



Introducción

El cinematógrafo llegó a México en enero de 1895, con la difusión en nuestro país del *kinetoscopio* de [Tomás Alba Edison](#); al año siguiente se sumaría a esta forma de espectáculo y entretenimiento la llegada del proyector de los hermanos [August y Louis Lumière](#); traído a México por sus promotores, los señores Ferdinand Bon Bernard y [Gabriel Veyre](#), comentan De los Reyes (1983: 21-27) y García Riera (1998: 18-19). El proyector de Edison, se encontraba encerrado de una caja de madera y permitía a una sola persona apreciar a través de un visor imágenes en movimiento, en cuyas producciones iniciales aparecían figuras con poca calidad en un formato muy pequeño, que se observaban sobre un fondo oscuro, debido a que se habían realizado en interiores en los estudios del propio Edison en Orange, New Jersey, en los Estados Unidos.

Por lo que se refiere al sistema que venían difundiendo los Lumière, su invento consistía de la proyección a un auditorio que se sentaba en una sala ante una pantalla, apareciendo las imágenes mucho más grandes y con tomas realizadas en exteriores, que se apreciaban con una mayor calidad y luminosidad y que consistían de escenas costumbristas de poca duración, tomadas al aire libre.

Las exhibiciones se iniciaron en el país en agosto de ese mismo año de 1896, con un completo éxito; inicialmente en forma privada para la familia de [Porfirio Díaz](#) en la residencia presidencial de Chapultepec, con una función que se extendió hasta la madrugada. Días después comenzaron las exhibiciones públicas, en un local de la calle de Plateros de la ciudad de México [actual calle de Francisco I. Madero], el cual fue habilitado como el primer cinematógrafo del país, lo que permitió el desarrollo de un nuevo tipo de espectáculos públicos, las exhibiciones cinematográficas.

Las cuales se habían iniciado fuera de Francia, con su difusión en Londres en febrero de 1896, ocho meses después del inicio de las proyecciones del *Cinematographe Lumière* en París, superando las anteriores experiencias visuales del *Kinetoscopio* de Thomas Alba Edison;¹ cuyo sistema de proyección estaba completamente limitado, al seguir el proceso de los dispositivos para fotos estereoscópicas,² ya que únicamente permitían la contemplación individual. Para lo cual había que apoyarse sobre el aparato, consistente de una gran caja de madera, y pegar los ojos al visor, para advertir unas escenas mucho más limitadas en tamaño, las cuales mostraban a bailarines o cirqueros y caballos en movimiento.

[Cinematógrafo de Lumière](#)

Los periodistas, señala De los Reyes, tomaron prestado de la prensa ilustrada de la época el término *películas*, para denominar a estas producciones fotográficas; además de llamar *escenas*, tomado del teatro, a los relatos que se narraban en sus proyecciones, que recibieron el nombre de *vistas*. Por lo que se refiere a las proyecciones de estas tempranas películas, en salas cerradas y oscuras con un conjunto de sillas frente a una pantalla, también se tomó del teatro el término *funciones*, para denominarlas. Estas tempranas proyecciones fueron consideradas inicialmente por el público, y tal vez por sus autores, como *imágenes en movimiento*, que de acuerdo con De los Reyes llevó a [Luis G. Urbina](#) a comentar que se trataba de mostrar *la verdad de los acontecimientos*.³

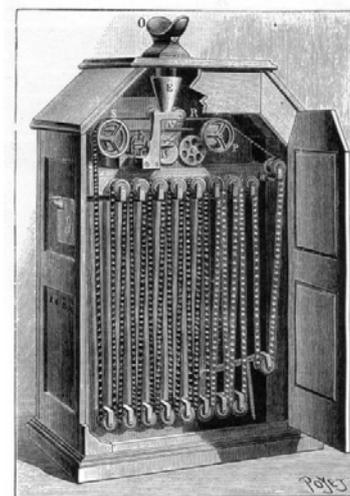
...se encuentra uno frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin pose, sin fingimiento, sin artificios...

El invento de los Lumière sería masivamente apreciado por la población al iniciarse las funciones cinematográficas, *con funciones encadenadas de las 18 a las 22 horas cada 30 minutos*, señala Martínez (2009); las cuales, como comenta García Riera (1998: 19), por tres décadas harían los deleites del público con proyecciones de pequeños Films sin sonido, en blanco y negro y, posteriormente, con el acompañamiento de grupos musicales, o un piano al menos, en las proyecciones que se realizaban en salones oscurecidos que comenzaron a llamarse cines. En vista del gran éxito obtenido en las ciudades, pronto aparecieron grupos de exhibidores cinematográficos trashumantes que no sólo proyectaban cintas, sino que además las

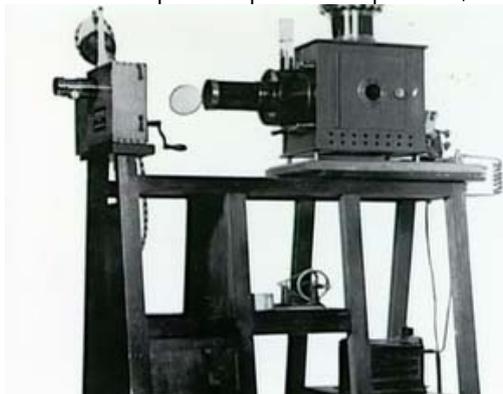
¹ Patentó otro proyector, atribuido a Thomas Armand, el *Vitascopio*, que proyectaba películas en pantalla poco después de las proyecciones realizadas por los Lumière, en el *Circo Orrín* de la ciudad de México. [García Riera, 1998: 21]

² Lograda con dos imágenes fotográficas en una sola placa, que al ser apreciadas montadas sobre un visor manual reproducían la ilusión de profundidad gracias a la perspectiva y al claro-oscuro, ya que las imágenes se habían tomado con dos cámaras, o mediante el desplazamiento de una misma cámara lateralmente. Las primeras imágenes de este tipo habían desarrollado desde 1842.

³ Luis G. Urbina (1896), "Crónica semanal", en: *El Universal*, domingo 23 de agosto, p. 3 [De los Reyes, 1983: 23]



[Kinetoscopio de Edison](#)



filmaban en los lugares de provincia en donde realizaban sus exhibiciones, mostrando a sus habitantes tomas de sus lugares y a las personas en actividades que les eran cotidianas. De tal manera que, para fin de siglo XIX aparecieron diversos promotores y cineastas nacionales como [Salvador Toscano](#), [Enrique Rosas](#), [Jesús H. Abitia](#), los [hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva](#), y [los hermanos Jorge, Carlos y Alfonso Stahl](#), entre muchos otros.



[Salvador Toscano](#)



[Enrique Rosas](#)



[Jorge Stahl](#)
[Hermanos Alva](#)



El documental fue el origen de todas las cinematografías en México, comenta Aviña (2004: 19), ya que a partir de la llegada de los Lumière el cine nacional se orientó a retratar lo cotidiano de las costumbres locales, intentando capturar lo habitual, al mismo tiempo que se buscaba destacar lo excepcional, en relación con los conductas de los seres humanos. En esas épocas iniciales del cinematógrafo el principio de la verisimilitud siempre estaría presente, buscando plasmar la realidad lo más objetivamente posible, con un particular lenguaje fílmico. También desde esas épocas los políticos comenzaron a utilizar el lenguaje cinematográfico para presentarse ante su público; así tenemos la forma narcisista en que se presentaba [Porfirio Díaz](#) ante las cámaras de los enviados de Lumière, al explotar su imagen en el cine, señala Aviña (2004: 20).

