro versiones de una *Historia de la revolución* que se disfrazaban de obras apartidistas, pero que en realidad eran cintas de propaganda. Se exhibieron cuando aún estaban vivas las pugnas entre los diferentes grupos revolucionarios, y su función fue sobre todo mostrar la fuerza de los bandos maderista y constitucionalista. Pero más adelante, en 1927 y 1935, aparecieron

² También hubo vistas de movimiento que se exhibieron por separado después de haber estado integradas a una cinta larga.

dos nuevas versiones de la *Historia* en las que Toscano (ahora sí con una propuesta individual) mostró una perspectiva más desapasionada, posibilitada por la relativa estabilidad política alcanzada en el país a diez años del término de la lucha armada. Toscano había dejado para esas épocas el negocio de la exhibición, concentrando sus esfuerzos en la elaboración de estas cintas en las que se incluían, además de las escenas tomadas por él y sus socios en los decenios anteriores, muchas otras, filmadas por los hermanos Alva, Enrique Rosas y Jesús H. Abitia, que adquiriría en el mercado de películas.

Hay unas pocas vistas de movimiento mexicanas exhibidas por las empresas de Toscano que evidentemente que no fueron filmadas él ni sus socios: se trata de las hechas por Gabriel Veyre –el representante de los hermanos Lumière– en 1896. Aurelio de los Reyes ha determinado, de acuerdo con el catálogo Lumière y con datos de la prensa, que Veyre filmó 35 vistas en México,³ de las cuales Toscano exhibió once, a partir de 1897. Por cierto, algunas de ellas, verdaderos “caballitos de batalla”, fueron proyectadas durante años y, en 1905, cinco sirvieron para armar lo que podría considerarse una nueva película, el conjunto *Los charros mexicanos*. Es claro que estos cortos no deben considerarse en la filmografía de Toscano y sus empresas, y no se consignan en la lista que aquí se presenta.

En resumen, encontramos que durante un periodo de poco más de veinte años las empresas de Salvador Toscano exhibieron vistas fijas, cortos y películas filmados en México, cuyo número exacto es difícil de determinar por varias razones. La primera es que en este periodo no puede hacerse una atribución autoral

³ Véase De los Reyes, “Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière en México”.

basada en testimonios de filmación, cartas o reserva de derechos de autor; en este caso decidí atribuir a Toscano, como empresario, los títulos de vistas mexicanas registradas en los carteles, pero podrían ensayarse otras formas de organizar la información. Después asumí que la fuente primaria más importante, la colección de carteles, era un conjunto que representaba fielmente a las empresas de Toscano, cosa que también podría ponerse en parte en duda. Y luego vinieron otras decisiones sobre las que puede haber opiniones distintas, como reducir a un solo título los que aparentemente fueron exhibidos en varias ocasiones con nombre cambiado (por ejemplo *Saliendo de la catedral de Puebla*, 1900; *Salida de misa de la catedral de Puebla*, 1904; *Salida de misa de doce*, 1906), o como considerar películas distintas las que difieren, en algunos casos, en unas pocas tomas (por ejemplo las versiones de las *Historias de la revolución*).

Por último, lo más importante: la lista tiene como unidad los títulos de las vistas tal y como aparecieron en los carteles o los periódicos, pero éstas tienen una diversidad problemática, ya que pueden ser fijas o de movimiento, transparencias individuales, reportajes o películas con partes. Esto implica que los títulos no pueden sumarse, pues obviamente no pueden ser homologables una transparencia que se exhibía unos segundos y una película con centenares de tomas de más de dos horas de duración. Por eso deben separarse los campos. El resultado, en números, es el siguiente:

*Títulos mexicanos producidos por Salvador Toscano
y sus empresas (1898-1935)*

1. Transparencias individuales	33
2. Reportajes de transparencias	2
3. Reportajes combinados de transparencias y películas	5
4. Películas de una toma	82
5. Películas de varias tomas	21
6. Películas de largometraje	13

De esta manera –y apuntando la posibilidad de que aparezcan más títulos, por ejemplo en carteles que Toscano no haya conservado y que se encuentren en archivos aún no explorados–, podría decirse que en la lista que se ofrece en seguida hay una primera aproximación al registro definitivo de la producción de imágenes fijas y en movimiento de uno de los empresarios pioneros del cine más destacados de México.

Lista de títulos mexicanos producidos
por Salvador Toscano y sus empresas
(1898-1935)⁴

1. Transparencias individuales

1904

Panorámica, Zacatecas

Calle, teatro e iglesia, Saltillo, Coahuila

1905

Público de galería mirando el cinematógrafo

*Público del teatro Guerrero, mirando a Úrsula López en “Venus
Salón”, Puebla*

Estación del ferrocarril interoceánico, Puebla

Río Moctezuma, Querétaro

Grutas de Cacahuamilpa y río Amacuzac, Guerrero

Estatua del general Zaragoza, Puebla

Miguel Hidalgo

José María Morelos

El padre Las Casas

Benito Juárez

Porfirio Díaz

⁴ Se consigna la primera fecha de exhibición. Para las fuentes véanse mi libro *Salvador Toscano*, pp. 99-142 y el CD-ROM *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*.

1906

Monumento a la Independencia, Puebla

Lago de Chapultepec, D.F.

Puente del Tecolote, camino de Guanajuato

Puerto de Veracruz

Parque Ciriaco Vázquez, Veracruz

Ruinas de Mitla, Oaxaca

Panorama de Cholula, Puebla

Combate de flores, Guadalajara

1907

Bahía de Puerto México, Veracruz

Calle de La Merced, Zapotlán

Monumento a Juárez, Zapotlán

Cerro, Zapotlán

Casamiento de indios, Zapotlán

1908

Siembra de trigo, San Mateo, Atlixco

Molino, San Mateo, Atlixco

Calle de Donceles, Atlixco

Estatua de la libertad, Puebla

Lago Camécuaro, Michoacán

Pastelería El Globo, D.F.

1910

La virgen de Guadalupe

2. Reportajes de transparencias

1906

Fiestas presidenciales en Mérida

PARTES

El muelle engalanado para la recepción.

Arco triunfal frente a la estación de vía ancha.

Arco triunfal a la salida de Progreso.

El faro engalanado.

Llegada del remolcador al muelle.

La comisión recibe al señor general Díaz.

La salida del tren presidencial.

El señor general Díaz en la plataforma posterior.

El pueblo de Progreso aclamando al presidente
(en dos partes).

Llegada del tren presidencial a Mérida.

Carruaje presidencial.

Parque Hidalgo engalanado.

Id. de Santa Lucía.

Inauguración de la penitenciaría.

Segunda parte de la misma.

Inauguración del asilo Ayala.

Palacio municipal de Mérida engalanado.

Palacio de gobierno del estado engalanado.

Visita del señor general Díaz al instituto del estado
(en dos partes).

Regreso del señor general Díaz a Progreso.

El señor general Díaz sube al remolcador.

Despedida del señor general Díaz a bordo del remolcador.

El remolcador se hace a la mar.

1907

Incendio de La Valenciana, D.F.

Compuesto por cuatro vistas cuyos títulos no se especifican en los programas.

3. Reportajes combinados de transparencias y películas

1905

La inundación de Guanajuato

PARTES CON VISTAS DE MOVIMIENTO

Reporters de la prensa de México llegando a Guanajuato.

Habitantes huyendo de Guanajuato.

Una calle de Guanajuato.

Plataformas acarreado escombros.

Plazuela de San Pedro y el río.

Mineros limpiando el río.

Familia sacando muebles y objetos de entre los escombros.

Derrumbe de una casa.

La Caridad Nacional. Apoteosis del gran movimiento de caridad con que todos los estados contribuyeron para socorrer a las víctimas.

PARTES CON VISTAS FIJAS

Vista panorámica de la ciudad de Guanajuato antes de la catástrofe.

Alrededores de Irapuato, lugar donde se hundió un tren del Central, pereciendo ahogados más de cincuenta pasajeros.

Cómo quedó la máquina volcada.

Último tramo de vía útil entre Silao y Marfil.
Cuadrilla componiendo la vía cerca de Marfil.
Lugar hasta donde llega actualmente el tren.
La gente dirigiéndose a pie a Guanajuato.
Tramo de vía destruido por la inundación.
Habitantes huyendo a Guanajuato.
Estación de Marfil.
Máquina del F.C. de San Gregorio arrastrada por la corriente.
Puente de los tranvías de Guanajuato completamente destruido.
Puente del hospital en Marfil. La gente subiendo por una escalera al tramo que quedó en pie.
Después de la catástrofe el correo vuelve a sus primitivos medios de transporte.
Percance ocurrido al correo.
Vista de Marfil después del desastre.
La calle principal de Marfil.
Maquinaria de beneficiar las arenas del río volteada por la corriente.
Calle del hospital en Guanajuato.
Casa destruida en la calle de Alonso.
Vista general de la calle de Alonso.
Puente del rastro.
El teatro Principal, que será derribado por estar en ruinas.
Esquina del teatro Principal.
Rinconada frente a Palacio.
Plazuela de la Compañía.
Zapadores desazolvando el río.
Ruinas en la calle de Matavaca.