La producción y la proyección de finales del siglo XIX y principios del XX

Las primeras producciones de los Lumière mostraban escenas públicas de acontecimientos cotidianos, entre otras cosas captando desfiles de caballería, llegadas del tren a una estación, el público en una Montaña rusa, o los bañistas en el mar; además de captar fragmentos de sucesos extraordinarios como inundaciones, o acontecimientos relacionados con la vida de las realezas europeas, continua De los Reyes, que desde entonces serían denominadas *actualidades*. Por lo que se refiere al kinetoscopio o vitascopio de Edison, el cual funcionó en el interior del *Circo-Teatro Orrin*, el público pudo contemplar poco tiempo después también escenas tomadas al aire libre, pero de menor calidad, que mostraban lugares concurridos de Nueva York, como [The Herald Square](#), o las [cataratas del Niágara](#).
[Teatro-Circo Orrin \(ca. 1900\)](#)



Pronto los concesionarios de los Lumière comenzaron a producir escenas locales tomadas en la ciudad de México y en ciudades de provincia, en donde se buscaba captar las actividades y el movimiento de las personas en la calle, para motivarlas a ir a contemplarse en las funciones de su sala de proyecciones; incluso, captaron a Porfirio Díaz en una de sus cabalgatas en Chapultepec, además de realizar tomas de cadetes del Colegio Militar realizando ejercicios, sin olvidarse de buscar captar acontecimientos públicos como la salida de misa o las fiesta patrias de 1896.



[Exterior del Salón Rojo](#)



[Interior del Salón Rojo](#)

Por lo que se refiere a la primera película de ficción realizada en México, De los Reyes comenta que la reconstrucción de un duelo a pistola, por Bernard y Veyre, generó que el periódico [El Imparcial](#) se refiriera al acontecimiento como si hubiera sido cierto, mientras que el diario [El Nacional](#) aclaró que se había tratado de una representación que contó con permiso de las autoridades. Lo que no impidió que otro diario, [El Globo](#), señalara que estas acciones no debían permitirse. Lo que era

congruente con la idea existente entre los periodistas, quienes consideraban que el cinematógrafo debía ajustarse a reseñar lo que sucedía en el mundo, ya que para ellos equivalía a un periódico ilustrado.

La producción de *vistas*, como se llamaba a las filmaciones, durante esta primera época del cinematógrafo en el país se ajustó a tres planteamientos: halagar la vanidad de las gentes, encontrando en este grupo al propio Díaz y su familia que fueron objeto de varias tomas; el buscar mostrar la realidad mediante escenas cotidianas; además de incorporar diversos eventos, nombrados *actualidades*, que podían referirse a los chismes periodísticos.

Desde un inicio se manifestaron presiones sobre los empresarios de las salas de proyección cinematográfica, ya que por tratarse de un espectáculo resultaba importante, para algunos, con quienes se asistía y se mezclaba en un evento de carácter público. Por lo que en la medida en que se abrieron más salas de proyección, se irían atendiendo las exigencias socioeconómicas de aquella parte del público que no quería juntarse con gente de bajos recursos, separándolos de conformidad con los precios de entrada y, por supuesto, las características y servicios de los propios lugares de exhibición. Los precios fluctuaron en esta primera etapa del cinematógrafo entre 50 y 25 centavos por función de ocho películas, llegando incluso a bajarse los precios hasta 10 centavos por entrada.



[Cine Titán en la colonia Obrera](#)

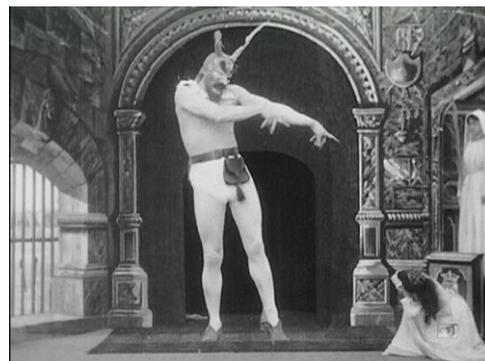
También fue común el incorporar intermedios musicales, en los espacios en que se dejaban de proyectar las cintas para abastecer los proyectores, como un atractivo más de los empresarios en total competencia por el público. Las salas de proyección no podían funcionar de forma diaria, debido a la limitada cantidad de películas que se habían producido, lo que generó que los empresarios se lanzaran a recorrer el país buscando mantener una ganancia, al proyectar sus vistas entre la población de provincia que aún no las conocía. Con el auge de la proyección de películas los agentes de la empresa Lumière abandonaron este negocio en 1897, para dedicarse a abastecer al creciente número de los nuevos empresarios con la venta de cámaras y copias de sus películas, al mismo tiempo que los agentes de la compañía de Edison suspendieron la exhibición de sus películas en 1898.



[El hombre de la cabeza de goma de Georges Méliès \[1901\]](#)



[Viaje a la Luna \[1901\]](#)



[Gigante \[1901\]](#)

Ante un panorama de limitado abasto de nuevas *vistas* para este floreciente negocio, cuyas salas pronto llegaron a sumar decenas, apunta De los Reyes (1983: 29-34), los empresarios encontraron la solución en 1899 a partir de la llegada de la amplia producción del nuevo cine fantástico que generó [Georges Méliès](#). Quien proveyó al cinematógrafo de cintas de ficción con base en argumentos fantasiosos, aprovechando las cualidades de la edición de las escenas, que señalaría el inicio de los efectos especiales en el cinematógrafo, al presentar y desaparecer personajes en una sola secuencia escénica, como lo hacían los magos en los espectáculos teatrales y en las funciones circenses, además de invitar al público a dar vuelo a su imaginación con representaciones en escenarios fantásticos y personajes femeninos con ligeras vestimentas, como podría ser un viaje a la luna o mostrar escenas de naturaleza sobrenatural; marcando con ello el creciente gusto por el cine de ficción, al que se adicionó la amarga queja de los periodistas e intelectuales, que veían que el cinematógrafo perdía el importante elemento de retratar la vida cotidiana como *verdad*.

Con el inicio del siglo aparecieron los primeros reglamentos para la exhibición cinematográfica, referente a la calidad de los servicios que se ofrecían a los usuarios y la seguridad en los locales ante el riesgo de incendios, además de que se buscaba ordenar el comportamiento del público, que con la proletarización de los espacios por razones de la competencia y los precios, dejaba mucho que desear su conducta, al ser común el arrojar objetos en la penumbra y aprovechar la oscuridad para cometer lo que se consideraba faltas a la moral.

Durante esta primera época del cinematógrafo diversos empresarios, nacionales y extranjeros, se lanzaron a realizar proyecciones en el interior del país, además de realizar sus propias producciones. Su origen fue diverso, apunta De los Reyes (1983: 37-39), como fue el caso de [Enrique Moulinié](#), quien organizó funciones en Puebla al abandonar su negocio como lechero en La Viga, mientras que el ingeniero [Salvador Toscano](#) cambió la topografía por el cine, y el médico William Taylor Casanova dejó su profesión por las exhibiciones en Tabasco y Veracruz. Manuel Aguirre abandonó su negocio de telas por el cinematógrafo en Nayarit, [Enrique Rosas](#) reorientó su actividad como periodista y fotógrafo para iniciarse en este negocio en

Puebla, mientras que una tía de [Jesús H. Abitia](#), de visita en Sonora, lo inició en la proyección con una cámara Lumière que traía entre su equipaje. Otros adquirieron en el extranjero sus equipos, como [Jorge Stahl](#) que adquirió uno de estos aparatos en Saint Luis Missouri, abandonando el negocio de la sastrería para dedicarse a este oficio; mientras que [Guillermo Becerri](#) compró una carpa y recorrió el país con este novedoso espectáculo.



[Programa del Teatro Principal de Toluca](#)

Los hermanos [Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva](#) vendieron en Morelia su fábrica de bicicletas, para dedicarse a esta nueva industria del espectáculo, después de aprender el negocio de su maestro Rosas.⁴

Otros, con experiencia en el negocio de los espectáculos, como el francés [Carlos Mongrand](#) que llegó a México en 1896 con su compañía de *Misterios y Novedades*, en donde presentaba números de prestidigitación, comenta Recillas (2012), también se incorporó a realizar proyecciones, ya que al año siguiente de su llegada se asoció con Salvador Toscano, en una sociedad que se extendería hasta 1899 en estas actividades.



[Programa del Teatro Principal de Toluca](#)

Entre septiembre y noviembre de 1901 ofreció funciones en los teatros *Edén* y *Principal* de la ciudad de Toluca, con precios por función que iban desde los 15 centavos en la galería, hasta 50 centavos por asiento en palcos de seis lugares.



[Porfirio Díaz en Chapultepec](#)



[Cadetes practicando la esgrima en Chapultepec](#)



[Damas paseando por San Francisco](#)

Dentro del tipo de vistas proyectadas en estos años encontramos las siguientes producciones de los Lumière: *El General Porfirio Díaz y su señora paseando á caballo en el bosque de Chapultepec*; *El Presidente de la República Mexicana con sus Ministros de vuelta de la Gran Revista del 16 de Septiembre*; *Desfile del 7º. Batallón de Infantería Mexicana*; *Caballería en el Cerro de Guadalupe, Puebla*; *Ejercicios por los alumnos en el Colegio Militar, Castillo de Chapultepec*; y *Salida de misa de la Catedral de Puebla en Enero de 1901*. Un ejemplo de estas empresas cinematográficas provincianas efímeras, que muestra el gran impacto que generó este novedoso espectáculo, lo consigna Rodríguez (1990):

...el señor Antonio Loyola, gran comerciante abarrotero de Querétaro y dueño de la planta generadora de luz eléctrica de la ciudad, adquirió un aparato exhibidor y lo instaló en un salón provisional de la calle de Vergara. Pero los múltiples espectáculos que se ofrecieron en diciembre con motivo de las fiestas de navidad hicieron que "no haya habido la concurrencia que era de esperarse, no obstante lo hermoso y bien presentado de sus vistas y a la baratura de los billetes de entrada". El cinematógrafo del señor Loyola, el primer aparato local que tuvo Querétaro, trabajó esporádicamente (cada que podía contar con nuevas vistas) de diciembre de 1900 a noviembre de 1902, fecha en la cual no se vuelve a saber de él.

Los empresarios se diseminaron en el territorio nacional, comenta De los Reyes (1983: 43), trasladándose en los ferrocarriles porfiristas hacia Toluca, Morelia y Guadalajara, en la ruta que conducía a Ciudad Juárez; otros lo harían sobre las poblaciones que recorría la vía que conducía a Nuevo Laredo, y otros más lo harían en las localidades del camino a Veracruz, desde donde se embarcaron hacia Tabasco, Campeche y Yucatán, llegando incluso a La Habana. Para estas funciones rentaban teatros y utilizaban carpas, aprovechaban la concentración de personas en las festividades locales; en donde mantuvieron temporadas de proyecciones que se repitieron por varios años, en las cuales contrataban músicos para entretener al auditorio durante los espacios en que cambiaban los rollos de película, además de contratar números de variedades de las zarzuelas, o de magos, prestidigitadores e imitadores, ofreciendo un espectáculo mixto y diverso, todo de acuerdo a la plaza y los bolsillos de los asistentes, para obtener ingresos que iban de los 200 a 250 pesos por función. Sobre el abastecimiento de películas, comenta De los Reyes (1983: 46):

⁴ De los Reyes (1983: 96)

Mongrand y Rosas viajaban con 100 o más títulos diferentes... Los empresarios mayores entablaron relaciones comerciales directas con los fabricantes Lumière, Meliès y Pathé; otros adquirirían películas a través de sus representantes en México... En ocasiones el propio empresario se desplazaba hasta Veracruz para recibir los embarques. También realizaban frecuentes viajes al extranjero en busca de marcas nuevas. Toscano fue a París, Rosas a La Habana y Europa, Mongrand a los Estados Unidos.

Un problema grave, que afectó a la naciente industria cinematográfica, radicó en el hecho de que no existía forma de proteger los derechos de autoría de las películas, por lo que cualquiera podía copiar y vender las cintas de otros productores, tanto en el país, como en el extranjero, multiplicando la *piratería*. De cualquier forma, el abastecimiento de películas nuevas no se renovaría suficientemente hasta 1905-1907. Esta situación motivaría a muchos a convertir sus empresas en trashumantes, buscando mantener así su negocio debido a la ausencia de novedades mediante la diversificación de su audiencia, yendo a aquellos lugares en donde las películas existentes resultaban ser una primicia.



[Asalto y robo del tren correo de Edwin S. Porter \[1903\]](#)

En este proceso de difusión, el público se fue educando cinematográficamente con las cintas de Meliès, como: *El diablo en el convento*, la cual, como señala De los Reyes, era: *de narración más complicada y de mayor duración*. A la que se adicionaron otras producciones, como: *Asalto y robo del tren correo*, obra de [Edwin S. Porter](#) realizada para la *Edison Company* en 1903, o *Ali Babá y los cuarenta ladrones*, obra de [Ferdinand Zecca](#) realizada para [Pathé Frères](#) en 1905. Películas cuyas exhibiciones se acompañaron de la entrega de programas al público que sabía leer, los cuales contenían notas para que comprendieran la trama, ya que las cintas se desarrollaban en varias líneas argumentales simultáneas que complicaban la narración, en estos momentos en que el cine de ficción, con sus diversas historias, iniciaba su desarrollo.

Durante esta primera etapa de la producción cinematográfica en México, realizada por los noveles empresarios de forma adicional a la proyección de películas, se siguió el estilo de las producciones de los Lumière, según De los Reyes (1983: 52-55), al buscar *retrotratar objetos móviles o concentraciones de gente*. Cuyas filmaciones tenían que ser enviadas a Francia para su procesamiento, hasta que a principios del siglo XX los agentes de los Lumière comenzaron a ofrecer película virgen y los accesorios para su revelado. La producción nacional generó 30 películas entre 1901-1904, incrementando la producción hasta 86 entre 1905-1906, con las películas elaboradas por Enrique Moulinié, Carlos Mongrand, [Enrique Churrich](#), Ignacio Aguirre, Salvador Toscano, Enrique Rosas, los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva, Gonzalo T. Cervantes o Jorge Stahl, entre otros.

Sobre el contenido de la gran mayoría de las cintas de producción nacional de esos primeros tiempos, encontramos algunas que narraban *actualidades*, con temas que abarcaron tomas de las giras presidenciales, las exposiciones de diversa índole en la capital que contaron con la participación de Díaz, la llegada de dignatarios eclesiásticos a alguna ciudad, los efectos de desgracias como incendios o inundaciones, además de espectáculos como las corridas de toros o la ascensión de globos aerostáticos, comentando De los Reyes (1983: 97) sobre su contenido:

La película era un relato lineal... Lo mismo sucedió con los relatos periodísticos



[Cine Briseño, en la calle de Guerrero \[ca. 1907\]](#)

Toscano filmó escenas de *Don Juan Tenorio*, además de números de zarzuelas y del teatro de revista, mientras que la gran mayoría de las *vistas* se relacionaban con escenas de acontecimientos en la ciudad y lo que se denominó *actualidades*, con acontecimientos que se consideraron relevantes como la llegada o partida de un buque y la visita de un personaje, como la realizada por Rosas y Toscano sobre la gira de Porfirio Díaz en el sureste del país, además de presentar accidentes en minas y en vías ferroviarias; las cuales, al decir de De los Reyes (1983: 57):

... se habían caracterizado por su sencillez y ninguna pretensión narrativa.

Sin embargo, los graves conflictos sociales, que se presentaron en el país en esas épocas de inicio del siglo XX, fueron obviados por los noveles cineastas, como las [huelgas de Cananea y Río Blanco](#) de 1906-1907, que sucedieron en lugares que habían servido a los empresarios para realizar sus negocios, en donde los acontecimientos, por su duración y relevancia, les hubieran proporcionado elementos para ser integrados dentro del periodismo filmico, ya que entraban en el contexto de las *actualidades*; sobre lo cual De los Reyes (1983: 58-59) comenta:

...los camarógrafos no se presentaron para filmar ningún aspecto de la revuelta, ni antes ni después de la represión, a pesar de que algunos se encontraban cerca, Toscano y Gonzalo T. Cervantes en Puebla; Rosas preparaba una gira y hacía frecuentes viajes entre México y Puebla; los hermanos Alva se encontraban en la capital... todos ignoraron la tragedia... La noticia escrita estaba vedada a los analfabetas que sumaban un porcentaje elevado... Parece que los camarógrafos, conscientes del poder de atracción de las imágenes, evitaban "graficar" aquellos sucesos que inquietaban al público, y por ende al Estado.