El barrio del Hinojo, que fue el que más sufrió con la inundación.
Conduciendo un cadáver.
Sacando lodo del templo de San Diego.
Tirando una casa en la calle de Cantarranas.
Calle de Belén.
Esquina de Vizcaíña y jardín de la Única.
Bancas destrozadas del jardín de la Unión.
Una casa del barrio del Hinojo.
Cadáver encontrado entre las ruinas.
Zapadores y mineros trabajando en el río en el barrio del Hinojo.
Puente de San Miguel, al fondo y entre las ruinas se ve el templo de San Francisco.
Salvando jabón.
Plazuela de San Pedro.
Cuartel de San Pedro donde se ahogó el centinela por no abandonar su puesto.
Túnel de San Agustín colector del drenaje.
El mismo reventado por la presión del agua.
Árbol arrancado por las aguas.
La presa de la Olla, sin agua después de la catástrofe.
Otra vista de la presa.
Túnel de alimentación de la presa de la Olla.
Estatua de Hidalgo en el jardín de las Acacias.
Presa de San Renovato.
Presa de Zaragoza. El túnel reventado.
Venta de escobetas y sombreros a 1 y 2 centavos recogidos después de la inundación.
La multitud comprando manta enlodada y manchada a 3 centavos metro.

Los pobres buscando objetos y dinero entre los escombros.
Escombros en la plazuela de Gavira.
Casa destruida en la calzada de Guanajuato.
La casa del señor gobernador.
La calle de Cantarranas.
Interior de un patio.
La Escuela Modelo.

1906

Viaje a Yucatán

PARTES CON VISTAS DE MOVIMIENTO

Salida de señor general Díaz de México.
Bahía de Veracruz y el muelle.
El cañonero Bravo.
En el puerto de Progreso.
El general Díaz desembarca en Progreso.
El presidente en Mérida.
Vista panorámica de Mérida.
El general Díaz visita el Instituto.
La señora Romero Rubio de Díaz visita la catedral y el
 obispado.
El lago de la colonia de San Cosme.
El general Díaz sale de Mérida
El presidente se despide de Yucatán.

PARTES CON VISTAS FIJAS

El tren presidencial en Veracruz.
El cañonero Bravo en el cual el presidente hizo el viaje.
Vista general del puerto de Progreso.
El faro de Progreso engalanado.

El muelle antes de la recepción.
El remolcador Cantón con la comitiva.
La comitiva desembarcando en el muelle.
El señor general Díaz desembarca en Progreso.
Arco triunfal a la entrada de Progreso.
Arco triunfal a la salida de Progreso.
La salida del tren presidencial para Mérida.
El pueblo de Progreso aclamando al general.
La estación del Paseo Montejo en Mérida.
El carruaje presidencial.
Arco triunfal del Ayuntamiento.
Columnas de la colonia italiana.
Parque de Santa Lucía engalanado.
Arco triunfal de la colonia china.
El Parque Hidalgo y el Gran Hotel.
Arco triunfal de la colonia cubana.
Palacio de gobierno del estado.
Arco triunfal maya.
La plaza principal de Mérida.
Arco triunfal de los comerciantes y hacendados.
El Jockey Club y el palacio municipal.
Arco triunfal de la Cervecería Moctezuma.
La Guardia Nacional formando valla.
Arco triunfal de la colonia turca.
Música de la Guardia Nacional.
Arco triunfal de la colonia americana.
Arco triunfal de la colonia española.
Arco triunfal de la colonia alemana.
Arco triunfal del pueblo yucateco.
Arco triunfal de don Andrés Barallobre.
La avenida de La Paz.

Inauguración del Hospital General.
Interior del Hospital.
La Penitenciaría.
El Asilo Ayala.
La multitud aclama a la señora Romero Rubio de Díaz.
La colonia de San Cosme.
Arco del parque Carmelita en la colonia de San Cosme.
El lago del parque Carmelita.
La señora Romero Rubio de Díaz apadrina la colocación de la
primera piedra del templo de la nueva colonia de San Cosme.
Visita del general Díaz al Instituto.
El Palacio de Gobierno del estado, de noche.
Esperando al señor presidente en la estación del Paseo Montejo.
Regreso del general Díaz a Progreso.
El señor presidente despidiéndose del gobernador de Campeche.
El general Díaz a bordo del remolcador.
El remolcador se hace a la mar.

SEGUNDO MONTAJE DE VISTAS FIJAS

Playas de Progreso.
El muelle fiscal.
Después de un temporal.
El faro de Progreso.
Calle Real de Progreso.
La plaza principal.
Palacio municipal.
Afueras de Progreso.
El Gran Hotel y el Hotel Imperial, Mérida.
La catedral.
La casa del conquistador Montejo, primera que se edificó
en la ciudad.

El bazar.

Un edificio comercial.

Iglesia de Santa Ana.

El registro civil.

Antigua fortaleza de San Benito.

El Paseo Montejo.

Chalets del Paseo Montejo.

Servicio de aseo de la ciudad de Mérida.

Mestiza vendedora.

Dos guardias nacionales.

Guardia nacional y mestizos.

En la playa.

Cuadro alegórico del general Díaz hecho en Mérida.

1907

El terremoto de Chilpancingo

PARTES CON VISTAS DE MOVIMIENTO

Derrumbes de edificios.

Panorama de las ruinas.

Recogiendo heridos de entre los escombros.

Salvando objetos y muebles.

Apoteosis final: el socorro de los desvalidos por la nación mexicana.

PARTES CON VISTAS FIJAS

Parroquia de Chilpancingo después del temblor.

Calle del 5 de Mayo.

Otra vista de la misma calle.

Casa destruida en la calle de Bravo.

Casa de la señora Bonilla.

Casa del jefe político.
Interior de la casa del jefe político.
Mesón de Melendres.
Interior del mesón de Melendres.
La cárcel, vista exterior.
La cárcel, vista interior.
Interior de la Escuela Normal.
Escuela improvisada en el Zócalo.
El reloj de San Francisco.
Interior del templo de San Francisco.
Otra vista del interior.
El Banco de Londres.
Interior del Banco de Londres.
Calle de Abasolo.
Ruinas de la calle de Abasolo.
Tienda del señor Alarcón.
Ruinas de la calle de Juárez.
Casa improvisada en el Zócalo.
Dormitorio improvisado de los empleados del Banco de
Londres.
La comisión de geólogos.

1910

Fiestas del centenario de la Independencia

Reportaje compuesto por treinta partes con vistas de movimiento, correspondientes a los treinta días de festividades durante el mes de septiembre, además de cien vistas fijas cuyos títulos no se especifican en los programas.

PARTES CON VISTAS DE MOVIMIENTO

- Día 1. Inauguración del manicomio general. Llegada del presidente. Visita a los departamentos.
- Día 2. Recepción de la pila bautismal de Hidalgo en la estación de Buena Vista. Gran comitiva y entrada al museo.
- Día 3. Colocación de la primera piedra de la nueva cárcel en la calzada de la Coyaya por el señor ministro de Gobernación.
- Día 4. Fiestas del comercio. Desfile de carros alegóricos.
- Día 5. Solemne recepción de los embajadores extranjeros en el Palacio Nacional.
- Día 6. La jura de la bandera por 6000 niños en la Plaza de la Constitución.
- Día 7. Inauguración de la Escuela Josefa Ortiz de Domínguez y glorificación de La Corregidora por señoritas de la Escuela Normal y párvulos de la misma.
- Día 8. Homenaje a los héroes de 1847 en Chapultepec. El señor presidente y sus ministros llevan ofrendas florales.
- Día 9. Ceremonia de la colocación de la primera piedra del monumento a Isabel la Católica que obsequia la colonia española. Llegada del señor embajador Polavieja y del señor presidente.
- Día 10. Excursión del Congreso de americanistas a San Juan Teotihuacán. Visita a las pirámides.
- Día 11. Colocación de la primera piedra del monumento a Washington en la Plaza de Dinamarca, obsequio de la colonia americana. Colocación de la primera piedra del monumento a Pasteur, obsequio de la colonia francesa.
- Día 12. Inauguración de la Escuela Normal para Profesores. El señor presidente recorre los departamentos. Visita a la alberca. Los invitados saliendo del edificio.