Los asuntos políticos tendrían que esperar hasta el gran conflicto electoral entre [Francisco I. Madero](#) y Porfirio Díaz, ya que como comenta De los Reyes (1983: 100):

El tema político apareció tímidamente en la producción cinematográfica mexicana, se filmaron mítines antirreleccionistas, visibles aún en Memorias de un Mexicano.

Los inicios del siglo XX no fueron muy positivos para el desarrollo de los cinematógrafos en la capital, ya que debido a su limitada producción los empresarios se vieron obligados a lanzarse a explotar este espectáculo en provincia; sin embargo, se mantuvo el incremento de la exhibición, lo que llevó al [Teatro-Circo Orrín](#) a realizar estos espectáculos, además de que se realizaron proyecciones al aire libre auspiciados por la [fábrica de cigarrillos El Buen Tono](#) en un costado de la Alameda Central, las cuales recibieron la siguiente censura timorata del periódico [Diario del Hogar](#).⁵

...en el cinematógrafo al que aludimos se ven cuadros que causan repulsión, tanto que varias familias decentes que, por curiosidad se han detenido a verlos, se han visto obligadas a marcharse ruborizadas. Entre esos cuadros hay uno en que aparece el diablo con los siete pecados capitales en forma de mujeres, y a la consideración de los lectores dejamos suponer lo que pasará cuando se presente el tercer pecado.



[Carpa del Buen Tono \[ca. 1909\]](#)



[Teatro Riva Palacio de Enrique Echániz Brust en la Plazuela Santos Degollado, sobre la calle de Luis Moya \[ca. 1901\]](#)

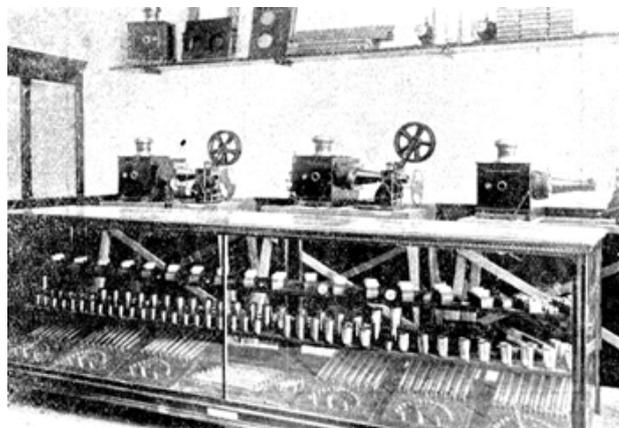
Las funciones de cine se componían para 1905 de la proyección de 40 cintas diarias, elaboradas por diferentes realizadores, y con diferente trama y metraje; como las organizadas por Enrique Rosas con Salvador Toscano o con [Enrique Echániz Brust](#), las cuales se ofrecieron en el *Teatro Riva Palacio* de las calles de Ayuntamiento. Al respecto, comenta De los Reyes (1983: 64):

Los programas eran de una envidiable riqueza temática y formal. En dos o tres de ellos el espectador seguía el proceso formativo del lenguaje cinematográfico; desde las vistas a lo Lumière... pasando por las películas teatrales de magia de Méliès... hasta llegar a la narrativa norteamericana... Quizá esa riqueza temática y formal de los programas hacía que las sesiones de 40 vistas y dos horas de duración fueran ágiles; es posible que por eso el público no se cansaba de ver, una y otra vez, las mismas películas.

Para 1906 creció el número de locales dedicados a la exhibición de películas, que en unos cuantos meses alcanzaron la cifra de 34 salas, comenta De los Reyes (1983: 64-70); las razones para este nuevo auge de la exhibición radicó en la reorganización de la distribución con nuevas cintas, tanto por distribuidores de la casa *Pathé Freres* de París, como de la empresa de Edison, quienes iniciaron el alquiler de películas que se exhibieron en teatros y otras edificaciones acondicionadas para el efecto; lo que empezó a afectar a las funciones teatrales del género dramático, anunciando el nuevo auge del cinematógrafo y del teatro de género ligero, como la zarzuela, que los empresarios combinaron en sus empresas de espectáculos.

La producción cinematográfica continuó enfrentando la ausencia de una protección autoral, ya que la propiedad intelectual, estructurada en torno de textos escritos, no amparaba a este tipo de obras; el primer registro de derechos de autor fue realizado por José Vizcaíno en 1907, el cual se refería a los parlamentos y no a las imágenes de las películas, ya que éstos eran recitados por actores tras la pantalla, convirtiéndose en las primeras películas *parlantes*. Este sistema, al igual que el de acompañar la proyección con la reproducción de música y diálogos a base de fonógrafos, no tuvo buena acogida entre el público, debido a problemas de sincronía entre las imágenes y la sonorización.

[Venta de cinematógrafos en las oficinas de Pathé México en las calles de Gante y San Francisco \[ca. 1908\] \(Leal, 2012\)](#)



Sin embargo, ante la creciente competencia entre los exhibidores, se multiplicó la incorporación de números musicales y otro tipo de divertimientos en las funciones del cinematógrafo, con la participación de cantantes, bailarines, imitadores, magos, contorsionistas o prestidigitadores, con lo que se incorporaron en las funciones los números de variedades, el [Music Hall](#) de

⁵ “Un cinematógrafo pornográfico”, *Diario del Hogar*, viernes 10 de febrero de 1905, p. 2. [De los Reyes, 1983: 61]

origen europeo, siendo su iniciador el empresario Gaspar de Alva, quien además incorporo el acompañamiento musical durante la proyección de las *vistas*, que fue generalizándose.

Para el final de la primer década del siglo el cinematógrafo había seguido los pasos de la creciente prensa ilustrada, comenta De los Reyes (1983: 91-92), aprovechando la apertura de 44 nuevas salas de exhibición para el momento de las fiestas del *Centenario de la Independencia*, sin contar con los grandes teatros que ofrecían estos servicios:



...con un total aproximado de 17,500 asientos y un promedio de 400 en cada salón... Los precios de admisión fluctuaban entre 4 y 10 centavos.

Las fiestas del *Centenario de la Independencia* centrarían la atención de los cineastas, quienes filmaron los diversos eventos. Sería el *Salón Rojo* en donde se programarían las primeras sesiones exclusivas para exhibir las *vistas* de las festividades, comenta De los Reyes (102-103), las cuales fueron producidas por la casa Pathè y los hermanos Alva; continuándose las proyecciones de este evento en el *Salón La Metrópoli*, propiedad de Toscano, en donde se mostraron vistas de estos festejos, en los cuales se buscó excluir a los *calzonudos, rotos y descosidos*, desterrándose a los *vagos y mendigos* del centro de la ciudad, comentando al respecto De los Reyes (1983: 102):

Las fiestas ofrecieron la imagen de México como la de una república monárquica, gobernada por don Porfirio, presidente absoluto. Doña Carmen se comportaba como una emperatriz y la alta burguesía equivalía a la nobleza de palacio, dispuesta a disputarse un saludo, un apretón de manos de los monarcas mexicanos. Todos querían estar junto a ellos, vestir como ellos y ser sus lacayos. Don Porfirio y doña Carmen recreaban la corte que otrora soñaron Maximiliano y Carlota, que el mismo Díaz contribuyó a derribar.