- Día 13. Inauguración de la estatua de Humboldt. Formación de los marinos alemanes.
- Día 14. Gran procesión cívica formada por todos los elementos de la sociedad mexicana y marinos extranjeros. Vista tomada en la avenida San Francisco.
- Día 15. Gran desfile histórico: indios aztecas, el emperador Moctezuma, Hernán Cortés, indios tlaxcaltecas, época de la Conquista, don Agustín de Iturbide, don Vicente Guerrero y el ejército de las Tres Garantías. Carros alegóricos.
- Día 16. Inauguración del monumento a la Independencia. Ceremonia oficial del centésimo aniversario del Grito de Dolores. Los embajadores y delegados extranjeros recorren en carruajes la Avenida de San Francisco en medio de una lluvia de flores. Gran desfile militar, tomando parte los marinos franceses, alemanes, argentinos y brasileños.
- Día 17. Entrega del uniforme de Morelos por la embajada española. Las banderas insurgentes, figurando la Virgen de Guadalupe que Hidalgo tomó en Atotonilco, escoltadas por generales que acompañan el uniforme.
- Día 18. Celebración del centenario de la República de Chile. Desfile de marinos argentinos, brasileños y tropas mexicanas frente a la legación.
- Día 19. Inauguración del monumento a Juárez. La embajada francesa se dirige a Palacio para entregar las llaves de la ciudad.
- Día 20. Colocación de la primera piedra del monumento a Garibaldi, obsequio de la colonia italiana.
- Día 21. Inauguración de las obras de agua potable de la ciudad de México.
- Día 22. Inauguración de la Universidad Nacional. Procesión de doctores.
- Día 23. El nuevo lago de Chapultepec.

- Día 24. Exposición agrícola y ganadera.
- Día 25. Grandes maniobras militares y simulacro de guerra en las lomas del Molino del Rey. La infantería, caballería y artillería en acción.
- Día 26. Las grandes obras del desagüe del valle de México. El túnel de Tequisquiac. El gran canal. El tajo.
- Día 27. Colocación de la primera piedra del palacio del poder legislativo.
- Día 28. Panorámica de las avenidas de San Francisco y 5 de Mayo.
- Día 29. Homenaje a doña Josefa Ortiz de Domínguez.
- Día 30. Apoteosis a los héroes en el monumento a la Independencia.

4. Películas de una toma

1898

El Zócalo

La Alameda de México

Llegada del Tlacotalpan a Veracruz

Corrida de toros en Tacubaya

Norte en Veracruz

1899

Ascensión en globo de don Joaquín de la Cantolla y Rico

El prestidigitador Mongrand

Rosario Soler en sevillanas

La tiple Rosa Obregón y su esposo en "Canarios de café"

Escenas entre los bastidores del teatro Nacional en México

Terrible percance a un enamorado en el cementerio de Dolores

1900

Saliendo de la catedral de Puebla

Vistas de Ciudad Juárez

1904

El 16 de septiembre en Tehuacán

El gobernador de Hidalgo

Alumnos del colegio del Sagrado Corazón de Jesús

1905

*Imposible comer o apuros de un viajero en un restaurante a la
moderna*

Paseo del dique en Xalapa

Desfile frente al Palacio Nacional, México

Calle de San Francisco en Atlixco

La plaza de Atlixco

Abran paso a un ciclista de Atlixco

Alumnos correccionales de México

Paisaje en el río Atoyac

Calzada de Chapultepec

La villa de Guadalupe

Carreras de caballos

Carreras de automóviles

Jota bailada por la bella Romero

La Covadonga de México

Vista panorámica de la ciudad de México

Pueblo y lago de Xochimilco

1906

La fuente central (Alameda de Toluca)
Hacienda de Colón, estado de Puebla
Fiestas del 5 de mayo en Orizaba
Fra Diávolo en la Alameda
Un buen jinete. Jaripeo en Colima
Plaza de armas y catedral de México
Hermoso efecto de olas en el puerto viejo, Mazatlán
Combate floral en Guadalajara
Salto de Juanacatlán
Paseo por los bosques de San Pedro en Morelia
El general Porfirio Díaz dirigiéndose a las tribunas
el 2 de abril
El río Duero, Michoacán
La inundación de Guadalajara
Excursión a Guadalajara

1907

Departamento de Bombas en San Lázaro, México
Paisaje entre Alvarado y Veracruz
Salto de Necaxa, sierra de Puebla
Manifestación del 18 de julio en México
Fuente de Neptuno, Alameda de México
Fuente de Chapultepec, México
Alameda de Veracruz
Fiestas en honor de Mr. Root en Puebla
Afuera de Tulancingo, Hidalgo

Panorámica de Zapotlán
Peripecias del señor Cornelio

1908

Rodolfo Gaona en Puebla
La fábrica de Metepec en actividad
La familia Durán
Vista de Atlixco

1910

Toma de posesión de Porfirio Díaz

1911

*Los terribles efectos del temblor de tierra ocurrido en México el
pasado 7 del mes de junio*
*Aspecto de la estación del Ferrocarril Mexicano el día de la
llegada del general Reyes*
*El general Reyes desde el balcón de su casa manifiesta al pueblo
su adhesión al señor Madero y a los principales salvadores de la
revolución*
*La gran batalla de flores verificada en México en honor del invicto
caudillo de la revolución, D. Francisco I. Madero, el pasado 25
de junio*
Propaganda para Pino Suárez
La campaña electoral
Toma de posesión de Madero

1912

La celebración del 5 de mayo

Manifestación del domingo 17 de marzo en México

Jura de la bandera en Zumpango

Simulacro de guerra a los voluntarios

1915

Familia del ingeniero Constantino Pérez Duarte

1920

Conferencia entre Villa y el general Martínez

Villa en el Rancho Amparo de Raúl Madero

Toma de Sabinas

Rendición de Francisco Villa

Toma de posesión de Obregón

Bachimba

5. Películas de varias tomas

1899

Don Juan Tenorio

1a. PARTE

Rapto de doña Inés.

Duelo y muerte de don Luis Mejía y el comendador.

2A. PARTE

La cena.

Aparición del comendador.

Doña Inés.

El cementerio.

Fantasmas.

Apoteosis.

Baile final.

1904

Las fiestas presidenciales de México

PARTES

Salida de los ministros.

Panorámica de la calle de Plateros.

Los carros alegóricos.

La fiesta popular en Anzures.

El reparto de la barbacoa.

Comida al aire libre.

Los colonos de Sonora y los indios yaquis

En diez partes cuyos títulos no se especifican.

Gavilanes aplastado por una aplanadora

Gran corrida de toros en Ciudad Juárez

1905

Un viaje a Veracruz

PARTES

El paseo de Los Cocos.

La plaza.

El muelle fiscal.

El malecón y la bahía.

Los cañoneros de guerra mexicanos el Tampico, el Bravo
y el Morelos.

El desembarque de los restos del embajador Aspíroz.

OTRAS PARTES QUE SE EXHIBIERON POR SEPARADO

Gente dirigiéndose al muelle a presenciar la llegada del
crucero americano Columbia.

El Columbia saluda la plaza al entrar a la bahía.

El crucero americano Columbia en Veracruz.

El Columbia visto de cerca.

Un bote del Columbia.

Guardia de marinos descendiendo del Columbia.

Bajando los restos del embajador Aspíroz del crucero
americano.

Colocando los restos en una lancha, acompañados del
capellán del crucero americano.

1906

Un 16 de septiembre en México

PARTES

La comitiva cívica regresa de Chapultepec.

El señor general Díaz y la guardia presidencial.

Desfile frente al Palacio de los alumnos del Colegio
Militar, Escuela Naval y Escuela de Aspirantes.

Gran corrida de toros en Guadalajara

1907

Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec

PARTES

Vista panorámica de Salina Cruz.

El señor presidente abre la reja de la estación.

Panorámica del tren presidencial.

Comitiva oaxaqueña.

El señor presidente y su comitiva se dirigen al Arizonian.

Descarga de los primeros bultos.

El señor presidente sella el primer carro.

Señoritas oaxaqueñas bajando del Arizonian.

Panorámica de Tehuantepec.

Grupo de tehuanas.

En el mercado.

Baño en el río.

Panorámica de Rincón Antonio.

En el cañón Chivela.

En Santa Lucrecia: el puente.

Los representantes de la prensa.

Camino a Coatzacoalcos.

En Puerto México el señor presidente quita los sellos.

Reembarque de los primeros bultos en el Lewis

Lisckenback.

El señor presidente se dirige al yate Berril.

Paseo por el mar.

Panorámica de Puerto México.

*Colocación de la primera piedra de los edificios de la Exposición
Nacional para 1910 en Puebla*

PARTES

Frente a Palacio de Gobierno.

Salida de la comitiva compuesta por los representantes de
todos los estados de la república.

Llegada del C. gobernador a las tribunas.

Panorámica de las tribunas.

Panorámica de Puebla tomada desde las tribunas.

Colocación de la primera piedra por el C. gobernador del
estado.

Paseo matutino en el Zócalo, donde se ven distinguidas
señoritas y caballeros.

1909

Al señor Bermúdez no le gustan los agentes

El señor Durand quiere irse de juerga

1910

Fiestas del centenario de la Independencia en Puebla

PARTES

Desfile de pontenegrinos y mosqueteros.

Bicicletas y coches adornados.

El marqués de Polavieja en Cholula.

Panorámica de Puebla.

Madero y Pino Suárez en la capital

PARTES

Llegada de Madero y Pino Suárez a la estación de San Lázaro.

El señor Madero presenta al pueblo de México al candidato a la vicepresidencia, señor José María Pino Suárez.

Un orador popular en la calle de Berlín frente a la casa del señor Madero.