[Cine Trianon Palace en la esquina de Perú y Leandro Valle](#)

Sobre el cine de ficción del inicio del cinematógrafo en nuestro país, podemos señalar que los temas versaron sobre los clásicos de la dramaturgia popular de temporada, como *Don Juan Tenorio*, que fue filmada por Salvador Toscano en 1898, *la primera cinta de ficción mexicana* la llama García Riera (1998: 26); además de los clásicos cuadros históricos de temas nacionales de 1904, como *Cuahtémoc* y *Benito Juárez*, además de *Hernán Cortés*, o *Hidalgo* y *Morelos* de [Carlos Mongrand](#). Otras películas serían *El suplicio de Cuahtémoc* y *Colón* de Pedro J. Vázquez, hasta la cinta *El grito de Dolores* realizada y protagonizada por [Felipe de Jesús Haro](#) en 1907. Creaciones que muestran la gran influencia de los fastuosos acontecimientos que enmarcaron las *fiestas del Centenario de la Independencia* en 1910. Sin estar ausentes los temas cómicos, como la cinta *Tip-Top en Chapultepec*, filmada en 1907 también por Haro, con el cómico de la época *Tip-Top* como protagonista; *El san lunes del velador*, filmada en Orizaba por la compañía Aguilar y Bretón de los empresarios Juan Aguilar y su hijo Juan C Aguilar; además de la película de 1909, *El rosario de Amozoc*, de Enrique Rosas. Dos meses después de la *Decena Trágica*, los hermanos Alva estrenaron en el *Salón Rojo* de la capital del país una producción de cine cómico de ficción, *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*; en la cual retomaban la trama de una cinta producida en 1912 por Pathè, con el cómico francés [Max Linder](#) [*Max y la estatua*]; según García Riera (1998: 26-27), los hermanos Alva contaron con la participación en su película de actores cómicos del *Teatro Lírico*.



[Don Juan Tenorio de Salvador Toscano 1905](#)

En la película francesa se narraban las aventuras del cómico, quien era un buen mímico y había desarrollado para el cine un personaje ciudadano que, al decir de Pringle y Mavromatis (1996), representaba un desenfadado y bien vestido *señorito*, quien transitaba diversas aventuras en forma cínica, en las que se veía envuelto accidentalmente.⁶ En esta ocasión su personaje asiste a un baile de disfraces ataviado con una armadura; al salir de la fiesta pasado de copas, se acuesta a dormir la borrachera sobre un prado, mientras que unos ladrones roban una armadura en el *Museo del Louvre*, la cual abandonan encima de él al ser perseguidos por la policía. Linder, enfundado en su disfraz es confundido por los policías con el objeto robado, por lo que es trasladado dormido al museo, a donde acuden nuevamente los ladrones llevándose a su escondite para tratar de desmontar la armadura, lo que hace que el personaje despierte de su embriaguez, para terminar asustando a los ladrones.

En la película de los hermanos Alva el personaje sería ocupado por un cómico español que tenía gran éxito en sus presentaciones en el *Teatro Lírico*, Vicente Enhart, situándolo en el personaje de la película, como si se tratara de un contexto que podría referirse a un episodio de su vida cotidiana, comenta De los Reyes (1983: 129-130).

⁶ Lo que sería retomado por Charles Chaplin.

Su mujer, representada por el cómico Antonio Alegría, su compañera de escena en las funciones del teatro, lo levanta de la cama para que vaya a llevarle flores a la tumba de su suegra en el aniversario de su fallecimiento. Después de varias peripecias llega a la tumba completamente ebrio, por lo que se acuesta en el sepulcro a dormir la borrachera, mientras su mujer se desvive preocupada por su retraso; al ser descubierto en forma tan escandalosa en el panteón es conducido a la cárcel, de donde se le permite salir para asistir a su función de teatro. A lo largo de la cinta, además de pretender narrarse un fragmento de la vida desenfadada del cómico, y los problemas en que se involucraba, al mismo tiempo se narra la vida cotidiana de la ciudad, ya que la película fue filmada en exteriores para narrar la historia de la compra de las flores, el traslado del personaje al panteón, su visita y uso de la tumba como cama, además de su encarcelamiento, pudiéndose identificar en las escenas de la cinta diversos lugares de la ciudad, como la *Sexta Delegación de Policía* y la *Plaza Río de Janeiro* de la colonia Roma; en donde, por utilizar la calle como escenario, se mostraba a la población de una forma casual. Sin embargo, como señala Maza (1996a):



[Vicente Enhart \[1912\]](#)



[Escena con Enhart en la cárcel](#)

Pero lo más importante de El aniversario -algo que los hermanos Alva jamás planearon- es su valor como testimonio de la vida cotidiana del México de 1913. La ciudad de México de los días posteriores al cuartelazo de Huerta es retratada con su gente, lugares, costumbres y ritmos. En este filme está presente el México urbano de los días revolucionarios, en medio de una aparente tregua que poca relación guarda con los eventos de la Decena Trágica.

A pesar de que los Alva integraron a su cinta las actuaciones de cómicos famosos en el México huertista, que retomaron una trama de éxito en la programación cinematográfica de la época, además de que incorporaron técnicas cinéfilas que se habían desarrollando en la década anterior, el momento no estaba para un cine de ficción de cómicos y *vistas* que recrearan la ciudad, como apunta Maza:

El destino se encargó de que en su tiempo, El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart pasara casi desapercibida. Su estreno coincidió con días aciagos en los que el público se alejaba de los espectáculos. Además, de Italia comenzaban a llegar los primeros largometrajes, cuyas fastuosas producciones históricas, con miles de extras y suntuosos escenarios, maravillaron a los mexicanos de aquel entonces. Se iniciaba una nueva época en México y nuestro cine comenzaría a luchar por sobrevivir en condiciones cada vez más difíciles.

Los lugares de exhibición de las películas, que se convertirían en cines establecidos, se fueron consolidando hasta alcanzar más de la media centena en la ciudad de México para 1910, y lo mismo sucedería en las otras ciudades importantes. Lo que se incrementaría debido a los efectos colaterales de la etapa armada, ya que al ingresar a las ciudades los contingentes armados, sus acompañantes y aquellos que huían de las zonas de los combates, se incrementaba el número de personas que demandaban formas de esparcimiento y diversión.

Esta proliferación de los centros de disfrute cinematográfico no fue del agrado de los intelectuales, ya fueran porfiristas o revolucionarios, al parecer por prejuicios culturales además de sociales, como apreciamos en el decir de [Luis G. Urbina](#) en relación al cine:

...la masa popular, inculca e infantil experimenta frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas; pero no puedo concebir como, noche por noche un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizadas, se embebe en el Salón Rojo, o el Pathé, o el Montecarlo, con la incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas ad hoc para un público de ínfima calidad mental, desconocedor de las más elementales nociones educativas. Este espectáculo que eleva a las clases inferiores, envilece y degenera a las superiores si a él sólo se entregan y consagran.⁷



[Teatro Morelos en Aguascalientes \[De los Reyes, 1982: 297\]](#)

Por su parte los intelectuales ateneístas, opositores del sistema porfirista, consideraban en 1912 al cine como la conquista del mal gusto, comenta Reyes (1983b: 170) citando a [Carlos González Peña](#), además de quejarse de su popularidad que

⁷ “Los ricos y el cinematógrafo”, en: *El Imparcial*, martes 22 de octubre de 1907, p. 2; [De los Reyes, 1983b: 169]

conduciría al cierre de los teatros, ya que el público prefería asistir al cinematógrafo. Sin embargo, los artistas del [teatro de zarzuela](#), además de quienes trabajaban en el *Music Hall*, encontraron empleo en las salas cinematográficas.