Los señores Madero y Pino Suárez, retrato cinematográfico a gran tamaño.

Elecciones primarias en México

PARTES

Una casilla en la Avenida de la Paz.

Casilla de Chapultepec: instalación de la mesa, votación de los alumnos del Colegio Militar y de los empleados del Bosque, el presidente De la Barra deposita su voto.

Casilla en que votó el Sr. Madero.

Una casilla popular instalada al aire libre en la calzada de Guadalupe.

Señoritas en carretela induciendo a los ciudadanos a votar.

1912

La batalla en Veracruz

PARTES

Los generales Beltrán y Valdés con numerosa artillería y federales, haciendo fuego a los felicistas.

El 21 Batallón que se sublevó conducido prisionero.

La fortaleza de San Juan de Ulúa donde está preso el general Díaz.

Los destrozos de la artillería.

Cañones quitados a los revolucionarios.

La Cruz Blanca conduciendo a los heridos al Hospital de
San Sebastián.

Los cañoneros Morelos y Zaragoza de la armada mexicana.

El crucero americano Desmoines.

Corrida de toros por las cuadrillas de Gaona y Punteret

1915

Vistas del mineral del Chico, Hidalgo

1919

*Homenaje internacional al gran poeta mexicano Amado Nervo
en Veracruz, Orizaba y México*

1920

La caída del gobierno del presidente Carranza

PARTES

Evacuación de las tropas del gobierno.

Ocupación de la capital por las fuerzas revolucionarias.

Escenas en Rinconada y San Marcos.

Entrada a México del general Obregón, acompañado de
los principales jefes.

Llegada a México del cadáver del señor Carranza.

El cuerpo diplomático acompaña el cadáver hasta el Panteón
de Dolores.

La catástrofe de los aviadores que ocasionó la muerte de
cuatro de ellos.

Sus funerales en el Panteón Francés.

Llegada a la Cámara de Diputados del nuevo presidente.
Señor don Adolfo de la Huerta al otorgar la protesta como
presidente sustituto de la república.
Gran desfile de 30 000 hombres por las calles de la capital el
miércoles 2 de junio.

1923

Historia auténtica de Francisco Villa y su trágica muerte en Parral

PARTES

Entrada del caudillo suriano Emiliano Zapata a la capital
acompañado del general Francisco Villa, éste como jefe de la
formidable División del Norte.

Villa y Zapata comiendo en el Palacio Nacional.

Villa llorando ante el sepulcro del presidente Madero.

Villa en la memorable Convención de Aguascalientes.

Trágica muerte de Emiliano Zapata.

Ocaso militar de Villa en Celaya.

Su rendición en Sabinas, Coahuila.

Su trágica muerte en Hidalgo del Parral.

Captura del asesino que organizó la emboscada en Parral.

6. Películas de largometraje

1911

La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución

D. Francisco I. Madero

PRIMERA PARTE

La estación de San Luis Potosí. El pueblo esperando el paso del Dr. D. Francisco Vázquez Gómez.

El ejército insurgente en el Saltillo. Llegada de

D. Venustiano Carranza, gobernador provisional de Coahuila.

Ciudad Juárez después del asalto y toma, mostrando los edificios destruidos por el fuego, la artillería y la dinamita.

Puente colgante sobre el río Bravo.

Márgenes del río Bravo y fundición Smelter.

Casas destruidas en la avenida Lerdo.

La biblioteca.

El correo.

Cárcel en la cual estuvieron presos el general Navarro y 480 soldados federales.

Comandancia de policía donde dictó sus primeras disposiciones el Sr. Madero, después de la toma de la ciudad.

Iglesia de Ciudad Juárez, donde los federales hicieron ruda resistencia.

Escalinata de la aduana, donde se firmaron los tratados de paz.

Vista general de la aduana.

Insurgentes regresando de El Paso, Texas, después de entregar el cañón que habían tomado de dicha ciudad.

SEGUNDA PARTE: Viaje triunfal del caudillo de la revolución, D. Francisco I. Madero
El Sr. Madero entra a la república por el puente internacional de Piedras Negras, donde es recibido por D. Venustiano Carranza, gobernador provisional de Coahuila.
Desfile por el puente internacional. Innumerables comisiones acompañan al caudillo.
El Sr. Madero se dirige a la estación del F.C. Internacional en Piedras Negras, a tomar el tren para México.
En camino a la ciudad de México.
Paso por la estación de Nava.
Paso por la estación de Allende.
El pueblo aclama a Madero en la estación de Sabinas.
Gran manifestación en San Pedro de las Colonias, lugar donde vivió el caudillo mucho tiempo.

TERCERA PARTE: Continúa el viaje triunfal del héroe de la revolución
En Gómez Palacio, Durango. Aclamaciones en la estación por más de diez mil personas. La caballería insurrecta corriendo detrás del tren, como guardia de honor al caudillo.
Paso del tren sobre el puente del río Nazas.
Llegada a Torreón. Las tropas insurgentes del coronel Ugalde formando valla.
El Sr. Madero saluda al pueblo de Torreón desde la terraza del Hotel Salvador.
Revista del Ejército Libertador de Coahuila.
Entrada del Sr. Madero a Zacatecas, escoltado por el Sr. coronel Pérez Castro.
Aclamaciones del pueblo frente a Palacio.

Los insurgentes de Zacatecas entran a Palacio a saludar al
caudillo, llevando su bandera con la Virgen de Guadalupe.

El jefe de la revolución sale de Zacatecas.

Vista panorámica de Zacatecas.

El Sr. Madero en la estación de Guadalupe, arengando al pueblo
desde la plataforma de su tren.

CUARTA PARTE

Paseo por la estación de Lagos, Jalisco.

La estación de León, Guanajuato, a la llegada del tren del
Sr. Madero.

La locomotora del tren.

En Silao, la multitud congregada en la estación aclama al
caudillo.

Llegada de tren con viajeros de Guanajuato.

El general Cándido Navarro y demás caudillos
guanajuatenses.

El señor Madero se dirige a tomar un lunch, acompañado
del coronel Pérez Castro y otros jefes.

El paso por Irapuato, grandes aclamaciones del pueblo.

En la estación de Salamanca.

Llegada a Celaya, el señor Madero baja del tren.

Paso por la estación de Tula.

QUINTA PARTE

Grandiosa y nunca vista recepción al insigne caudillo en
la capital de la república, donde es aclamado por más de
doscientas mil personas.

Aspecto de la estación antes de la llegada.

Llegada de los trenes exploradores y del tren del señor
Madero.

La estación Colonia henchida de espectadores.

La estatua de Carlos IV invadida por la muchedumbre.

Entrada del caudillo a la ciudad, por el Paseo de la
Reforma.

Aspecto de la calle de 5 de Mayo.

Gran desfile de comisiones, clubes y sociedades por la
avenida de San Francisco.

El Sr. Madero, en medio de una lluvia de flores, pasa por
la avenida de San Francisco a su regreso del Palacio
Nacional.

1912

*Historia completa de la revolución desde los primeros levantamientos en
noviembre de 1910 hasta la salida de las tropas federales de Chihuahua*

PRIMERA PARTE

San Luis Potosí, donde expidió el 5 de octubre su famoso
plan revolucionario el señor Madero.

Casa de Aquiles Serdán en Puebla, donde se efectuó el combate
del 18 de noviembre.

Maderistas y federales.

La última posesión del general Porfirio Díaz como presidente
de la república.

Entrada de los primeros revolucionarios a Ciudad Guerrero,
5 de diciembre.

Alrededores de Ciudad Juárez, vistas del Río Bravo.

Palacio Nacional del gobierno revolucionario frente
a Ciudad Juárez.

La toma de Ciudad Juárez, 9 de mayo de 1911.

Entrada de las tropas maderistas a Ciudad Juárez.

El presidente provisional señor Madero arenga al pueblo.

Vistas de Ciudad Juárez después de la toma, mostrando
los edificios destruidos por la artillería, el fuego y la dinamita.
Viaje triunfal del jefe de la revolución señor Francisco I. Madero
desde Piedras Negras hasta la ciudad de México.
Su entrada a la república por el puente internacional, donde es
recibido por don Venustiano Carranza, gobernador
provisional de Coahuila.
Su paso a través de las estaciones de Nava, Sabinas, San Pedro
de las Colonias, Gómez Palacio, Torreón, Zacatecas,
Guadalupe, Lagos, León, Silao, Irapuato, Salamanca,
Celaya y Tula en medio de las entusiastas aclamaciones
del pueblo.
Grandiosa recepción en la ciudad de México por más de
doscientas mil personas.
Manifestaciones populares, el carro de la paz.
El temblor del 7 de junio.

SEGUNDA PARTE: La campaña electoral de 1911

Llegada del general Reyes.
Manifestación al general Reyes.
Manifestación a don Francisco I. Madero.
Don Francisco I. Madero en Puebla. El señor Madero regresa
de Yucatán, acompañado del candidato a la vicepresidencia,
señor licenciado José María Pino Suárez.
En la casa del señor Madero, presentación al pueblo del
candidato vicepresidencial.
Las elecciones del 1 de octubre.
Casilla popular en la Calzada de Guadalupe.
Casilla donde votó el señor Madero.
El C. presidente De la Barra, votando en Chapultepec.
Resultado de las elecciones.

Los candidatos triunfantes.

La toma de posesión del señor Madero como presidente constitucional de la república.

El 5 de noviembre se publica por bando nacional la declaración del Congreso.

El día 6 los generales Orozco y Figueroa escoltan al señor Madero hasta el Congreso de la Unión.

El pueblo frente al Congreso.

El nuevo presidente de la república se dirige al Palacio Nacional.

El señor De la Barra.

El señor De la Barra sale del Palacio.

Arcos triunfales en la Avenida de San Francisco.

TERCERA PARTE

Gran manifestación latinoamericana, verificada en pro de la conservación de nuestra raza.

Llegada a Veracruz del ex presidente de la república, señor don Francisco León de la Barra.

Gran recepción por los habitantes del puerto.

Organización en México de numerosos cuerpos de voluntarios para defender a la patria en caso de intervención.

Celebración del 5 de mayo de 1912 en México.

El presidente y sus ministros depositando coronas de flores en la tumba de Zaragoza.

Inauguración del monumento a Morelos erigido en la Ciudadela por el ejército federal.

El presidente Madero ovacionado por el pueblo en la Avenida de San Francisco.

Gran desfile frente al Palacio Nacional.

Colegio Militar, Escuela de Aspirantes.

El famoso 29 Batallón.

Voluntarios de Braniff.

Voluntarios artilleros de la Escuela de Ingenieros.

Voluntarios de la banca y el comercio.

Voluntarios ferrocarrileros.

Revolución madero-oroquista en Chihuahua

PARTES

Entrada de los primeros revolucionarios a Ciudad Guerrero,
5 de diciembre.

Alrededores de Ciudad Juárez, vistas del Río Bravo.

Palacio Nacional del gobierno revolucionario frente
a Ciudad Juárez.

Entrada de las tropas maderistas a Ciudad Juárez.

El presidente provisional señor Madero arenga al pueblo.

Vistas de Ciudad Juárez.

La toma de Ciudad Juárez, mostrando edificios destruidos
por la artillería, el fuego y la dinamita.

Viaje triunfal del jefe de la revolución señor Francisco

I. Madero desde Piedras Negras hasta la ciudad de México.

Su entrada a la república por el puente internacional,
donde es recibido por don Venustiano Carranza,
gobernador provisional de Coahuila.

Grandiosa recepción en la ciudad de México por más de
doscientas mil personas.

Manifestaciones populares, el carro de la paz.

El general Pascual Orozco se pronuncia en Chihuahua
contra el gobierno del señor Madero, el 3 de marzo de 1912.

El gobierno manda un cuerpo de ejército contra los rebeldes
del norte, el cual es revistado frente al Palacio Nacional.

Gran convoy militar camino al norte.

Los oroquistas se retiran de Jiménez.

Máquina loca cargada con dinamita, arrojada por los
orozquistas y tácticamente destruida por la artillería federal.
Puente sobre el río Conchos, destruido por los revolucionarios
a su retirada para Bachimba.

Panorámica del cañón de Bachimba, último reducto
de los revolucionarios.

La artillería al mando del coronel Rubio Navarrete,
tomando posiciones cerca del cañón de Bachimba.

Ametralladoras y cañones federales haciendo fuego a las
posiciones enemigas.

Gran combate de Bachimba.

Federales pecho en tierra haciendo fuego.

Los orozquistas derrotados en Bachimba vuelven a Chihuahua.

Góndolas blindadas que sirvieron de prisión a los orozquistas.

Entrada de las fuerzas federales a Chihuahua el 7 de julio
de 1912.

Palacio federal en Chihuahua, convertido en cuartel general
y residencia del general Huerta.

Los generales Huerta, Téllez y Rábago y el coronel Rubio
Navarrete en Chihuahua.

El valiente general Téllez, jefe de los flancos.

El coronel Rubio Navarrete, al llegar a Chihuahua.

El estudiante de medicina Dupeyron Odiarde en una curación
en el hospital de la Cruz Roja en Chihuahua.

Voluntarios ferrocarrileros listos para salir a la sierra.

El Niño, poderoso cañón, terror de los orozquistas.

Salida de trenes militares de Chihuahua a Ciudad Juárez.

En Encinillas: destrucción de la vía y estación
por los revolucionarios.

Campamento del Batallón Braniff en Encinillas.

Preparando el rancho para el Batallón Braniff.

1913

La Decena Trágica en México o Revolución felicista o La caída del gobierno maderista

PARTES

Los alumnos de la Escuela de Aspirantes y el 29 Batallón, que jugaron un papel importantísimo en la revolución felicista.

El general Bernardo Reyes presenciando una manifestación en la última campaña electoral.

Prisión militar de Santiago donde estuvo preso el general Reyes hasta la madrugada del 9 de febrero, cuando fue libertado por las fuerzas pronunciadas.

Penitenciaría del Distrito Federal donde estuvo preso el general Félix Díaz.

Triste aspecto de la Plaza de la Constitución después de la muerte del general Reyes.

En autos, coches y carros son conducidos los heridos por la Cruz Roja y la Cruz Blanca.

La mañana del 19 de febrero recorre las calles de la ciudad una manifestación gobiernista encabezada por el periodista Mariano Duque.

Llegan las primeras fuerzas rurales en auxilio del gobierno.

El general Mondragón pide la rendición de la Ciudadela.

El general Félix Díaz entra a la Ciudadela por el lado norte.

Las fuerzas que se rinden y las revolucionarias reunidas fuera de la Ciudadela.

Fortificación de la Ciudadela, cañones y ametralladoras emplazados en los sitios de defensa.

El general Huerta revista sus tropas.

Batería del general Mass en la Rinconada de San Diego.

El coronel Rubio Navarrete, comandante de la artillería.

La Avenida del 5 de Mayo durante los días de la guerra.
Artilería del gobierno en las calles de San Juan.
El ministro de España y el señor De la Barra gestionando
un arreglo entre los combatientes.
Rancho en campaña.
Ángulo principal de la Ciudadela durante los días del combate.
El general Blanquet con el 29 Batallón acampado en la
Tlaxpana por varios días.
Presos escapados de Belén son reaprendidos.
Batería del gobierno instalada en la colonia de la Teja.
Un espía felicista conducido a Palacio.
Las oficinas del periódico *Nueva Era* incendiadas.
Los cadáveres son incinerados en las calles por la falta del
servicio de panteones.
Puesto de socorro de la Cruz Roja.
El terrible bombardeo que duró ocho días. Innumerables edificios
de la ciudad fueron destruidos, pero los sitios que más
sufrieron fueron: la Rinconada de San Diego, las calles
de Balderas, la cárcel de Belén, el consulado del Japón,
la torre del reloj de Bucareli, la calle de Camarones,
la iglesia del Campo Florido, etc.
El monumento a Morelos en la Ciudadela quedó intacto.
Las fuerzas defensoras de la Ciudadela se dirigen al
Palacio Nacional después del triunfo.
Lugar donde fue muerto el señor don Gustavo Madero.
Lugar donde murieron los señores Madero y Pino Suárez.
Gente piadosa en el lugar donde murió el ex presidente.

1914

Invasión norteamericana

1915

Historia completa de la revolución

PARTES

El movimiento electoral de 1910.

La propaganda democrática de don Francisco I. Madero.

La candidatura de Reyes.

La imposición de Díaz-Corral.

Las fiestas del centenario de nuestra independencia.

El Plan de San Luis Potosí, 5 de octubre de 1910.

Aquiles Serdán, iniciador de la gloriosa revolución de 1910.

Vista de la ciudad de Puebla, donde comenzó el
movimiento libertador.

La primera sangre derramada.

La última toma de posesión del general Díaz como presidente
de la república el 1 de diciembre de 1910.

Entrada de los primeros revolucionarios a Ciudad Guerrero,
4 de diciembre de 1910.

Automóviles con armas para los revolucionarios del sur.

En márgenes del río Bravo, frente a Ciudad Juárez.

El palacio provisional revolucionario.

Don Francisco I. Madero, jefe de la revolución, en los
campamentos frente a Ciudad Juárez.

Principales jefes de la revolución.

La familia Madero.

Entrada de las tropas maderistas a Ciudad Juárez.

Ciudad Juárez después del combate.

Motines en México pidiendo la renuncia del general Porfirio Díaz, 25 de mayo de 1911.

Viaje triunfal del jefe de la revolución a través de la república desde Piedras Negras hasta la ciudad de México en medio de las delirantes ovaciones del pueblo.

Grandiosa y nunca vista recepción en la ciudad de México al apóstol de la democracia, 7 de junio de 1911.

Combate de flores.

Sucesos de Puebla, 12 de julio.

Campaña electoral.

Manifestación a Reyes.

Grandiosa manifestación a Madero.

Don Francisco I. Madero en Puebla.

Presentación del licenciado José María Pino Suárez.