El movimiento revolucionario y el cinematógrafo

El movimiento armado [Maderista](#) conmocionó a toda la población del país, por lo que la prensa y el cinematógrafo se involucraron en darle seguimiento, incluso sirviendo el cine para informar a los periodistas sobre el desarrollo de las *actualidades*. Por primera vez, comenta De los Reyes (1983: 118), las vistas sobre los acontecimientos políticos se programaron para su exhibición exclusiva; los sucesos eran tan importantes que aseguraban el interés público y, por supuesto, las entradas. Estas cintas se extendieron en su metraje, sin que los cineastas abandonaran la técnica que habían aprendido de los Lumière y de Méliès, de seguir un relato lineal para conducir al espectador a la apoteosis, con una clara estructura teatral en sus reportajes:

Todavía no se iba don Porfirio de la ciudad de México cuando ya la prensa anunciaba la exhibición para los periodistas "de una vista tomada en los días en que se firmó en Ciudad Juárez el Tratado de Paz". La película se exhibió al público el 30 de mayo en el cine Palacio. En ella se vio a Madero, Vázquez Gómez, Orozco, Villa y a otros personajes... En el Cine Club se exhibió otra película sobre los mismos acontecimientos, Conferencias de paz a orillas del Río Bravo... La película más ambiciosa sobre Ciudad Juárez fue Insurrección de México de los hermanos Alva. Estaba dividida en tres partes... La película era tan larga que los empresarios optaron por proyectar cada una de las partes separadamente.

Sobre estas tempranas películas, que comunicaron los acontecimientos revolucionarios, comenta Leal (2012: 192-194) que Antonio F. Ocañas, quien se había desempeñado como proyectorista de Carlos Mongrand y Salvador Toscano desde 1900, además de haber participado en la filmación y la edición de la cinta *Fiestas del Centenario de la Independencia* de Salvador Toscano, convenció al empresario Henri Moulinié, con el apoyo Toscano, de facilitar equipo cinematográfico y sufragar los gastos para captar cinematográficamente los acontecimientos que acompañaron la captura de Ciudad Juárez por los maderistas. Lo que dio como resultado las cintas: *Asalto y toma de Ciudad Juárez*, además de *Conferencias de Paz a orillas del río Bravo* y *toma de Ciudad Juárez*, rodadas a principios de mayo de 1911. Al respecto de la proyección de esta obra, comenta Martínez (2009):

El 25 de mayo, cuando apareció en todos los periódicos la renuncia de Porfirio Díaz, El Diario anunció la exhibición de "Una vista de los días en que fue tomada Ciudad Juárez". En ella se podía ver la fabricación de municiones en una precaria línea de producción. Madero ostentaba el brazo rígido y vendado porque había sido herido y, aún así, presencié atento los disparos de un cañón. Se trata de una "puesta en escena", de "una provocación" para mostrar la fuerza de la campaña maderista. Al ser utilizado con ese sentido, el cine se orientaba ya de forma mediática. El 30 de mayo, un día antes de la partida de Porfirio Díaz al exilio, se proyectó en la ciudad de México la vista "Conferencias de paz a orillas del río Bravo", produciendo fuertes entradas por el interés que suscitó.



Madero en Ciudad Juárez 1911 Foto Jimmy Hare



Camarógrafos en Ciudad Juárez Mayo de 1911 Foto Aurelio Escobar

Desde donde se trasladó hacia San Luis Potosí en donde fue recibido por una multitud, escena que marca el inicio de la película para mostrar el comienzo del viaje y la gran aceptación política del caudillo, cumpliendo con la exigencia de los cineastas de la época de presentar un desarrollo lineal de los acontecimientos, sin importar que se continuara la cinta con una escena anterior, en donde se ve a Madero cruzar el puente internacional de Ciudad Porfirio Díaz, al internarse en territorio nacional.

Los acontecimientos posteriores al triunfo maderista en Ciudad Juárez continuaron siendo un tema de interés para los cineastas y su público, ya que se produjeron varias cintas referidas al accidentado proceso que acompañó a las elecciones extraordinarias que condujeron a Madero a la presidencia, además de otras más que buscaron narrar las fracasadas insurrecciones en contra de su gobierno, hasta filmarse los eventos que condujeron a su conclusión con la *Decena Trágica*. De esta forma encontramos *Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la*

ciudad de México de los hermanos Alva, quienes también filmaron *Viaje del señor Madero a los estados del sur*, que relata las peripecias de las negociaciones con los zapatistas. Mientras que Guillermo Becerril mostraría escenas relacionadas con los conflictos entre los zapatistas y las tropas federales en *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada del señor Madero a esa ciudad*. La inestabilidad del gobierno maderista fue captada por los hermanos Alva en *Revolución Orozquista*, mientras que Enrique Rosas mostraría la insurrección contrarrevolucionaria de [Félix Díaz](#) en *Revolución en Veracruz*.⁸ Llama la atención la persistencia de un concepto cinematográfico de buscar *mostrar la verdad*, en donde los cineastas trataron de ser objetivos e imparciales, convirtiéndose en testigos de los acontecimientos, mientras trataban de esconder sus simpatías por los diversos actores de los sucesos al informar al público, comenta De los Reyes (1983: 120-122), lo que para él mostraba la madurez del cine de actualidades nacional.

El clima de libertad que acompañó al gobierno maderista permitió el florecimiento de un cinematógrafo que, sin tener la intención de constituirse en un cine político, lo fue en la realidad, al mostrar al público los sucesos; situación que no se repetiría en la producción nacional en épocas posteriores, ya que a partir del régimen militarizado de [Victoriano Huerta](#), con las excepciones de algunas cintas filmadas en los inicios del [Constitucionalismo](#), entre 1913-1914, el cinematógrafo sirvió a partir de entonces a quienes se encontraron en el poder, como cine de propaganda. El [realismo costumbrista](#) y el naturalismo presentes en la literatura mexicana de los inicios del siglo XX, que encontramos en la obra de [Mariano Azuela](#), [Federico Gamboa](#) o de [Martín Luis Guzmán](#), para De los Reyes (1983: 124-125) sería fuente de inspiración para la incorporación de expresiones cinematográficas nacionalistas.



[Madero en Cuernavaca \[1911\]](#)

Al iniciarse la transformación del país con el proceso revolucionario, encontramos un cine de producción nacional que se desarrolló pese a las limitaciones técnicas, la escasez de recursos y la autocensura que se habían impuesto los noveles cineastas hasta el estallido de la insurrección maderista, el cual se había desplegado por un creciente grupo de cineastas; quienes pasaron rápidamente de ser empresarios, para convertirse en directores y productores de sus películas. Durante los siguientes años, de 1913 a 1917, enfrentarían en el desarrollo de sus obras la censura impuesta por el huertismo y posteriormente por quienes resultaron triunfadores en el contexto de la etapa armada. Estos artistas se incorporaron, como lo hicieron miles de gentes, al desarrollo de la lucha revolucionaria; en donde lucharían para buscar ejercer la libertad de expresión para realizar sus producciones, en el contexto mismo en donde se escribía la nueva historia del país en los campos de batalla.



[Triple ejecución en México](#)

En este proceso innovarían las técnicas para obtener mejores resultados en las filmaciones, sufriendo el contexto del fragor de las batallas armadas únicamente con sus cámaras, al mismo tiempo que compitieron con una multitud de cineastas extranjeros, quienes habían sido atraídos por el momento histórico que alcanzó un interés internacional, con el objetivo de mostrar a un público ávido de información el contexto de las luchas revolucionarias como resultado de su trabajo. Experiencias que servirían a los cineastas extranjeros, sobre todo norteamericanos, para continuar el desarrollo del cine testimonial en los frentes de batalla durante la [Primera Guerra Mundial](#), como señala De los Reyes (1983: 123):

Creemos que ese primer cine mexicano pudo ser la contribución de México a la cinematografía universal, y al que al paso del tiempo ha vuelto doblemente importante: en primer lugar porque muestra imágenes de la Revolución que ninguna literatura es capaz de reconstruir y porque su manía de captar lo que consideraban los "hechos históricos" y su manera de presentarlos, resultó una forma local de hacer las actualidades; además, intentó transmitir ideas y conceptos con imágenes de la realidad, superó la escena aislada y llegó a relatar más tarde un argumento con esas imágenes... De retratar poblaciones, la salida de misa y de las fábricas, pasó a captar la Revolución.