Toma de posesión de Francisco I. Madero como presidente constitucional de la república, electo por 10 997 votos de electores.

Arcos triunfales en la Avenida de San Francisco.

Gran manifestación latinoamericana.

Revoluciones reaccionistas contra el gobierno del señor Madero.

Revolución orozquista.

El desastre de Rellano.

Funerales del general González Salas.

Batalla de Bachimba.

Cuartelazo de Veracruz, revolución felicista.

Las tropas leales en los médanos.

Toma de Veracruz.

Félix Díaz sentenciado a muerte.

El cuartelazo de febrero de 1913.

Decena Trágica.

Muerte del general Reyes frente a Palacio Nacional.

El cañoneo en la ciudad de México.
Los hospitales repletos de heridos.
Incineración de cadáveres.
Defección de Victoriano Huerta, traicionando al gobierno.
Último retrato de los señores Madero y Pino Suárez.
Prisión del presidente y vicepresidente por las fuerzas
traidoras del 29 Batallón.
Funerales de los señores Madero y Pino Suárez, asesinados
cobardemente el 22 de febrero de 1913.
Invasión norteamericana, sucesos de Veracruz, conflicto
internacional provocado por el dictador Huerta.
La escuadra norteamericana frente a Veracruz.
Bombardeo de la Escuela Naval.
Triángulo heroico que murió en defensa de su patria, Uribe,
Azueta y Gutiérrez
Ocupación del puerto.
El hidropilano yanqui.
Campamento de los invasores.
Emocionante entierro del capitán Gutiérrez, cuyo cuerpo fue
acompañado a su última morada por todo el pueblo
de Veracruz.
La vía destruida entre Tejería y Tembladeras.
El sucesor de Huerta, licenciado Francisco S. Carbajal.
El Ejército Constitucionalista a las puertas de la ciudad
de México.
La evacuación de la ciudad de México por las tropas ex federales.
Honores póstumos al presidente mártir Francisco I. Madero,
por el Cuerpo del Ejército del Noroeste.
El general Álvaro Obregón y su estado mayor ante la tumba
del apóstol.

Entrada triunfal del Primer Jefe, C. Venustiano Carranza a México, agosto 20 de 1914.

El señor Carranza en la Tlaxpana recibe las llaves de la ciudad de México.

El señor Carranza recibe del obrero Manuel Rodríguez la bandera que templó el señor Madero el día trágico del cuartelazo.

Entrada del C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista al Palacio Nacional.

La Convención de Aguascalientes.

Teatro Morelos, lugar donde se efectuó la Convención.

El 6 de noviembre protesta el general Eulalio Gutiérrez.

Después de la ceremonia, salida de los delegados.

Los generales Villa y Zapata entran a México, diciembre 6 de 1914.

Entrada triunfal del general Álvaro Obregón a México.

Don Venustiano Carranza en el edificio de Faros en el puerto de Veracruz.

En el campo de operaciones frente a Cerro Gordo, julio 9 de 1915.

El general Pablo González y los generales Coss, Robelo, Azuara, Lechuga, acuerdan el plan de ataque a los zapato-villistas atrincherados en San Cristóbal Ecatepec.

La artillería constitucionalista avanzando hacia la ciudad de México.

Cofres de parque de artillería quitados al enemigo.

El adiós a uno de los soldados constitucionalistas muertos en la línea de fuego.

Puente sobre el gran canal de desagüe construido por los zapato-villistas.

El campo de batalla escombrado de enemigos.

Las avanzadas constitucionalistas entran a México, julio 11 de 1915.

1916

Historia completa de la revolución

SE AÑADIERON A LA PELÍCULA DEL AÑO ANTERIOR LAS SIGUIENTES ESCENAS

Primera toma de la ciudad de México por el general Obregón.

Segunda toma de México por el general Pablo González.

Instalación de la capital de la república en Querétaro.

La Revolución cumple sus promesas devolviendo sus tierras
a los pueblos.

1917

El territorio de Quintana Roo

PRIMERA PARTE

El señor ingeniero Pastor Rouaix, secretario de Fomento, acuerda el nombramiento de una comisión que vaya a explorar el territorio de Quintana Roo. Noviembre de 1916.

El ingeniero Pastor Rouaix y el personal de la Comisión Exploradora.

La Comisión Exploradora del Territorio de Quintana Roo sale de la ciudad de México el 27 de noviembre en un tren militar por estar en huelga los ferrocarriles y llegó a Veracruz el 28 del mismo día.

Fragata General Zaragoza, buque-escuela de la armada nacional puesto a disposición de la Secretaría de Fomento para llevar a la Comisión al territorio de Quintana Roo.

El buque de guerra Zaragoza sale de Veracruz llevando a su bordo a la Comisión. Diciembre 3 de 1916.

El día 3 de diciembre zarpa el vapor a medio día llegando al puerto de Progreso del estado de Yucatán el día 5.

Al caer la tarde del primer día de viaje, hermosa puesta de sol en el Golfo de México.

El viaje se continúa costeano, entrando al mar Caribe por el canal de Yucatán, abordando la Isla Mujeres el 7 de diciembre en la mañana.

Isla Mujeres, primera tierra del territorio de Quintana Roo visitada por la Comisión. Diciembre 6 de 1916.

La isla está habitada por un reducido número de personas dedicadas exclusivamente a la pesca y al comercio de cabotaje.

La plaza principal.

Es estación meteorológica de Isla Mujeres destruida por el ciclón del 14 de octubre de 1916.

Tortuga blanca, cuya carne constituye un exquisito alimento para los habitantes de la isla.

La tortuga de carey, muy abundante en las aguas de la isla y sumamente apreciada por lo fino y valioso de su concha.

La fragata sale de Isla Mujeres a la media noche del día 7, amaneciendo al día siguiente frente a las costas de la Isla de Cozumel.

Frente a las costas de la Isla de Cozumel, nombre maya que quiere decir "Isla de la Golondrina". Diciembre 7 de 1916.

Cozumel, primorosa isla bañada por las aguas del agitado mar Caribe y refrescada por los vientos alisios del sureste, de exuberante vegetación y agradable clima, produce la más exquisita fruta, tiene 18 leguas de largo por seis de ancho, será en un futuro el rival de la isla de Cuba.

Bahía y puerto de San Miguel de Cozumel.

El día 10 a medio día el barco abandona la isla de Cozumel rumbo al puerto de Xcalak, adonde llegó el día 11 en la mañana.

En el agitado mar Caribe, el Zaragoza continúa su marcha.

Los efectos de la mar embravecida se hacen sentir sobre los viajeros.

Siendo imposible el desembarque en Xcalak por lo agitado del

mar Caribe, el vapor toma rumbo a Belice, capital de Honduras Británicas, adonde llega el día 12 por la mañana.

En Belice, la Comisión abandona el Zaragoza y en una pequeña lancha mexicana de la Flotilla del Sur se interna en la bahía de Chetumal.

Llegada de la Comisión a Payo Obispo.

La ciudad de Payo Obispo, capital del territorio y puerto sobre la bahía de Chetumal. Vista de la plaza principal.

El general Carlos A. Vidal, gobernador y comandante militar del territorio, y los jefes de la Comisión.

Hermoso espectáculo que tarde a tarde se reproduce reflejando la puesta de sol sobre las tranquilas aguas de la bahía de Chetumal.

Pelícano, ave marina que abunda en la bahía de Chetumal.

SEGUNDA PARTE

Expedición a río Hondo. Río Hondo es el límite fluvial que separa la república mexicana de la colonia inglesa de Belice. Su longitud es de 150 kilómetros, su anchura de 50 metros y su profundidad de 10.

Remontando el río rumbo al suroeste y a 10 kilómetros de su desembocadura se encuentra en la margen derecha la aldea inglesa de Santa Elena.

Frente a ella en la margen izquierda una pequeña población llamada Santa Elena Mexicana.

Río Chac, por donde desagua la laguna de Bacalar sobre el río Hondo.

Ramonal, campamento chiclero llamado así por la abundancia del árbol ramón, cuyo follaje sirve de pastura para el ganado.

Estévez, otro campamento chiclero a 45 kilómetros de Payo Obispo.

Pucté, pintoresco campamento.

Ejemplares zoológicos recogidos a lo largo del río Hondo. Lagartos saúreos. Garzas blancas y morenas. Picos de cuchara o monjitas. Disecando un lagarto y una tortuga para ser exhibidos en el Museo de Historia Natural de México.

El tratado mariscal con la Corona inglesa define el lindero internacional entre la colonia británica y la república mexicana, quedando cerrada la bahía de Chetumal, no siendo ya posible al territorio la salida de sus productos al mar libre sino por aguas inglesas.

El gobierno inglés cobra derechos de tránsito a los productos que salen del territorio, y últimamente acaba de declarar que toda la caoba que entre a aguas inglesas aunque sea de tránsito será declarada inglesa.

Los datos recogidos por la Comisión de marinos mexicanos, completados con los planos del almirantazgo inglés, le sugieren la idea de aprovechar la bahía del Espíritu Santo para la formación de un gran puerto en el mar Caribe.

Aprovechando tal idea se busca la manera de comunicar Payo Obispo con dicha bahía.

Santa Cruz Chico, observaciones científicas para determinar situación geográfica.

Exploraciones para el trazo y apertura del camino que ligará la ciudad de Payo Obispo con la bahía del Espíritu Santo.

Rumbo a la laguna de San José a bordo de un bote de gasolina, navegando en la bahía de Chetumal.

Trozas de caoba abandonadas en los esteros de San José.

Raudal de San José, otro desagüe de la laguna de Bacalar.

En el extremo occidental de la laguna de San José. Observaciones astronómicas para determinar la posición geográfica y la

dirección del futuro camino a la bahía del Espíritu Santo que debe pasar por allí.

A través del bosque tropical se comienza la apertura de la brecha rumbo a la bahía del Espíritu Santo. Diciembre 21 de 1916.

La brecha a diez kilómetros de Payo Obispo.

TERCERA PARTE

El resto de las expediciones sugieren a la Comisión la conveniencia de comunicar el territorio con el estado de Yucatán por medio de vías férreas.

La expedición al sur de Quintana Roo indica la importancia de la construcción de un ferrocarril forestal que se interne en el estado de Chiapas para unirse con el ferrocarril Pan Americano, atravesando los estados de Campeche y Tabasco, ligando de esta manera la capital de la República con el lejano territorio de Quintana Roo.

Expedición a Bacalar. En ambas márgenes de los esteros, los manglares extienden sus raíces formando una red impenetrable.

Hacia Bacalar a bordo de una lancha de gasolina.

Bacalar, ciudad muerta. La antigua Salamanca de los españoles construida en 1733 y destruida por los mayas en la época de la guerra de castas en 1848.

Castillo y fuerte de Bacalar, construcción de la época colonial, resguardada actualmente por un destacamento constitucionalista.

En los fosos del castillo yacen como cadáveres insepultos los cañones españoles que en su época fueron el terror de los indios mayas.

Las ruinas de Bacalar. Las calles cubiertas de exuberante vegetación dejan ver apenas lo que fue una de las más hermosas ciudades del territorio.

Los muros de las antiguas mansiones señoriales, sustituidos en parte por corpulentos árboles.

Iglesia de Bacalar, casi perdida entre la vegetación tropical que todo lo invade.

Interior de la iglesia, donde fueron asesinadas por los indios mayas el año de 1848 más de 800 personas entre hombres, mujeres y niños; en sus muros se conservan aún las manchas de sangre de las infelices víctimas de aquella horrible tragedia.

Zócalo y plaza principal de Bacalar. En su centro se construyó un monumento al Padre de la Patria.

Árboles derribados por el ciclón del 14 de octubre de 1916. Alrededores de Bacalar.

Jefes mayas. Ejemplares de esa raza india, terror de la península de Yucatán, que actualmente se hallan sometidos al gobierno constitucionalista.

Fiestas del 5 de febrero de 1917 en Payo Obispo para celebrar la promulgación de la nueva Constitución General de la República.

El general Vidal, comandante general del territorio, descubre la placa que da a una de las calles de Payo Obispo el nombre de Calle del Ébano, en memoria de la famosa batalla que tanto contribuyó al triunfo de las armas constitucionalistas.

CUARTA PARTE

Expedición al campamento Mengel. La Compañía Mengel se dedicó durante muchos años a la explotación de maderas preciosas, caoba y cedro, que abundan en el territorio. La caoba de Quintana Roo es considerada la mejor del mundo, habiendo árboles cuyo diámetro inferior es de dos metros.

A 16 kilómetros del campamento Mengel y en el interior de un bosque en el que apenas penetran los rayos del sol, se encuentra

un “hato” chiclero, lugar donde se explota el chicle. Los chicleros son por lo regular negros, procedentes de la colonia inglesa de Belice, que provistos de un machete, de una bolsa de lona y de unos espolones de hierro, penetran al bosque a buscar los árboles de chico-zapote, subiendo a ellos y haciendo el picado del árbol.

La resina corre por las incisiones hechas en la corteza del árbol y cae en una bolsa de lona.

La resina es vaciada a unas bolsas más grandes, imprimiéndole un movimiento de rotación para que se evapore el agua que contiene.

El molde para formar las marquetas se prepara convenientemente untándole petróleo y jabón para que no se le adhiera el chicle.

Caliente aún la resina es vaciada en el molde.

Cuando se ha enfriado un poco, se separa el molde, quedando formada la marqueta.

Las marquetas son conducidas a lomo de mula al río Hondo y de allí llevadas a Payo Obispo en motores de gasolina.

Las marquetas son pesadas en la aduana para el inmediato pago de los derechos de exportación.

Una vez pesadas se transportan al muelle por medio de plataformas.

Embarque de las marquetas de chicle en gabarras que van a Belice, de donde son transbordadas a los grandes vapores que las llevan a los Estados Unidos.

Bahía del Espíritu Santo, punto terminal de la brecha y lugar donde se proyecta la creación del nuevo puerto, que llevará el nombre de Puerto Madero, en memoria del presidente mártir, apóstol de las libertades del pueblo mexicano.

1920

Historia de la revolución mexicana de 1910 a 1920

Las suntuosas fiestas del Rosario en Zapotlán el Grande

PARTES

Por la cruz a la gloria.

Creación del día y la noche.

Abraham, visitado por los ángeles.

El arcángel Rafael se da a conocer a Tobías.

La oración de Judith.

El ángel anuncia a Zacarías el nacimiento del Bautista.

El divino niño y su santo precursor.

La casa de Nazareth.

Jesús, fuente de santidad y pureza.

La fe te salvará.

La patria, ante el actual peligro, se acoge a la religión.

Por la fe, la esperanza y la caridad se salvará el mundo.

El humilde obrero de Nazareth.

La fe de los mártires.

El trono.

(Fin de los cuadros bíblicos.)

El M.V. clero de Zapotlán y principales vecinos, entre los que se
sortea la Comisión para la próxima fiesta de 1921.

Cuadro de distinguidas señoritas que ostentan su belleza y
honorable familias.

Las tradicionales danzas de sonajeros y la danza de la Conquista.

Espléndida puesta de sol y panorámica hacia el valle de Zapotlán
y el volcán.

Fiestas profanas. Exterior de la plaza de toros.

El famoso toro de Once, dedicado al pueblo.

Corrida de toros por una cuadrilla de maletas vestidos con traje de luces.

1921

Las fiestas del centenario

PARTES

Los embajadores y enviados especiales de todas las naciones del mundo llegan a Palacio Nacional a presentar sus credenciales.

La Semana del Niño. Gran desfile infantil.

Los obreros y obreras de los establecimientos fabriles militares ante el C. presidente de la república.

Los grandes descubrimientos de San Juan Teotihuacán.
Maravillosa vista de la gran ciudad tolteca construida antes de la era cristiana.

La jura de la bandera por cincuenta mil niños que formados desde Palacio hasta Chapultepec cantan el himno nacional.

El presidente de la república ante las cenizas de los héroes en Catedral.

La entrega de banderas a los nuevos batallones en los campos de la Condesa.

La India Bonita.

Desfile de carros alegóricos y combate de flores.

La gran corrida de toros del centenario, en la que se admiran las colosales faenas de Gaona.

El festival de los charros mexicanos en Anzures.

Homenaje a los héroes de 1821 ante el monumento de la independencia.

El 27 de septiembre, grandioso desfile militar del nuevo ejército, figurando los marinos argentinos.

La noche mexicana en Chapultepec.

Fiesta de las flores en Xochimilco.

Apoteosis de Xochiquetzal, la reina de las flores.

1927

Historia completa de la revolución mexicana

- Rollo 1. Gobierno del general Porfirio Díaz. La ciudad de México en el año de 1900. La fundación de la segunda reserva por el general Bernardo Reyes en 1902.
- Rollo 2. Toma de posesión en 1904 de la presidencia y vicepresidencia de la república, por los señores general Díaz y don Ramón Corral. La inauguración del F.C. del istmo de Tehuantepec. La campaña electoral de 1909. El general Bernardo Reyes, candidato a la vicepresidencia.
- Rollo 3. Manifestaciones reyistas y corralistas. El nuevo candidato antirreeleccionista, don Francisco I. Madero.
- Rollo 4. El primer Club Antirreeleccionista de Puebla. Prisión de don Francisco I. Madero. El centenario de la iniciación de la independencia.
- Rollo 5. La jura de la bandera por cincuenta mil niños. La embajada de España presidida por el marqués de Polavieja. El gran desfile histórico del centenario. Indios aztecas. Indios tlaxcaltecas. El emperador Moctezuma. Hernán Cortés. Don Agustín de Iturbide. Entrevista Díaz-Taft.
- Rollo 6. 15 de septiembre. El grito de Dolores. 16 de septiembre. Inauguración del monumento a la independencia.
- Rollo 7. Imponente desfile militar, tomando parte cuatro cuerpos de marinos extranjeros. España devuelve a México el uniforme del gran Morelos. La gran exposición agrícola y ganadera.
- Rollo 8. El simulacro de guerra. Apoteosis a los héroes de la independencia. El Plan de San Luis. Aquiles Serdán. Estalla

la revolución el 20 de noviembre. Última posesión del general Díaz como presidente de la república, el primero de diciembre de 1910.