El cine de actualidades se continuaría de forma creciente durante el gobierno de Madero, como ya hemos señalado, narrando los acontecimientos que sucedieron durante su campaña electoral de 1911, aquellos que se suscitaron durante su corto gobierno, los que acompañaron el proceso de su derrocamiento, además de que buscaron mostrar el contexto de las feroces campañas militares del [Ejército Constitucionalista](#) en contra del gobierno de Victoriano Huerta, mediante los trabajos de Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, Enrique Rosas, los hermanos Alva o [Enrique Echániz](#), entre otros. Algunos cineastas se incorporaron como participantes independientes, sobre todo al inicio de la contienda, mientras los más se convirtieron en camarógrafos oficiales de los grupos en pugna. En donde sus filmaciones transitarían desde un testimonio que podríamos

⁸ Op. cit., pp. 122-124

denominar neutral en sus inicios, hasta otro francamente partidista y de propaganda para una facción, en la medida que se encarnizó y polarizó el conflicto, en cuyos trabajos y en los de numerosos cineastas extranjeros, también podemos adentrarnos en la cotidianeidad de la cambiante y contradictoria sociedad de la época.

Por lo que se refiere a la inclinación política de Toscano, clara desde su película en donde narra el viaje de Francisco I. Madero de Ciudad Juárez a la capital del país, comenta Leal (2012: 196) que se puede apreciar de forma más clara en diversas cintas de actualidad posteriores, dentro de las cuales encontramos: *Madero y Pino Suárez en la capital*, *Propaganda para Pino Suárez*, *Toma de posesión de Francisco I. Madero* y *José María Pino Suárez o Maniobras militares de voluntarios en los terrenos de la Hacienda de los Morales*; todas ellas filmadas entre 1911 y 1912. Sobre sus ideas políticas, el propio Toscano comenta en una carta sus particulares apreciaciones sobre las candidaturas de Madero y [Pino Suárez](#), en septiembre de 1911:

[Fortificación en Ciudad Juárez \[1911\]](#)



*La recepción de Madero y Pino Suárez en ésta [ciudad] fue magnífica, hubo un gentío inmenso y muchas vivas a Pino. Me llevé Morales Puento al comité del Partido Constitucional Progresista y me presenté con Manuel M. Alegre y otros, y me comprometí a votar por él y a hacer propaganda cinematográfica, para lo cual ayer tomé vistas de la llegada, y después a Madero y Pino Suárez solitos los dos en la casa de Madero. Sólo son unos cuantos metros, pero importantísimos en los actuales momentos.*⁹

Su militancia maderista al parecer fue compartida, al menos, por Guillermo Becerril y los hermanos Alva, comenta Leal con base en Miquel (1997: 61). Después de la *Decena Trágica* Toscano editó un montaje con cintas anteriores, conocido como *Las 10 jornadas trágicas de México*, también denominada *Revolución felicista* o *La caída del gobierno de Madero*, apunta Leal, la cual concluía con escenas que mostraban el lugar en donde había sido asesinado [Gustavo Madero](#), además presentar a un conjunto de gente del pueblo en el sitio donde Madero y Pino Suárez fueron ejecutados, lo que desató la ira de Victoriano Huerta, quien trató de destruir la cinta y aprehender al cineasta.

En lo relativo al involucramiento político de los hermanos Alva con el Maderismo, comenta Leal (2012: 200-205) que produjeron las películas *Triunfal arribo del jefe de la revolución don Francisco I. Madero*, *Llegada de la familia del primer mártir de la revolución*, *Aquiles Serdán*, además de *Viaje del señor Madero a los estados del sur*, todas ellas de 1911. Sin embargo, marcaron su deslinde sobre la actuación del presidente con respecto a la profundización del movimiento revolucionario, cuando en 1912 produjeron *Revolución orozquista*, la cual no sería una película imparcial, sino una de propaganda política, en donde realzaron el papel del ejército federal en la lucha en contra de los radicales insurrectos:

...sabían que las relaciones entre el presidente Madero y el ejército federal eran sumamente frágiles, así es que optaron por presentar una visión gloriosa del ejército... terminaron el filme con la exaltación del general Victoriano Huerta, quien hizo su entrada triunfal en la Ciudad de Chihuahua al frente de las fuerzas federales.



Posición que mantuvieron al año siguiente, en ocasión de la *Decena Trágica*, al producir *Angustias y zozobras*; película en donde mantuvieron una actitud imparcial sobre los acontecimientos del golpe de estado, comenta Leal, no sin plantear en su siguiente cinta, *El funeral de Francisco I. Madero*, una denuncia implícita del ánimo represivo del nuevo gobierno militarista, al narrar la represión en contra de quienes participaron en los funerales. Sin embargo, siguieron con sus cámaras la consolidación del régimen golpista con varias cintas de propaganda, hasta la manifestación clara de su apoyo propagandístico a las acciones del ejército huertista, con la película *Sangre hermana* de 1914, en donde:

[Insurrectos y sus mujeres \[1911\]](#)

*...presentaron a las fuerzas zapatistas como hordas turbulentas que "incendian pueblos, siembran la desolación y la ruina, haciendo huir aterrorizados a sus moradores que entre las humeantes ruinas corren llenos de espanto."*¹⁰

Para 1914, en el contexto de la confrontación entre las facciones revolucionarias a partir de la [Convención de Aguascalientes](#), los hermanos Alva volvieron su interés sobre el bando Carrancista, produciendo varias cintas sobre los acontecimientos posteriores a la entrada de las tropas de [Venustiano Carranza](#) y [Álvaro Obregón](#) a la ciudad de México: *Entrada triunfal a la capital del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista*, *Banquete en el Castillo de Chapultepec*, y *Obregón ante la tumba de Madero*, todas ellas de 1914. No obstante, volcaron su interés en ese mismo año sobre las fuerzas de la *Convención de Aguascalientes*, al filmar: *Avance de las fuerzas zapatistas hacia la Ciudad de México*, *Entrada de los generales Villa y Zapata a la Ciudad de México*, *Banquete de la Convención* y *El general Emiliano Zapata en entrevista con periodistas*. Lo que, al decir de Leal (2012: 207), marcó su destino como cineastas debido al posterior triunfo carrancista, al dejar la

⁹ Miquel Ángel (1997: 59); Leal (2012: 196).

¹⁰ Leal (2012: 205)

producción de películas y continuar su carrera como empresarios exhibidores de películas hasta los años de la década de 1930, en Morelia, Michoacán, durante la época Carrancista y después del [Plan de Agua Prieta](#).

Por lo que se refiere a Enrique Rosas, quien de acuerdo con Leal (2012: 209-210) se inició en 1907 como empresario exhibidor de películas en el *Salón París* de la capital del país, además de asociarse con los Alva para producir películas al año siguiente, continuó sus actividades de exhibición cinematográfica en La Habana, Cuba, durante los procesos que acompañaron la revuelta Maderista. De donde regresó al país en 1912, para filmar la película *La revolución en Veracruz*, que mostraba los acontecimientos relacionados con la insurrección de Félix Díaz en contra de la presidencia de Francisco I. Madero. Al año siguiente produciría la cinta *Decena Trágica*, después de lo cual abandonó el país y radicó en Europa hasta 1915, cuando regresó a México para incorporarse con las fuerzas revolucionarias comandadas por [Pablo González](#), para quien produjo en 1915 varias cintas de propaganda, entre las que encontramos: *En el campo de operaciones frente a Cerro Gordo*, *El general Pablo González y los generales Cos, Robelo, Azuara y Lechuga, acuerdan el plan de ataque a los zapatovillistas atrincherados en San Cristóbal Ecatepec*, *La artillería constitucionalista avanzando hacia la ciudad de México*. Hasta la realización, en 1916, de una producción en seis grandes partes, que tituló *Documentación nacional histórica*, en donde se mostraba la lucha de las tropas de González por erradicar el [Zapatismo](#) en Morelos.

Por lo que se refiere a Guillermo Becerril, comenta Leal (2012: 213-215) que junto con su padre y hermanos se inició en el negocio de la exhibición cinematográfica en el *Teatro Principal* de Toluca, a finales del siglo XIX, para después lanzarse a recorrer las principales poblaciones de Jalisco, Nayarit y Colima, hasta Sinaloa, Sonora y Chihuahua con una carpa. Sus primeras producciones fueron filmadas al iniciarse el siglo XX; para 1910 produjo la cinta *Fiestas del Centenario de la Independencia*, para enseguida involucrarse directamente en el movimiento revolucionario, al filmar con gran oportunidad *Cateo en la casa de Aquiles Serdán* y *Funeral de las personas que fallecieron en el tiroteo de la casa de los hermanos Serdán*.