- Rollo 9. Don Francisco I. Madero entra a territorio mexicano. Los campamentos rebeldes frente a Juárez.
- Rollo 10. La toma de Ciudad Juárez. Motín popular en México, pidiendo la renuncia del presidente la noche del 24 de mayo. Caída de general Díaz. El nuevo presidente don Francisco León de la Barra.
- Rollo 11. El viaje triunfal de don Francisco I. Madero a través de la república.
- Rollo 12. Grandiosa recepción al señor Madero en la ciudad de México el 7 de junio de 1911.
- Rollo 13. La campaña electoral de 1911. Madero electo presidente. Su toma de posesión. El Plan de Ayala. Pronunciamiento de Pascual Orozco.
- Rollo 14. Revolución orozquista. Chihuahua centro de la revolución. Victoriano Huerta sale al frente del ejército federal a batir a los rebeldes.
- Rollo 15. La batalla de Bachimba. Derrota de los orozquistas. Entrada de las tropas federales a Chihuahua. Pronunciamiento de Félix Díaz en Veracruz.
- Rollo 16. El general Joaquín Beltrán al frente de numerosas tropas federales marcha sobre Veracruz. Ocupación de los médanos. Prisión de Félix Díaz. La Decena Trágica. Muerte del general Bernardo Reyes frente al Palacio Nacional.
- Rollo 17. Félix Díaz se apodera de la Ciudadela. Preparativos contra el ataque. El general Victoriano Huerta nombrado comandante militar. Combate general dentro de la ciudad.
- Rollo 18. Episodios del asalto y defensa de la Ciudadela. Defección de Victoriano Huerta. Prisión de don Francisco I. Madero y

- don José María Pino Suárez. Los felicistas pasan en desfile de triunfo desde la Ciudadela hasta el Palacio Nacional.
- Rollo 19. La muerte de Madero y Pino Suárez. La revolución constitucionalista. Gobierno militar de Huerta.
- Rollo 20. Desfile del ejército huertista. La fiesta militar del Hipódromo de la Condesa.
- Rollo 21. La caída de Torreón en poder del general Villa. La invasión americana en Veracruz. El pueblo pide armas para combatir a los invasores.
- Rollo 22. Veracruz en poder de los americanos. La revolución avanza. Caída de don Victoriano Huerta. Entrada de don Venustiano Carranza a México.
- Rollo 23. La Convención de Aguascalientes. Eulalio Gutiérrez, presidente provisional. Entrada de villistas y zapatistas a México.
- Rollo 24. Veracruz, capital de la república. Toma de Puebla. Toma de México. Roque González Garza, presidente de la república. La batalla de Celaya. El general Díaz en París.
- Rollo 25. Muerte de don Porfirio Díaz en París. Toma de México. Querétaro, capital de la república. Se promulga la Constitución de 1917.
- Rollo 26. Don Venustiano Carranza electo presidente de la república. Su toma de posesión. Celebración del Plan de Guadalupe.
- Rollo 27. El presidente Carranza en Guadalajara. Muerte de Emiliano Zapata. Muerte del poeta Amado Nervo en Montevideo. La república del Uruguay envía sus restos a México, en uno de sus buques de guerra.
- Rollo 28. Los funerales de Amado Nervo. La campaña electoral de 1919-1920. La imposición de Bonillas. El Plan de Agua Prieta. El desastre de Algibes.

- Rollo 29. Muerte de don Venustiano Carranza. Don Adolfo de la Huerta, presidente sustituto. La rendición de Francisco Villa.
- Rollo 30. La campaña electoral de 1920. El general Álvaro Obregón electo presidente de la república. La protesta de ley. El centenario de la consumación de la independencia.
- Rollo 31. La jura de la bandera por cincuenta mil niños el día 15 de septiembre. Gran ceremonia militar en los campos de la Condesa. La bandera histórica de las Tres Garantías.
- Rollo 32. La gran corrida de toros del Centenario.
- Rollo 33. Imponente desfile militar el 27 de septiembre. La fiesta de las flores en Xochimilco. La campaña electoral 1923-1924. Manifestación delahuertista.
- Rollo 34. Gran manifestación callista. La rebelión delahuertista en Veracruz y Guadalajara. Combates en el frente oriental. La recuperación de Puebla.
- Rollo 35. Combates en el frente occidental. La batalla de Ocotlán. El paso del río Lerma. La ocupación de Veracruz. El general Plutarco Elías Calles, electo presidente de la república. La protesta de ley en el Estadio Nacional.

1935

La revolución mexicana de Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas

Largometraje silente cuyas partes no se especifican en los programas.

Bibliografía

- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1930-1939*, UNAM, México, 1980.
- , *Cartelera cinematográfica, 1920-1929*, UNAM, México, 1999.
- Calles, Plutarco Elías, *Correspondencia personal (1919-1945)*, tomo I, introducción, selección y notas de Carlos Macías, Instituto Sonorense de Cultura / Gobierno del estado de Sonora / Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca / Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- De la Vega, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara / Imcine / Instituto Mexiquense de Cultura / Canal 22, México, 1997.
- De los Reyes, Aurelio, *Vivir de sueños*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México*, UNAM, México, 1981.
- , *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, FCE-SEP, México, 1984.
- , *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución*, UNAM, México, 1985.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, UNAM, México, 1986.
- , *Bajo el cielo de México*, vol. 2 de *Cine y sociedad en México*, UNAM, México, 1993.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, UNAM, México, 1994.
- , “Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 67, 1995, pp. 119-137.
- , “Gabriel Veyre en México”, introducción a *Gabriel Veyre, representante de Lumière: cartas a su madre*, México, Comité para la Conmemoración de los Cien Años del Cine Mexicano, 1996, pp. 9-24.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano, 1924-1931*, UNAM, México, 2000.
- De Orellana, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la revolución mexicana (1911-1917)*, Joaquín Mortiz, México, 1991.

- Díaz Arciniega, Víctor, *La querrela por la cultura "revolucionaria"* (1925), FCE, México, 1989.
- Eisenstein, Sergei, *¡Que viva México!* (guión), prólogo de José de la Colina, ERA, México, 1979.
- , *Yo. Memorias inmorales*, dos tomos, compilado por Naum Kleinman y Valentina Korshunova, Siglo XXI, México, 1988.
- García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, seis tomos, ERA / Universidad de Guadalajara, México, 1987-1990.
- , *Historia documental del cine mexicano*, 18 tomos, Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / CNCA / Imcine, Guadalajara, 1992-1997.
- , *Breve historia del cine mexicano*, Ediciones Mapa, Guadalajara, 2000.
- Geduld, Harry M. y Ronald Gottesman (eds.), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que Viva México!*, Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1970.
- Leal, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska, *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, segunda edición, UPN, México, 1997.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, UNAM, México, 1993.
- Leal, Juan Felipe y Eduardo Barraza, "Edison en México, ¿el otro centenario?", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 167, enero-marzo de 1997, pp. 171-202.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, 10 tomos, Voyeur-Eón, México, 2003-2004.
- Miquel, Ángel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- , *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- , *Salvador Toscano*, Filmoteca de la UNAM / Universidad de Guadalajara / Universidad Veracruzana / Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, México, 1997.
- , *Mimí Derba*, Archivo Agrasánchez y UNAM, México, 2000.

- , *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Noriega Hope, Carlos, *El mundo de las sombras. El cine por dentro y por fuera*, Andrés Botas e hijo, México, 1921.
- Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.
- Ramsaye, Terry, *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture Through 1925*, ed. facs., Touchstone, Nueva York, 1986 (1925).
- Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Taracena, Alfonso, *La verdadera revolución mexicana*, varios tomos, segunda edición, Porrúa, México, 1992-1994.
- Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, Fundación Carmen Toscano, México, 1996.
- Toscano, Salvador, *Correspondencia 1900-1911*, Comité para la conmemoración de los cien años del cine mexicano, México, 1996.
- Vaidovits, Guillermo, *El cine mudo en Guadalajara*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1989.

Videos y productos multimedia

- Moreno Toscano, Alejandra y Silvia Manuel Signoret, *La revolución maderista: un triunfo mediático*, Fundación Carmen Toscano, 2003. (Video)
- Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, Fundación Carmen Toscano, México, 1996. (Video de la película de 1950)
- Varios, *La revolución mexicana a través de sus imágenes*, UNAM, México, 1998. (CD-ROM)
- Varios, *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, Fundación Carmen Toscano y UNAM, México, 2003. (CD-ROM)

Acercamientos al cine silente mexicano
se terminó de imprimir en noviembre de 2005
en Dicograf, S.A. de C.V.
La edición consta de 1000 ejemplares.
Para su composición se utilizaron los tipos
Palatino y Arial.
Cuidó la edición el autor.



Por una humanidad culta