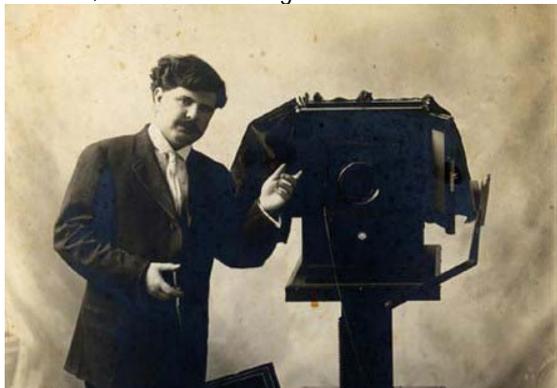


[Combates durante la Decena Trágica \[1913\]](#)

Su gran sentido para captar los cambiantes sucesos que acompañaron el inicio del proceso revolucionario, le llevaron a lograr filmar con oportunidad los enfrentamientos en Puebla, entre los zapatistas y las tropas del ejército federal en 1911; ya que al estar en espera del anunciado viaje del candidato presidencial Francisco I. Madero a esa ciudad, en donde existían fricciones entre las tropas revolucionarias y las fuerzas federales, su oportunidad le permitió captar con su cámara el terrible enfrentamiento entre estos bandos en el reportaje de actualidad: *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad*, a la que siguió otra cinta en franco apoyo al Maderismo: *La campaña electoral en Puebla*, para continuar posteriormente produciendo películas de propaganda al servicio de Madero en 1912.

Sin embargo, en su película de actualidades sobre los acontecimientos de la *Decena Trágica: Los sucesos rojos de México o Decena Trágica en México*, Becerril incluyó la versión de los huertistas sobre la muerte de Madero y Pino Suárez, al señalar que habían perecido en un ataque de los maderistas al tratar de liberarlos. Sin más problemas, durante esta violenta etapa represiva en el país, continuó con sus tareas; que incluyeron la realización, en sociedad con Salvador Toscano, de una cinta sobre los acontecimientos de la [invasión de Veracruz por las tropas estadounidenses](#), en abril de 1914: *Invasión norteamericana o Los sucesos de Veracruz*.

Por lo que se refiere a Jesús H. Abitia, desde 1910 mostró sus simpatías por el Maderismo, siendo un fotógrafo que se convirtió en cineasta al adquirir una cámara de cine en El Paso, Texas. Posteriormente se incorporó al ejército obregonista, en 1913, debido a una larga relación de amistad con el sonoreense:



[Jesús H. Abitia en su estudio \[ca. 1920\]](#)

*... tomando fotografías y películas, unas veces al lado de don Venustiano, otras al lado del general Hill o del general Diéguez, pero principalmente junto al general Obregón, al que me seguía uniendo la misma entrañable amistad de los tiempos infantiles.*¹¹

Entre 1913 y 1914 filmó la marcha por el occidente del país de las tropas de Álvaro Obregón, hasta la entrada de Venustiano Carranza a la ciudad de México, y en 1919 realizó las cintas: *El sepelio de Zapata*, además de: *La campaña constitucionalista o Campaña civil en México*; esta última con ocho horas de duración que, como señala Leal (2012: 222), motiva a preguntarse en dónde se exhibieron y quién asistió a su proyección, considerando que debió ser la propia tropa carrancista en sus cuarteles y campamentos. Siguiendo a Miquel (2004: 19-21):

Es probable que esta fuera la obra que casi medio siglo después sirvió como base, cortada, reeditada y sonorizada, para dar lugar a dos películas distintas de proselitismo constitucionalista tituladas Epopeyas de la Revolución.

Al respecto, señala la *Fundación Carmen Toscano* (2010), que Jesús Abitia hijo:

¹¹ Sánchez García José María (1953), "Historia del cine mexicano", en: *Cinema Reporter*, agosto 15, p. 37 [De los Reyes, 1983: 141]

...entregó a la Fundación Carmen Toscano, parte del archivo de su padre, principalmente los negativos de la película *Epopeyas de la Revolución* (1961), así como una colección de fotografías consistente en 1820 imágenes originales en positivo, sobre diversos temas que abarca desde la década de 1910 a 1950... Actualmente podemos ver la producción documental de Abitia en la película *Epopeyas de la Revolución*, editada por Gustavo Carrero en 1961. La cinta sonora relata la lucha revolucionaria desde el maderismo hasta el triunfo del constitucionalismo (1913-1917). El largometraje, *Epopeyas de la Revolución* no conserva la estructura de las películas originales de Jesús H. Abitia ya que la edición de Carrero se sujeta a un guión basado en el libro *Ocho mil kilómetros en campaña*, escrito en por el general Álvaro Obregón.

Después del triunfo del *Plan de Agua Prieta*, y el derrocamiento y asesinato de Venustiano Carranza, apunta Leal (2012: 223) que realizó varias películas de propaganda al servicio de los sonorenses: *Entrada triunfal del general Obregón a la ciudad de México*, *Llegada a la ciudad de México del señor Adolfo de la Huerta*, *Campaña presidencial del general Obregón*, *Toma de posesión del general Álvaro Obregón*, y *Gira política de Obregón al sur del país*, todas ellas en 1920; además de una cinta sobre el tema *Fiestas del primer centenario de la Independencia*, de 1921. Además de este cine de actualidades, comenta Leal que incursionaría en el cine de ficción desde 1913, con las comedias *Los amores de Novelty* y *El matamujeres*; cine que continuó en 1921, con las cintas: *Los encapuchados de Mazatlán*, de 1920, además de *Carnaval trágico*, de 1921.



Escuela de Arte y Fotografía de Abitia en Paseo de la Reforma [ca. 1921]

Sobre el resultado político de las aventuras de Abitia en el bando carrancista, Ciuk (s/f) comenta su testimonio sobre la continuidad de su vida cinematográfica posrevolucionaria:

A fines de 1920, pensé en establecer los estudios cinematográficos que edifique cerca del Bosque de Chapultepec; con ese fin, trasladé a ese lugar una casita de madera montada en ejes con ruedas que yo había construido en 1916. Un día, noté que un automóvil se detenía frente a mi casa. Salí y en ese momento descendían del auto el señor Presidente de la República don Adolfo de la Huerta, acompañado por el general Obregón, el general Calles y el Lic. Don Miguel Alessio Robles. Me saludaron y el general Obregón dijo: "Ya ves como es de Abitia esta casa. Es ideal para un soltero". El señor Presidente me preguntó: "Y ¿de quién es este terreno?". A lo que respondí: "Tengo informes de que es propiedad de la Nación y a reserva de adquirirlo legalmente lo ocupo".

Les expliqué los proyectos que tenía respecto a los estudios cinematográficos. "Pues mientras yo sea Presidente, nadie te molestará", me dijo el señor Huerta. "Y si yo salgo electo Presidente, tampoco te molestarán", dijo el general Obregón. "Soy testigo", dijo Calles. "Y yo también", afirmó Alessio Robles. Efectivamente tanto el señor Huerta como el general Obregón cumplieron su palabra y con el dinero producto de mis negocios que representaba el esfuerzo de toda mi vida, establecí los primeros estudios y laboratorios cinematográficos en México, cuyo costo fue de trescientos mil pesos y que sirvieron de base para el auge que hoy tiene la cinematografía en nuestro país. A raíz del asesinato del general Obregón, la mayor parte de los que se decían sus amigos le voltearon la espalda. Luis Montes de Oca, Ministro de Hacienda, mandó un inspector y policías para que desalojara los Estudios Cinematográficos Chapultepec. El siguiente Ministro, Alberto Pani, vendió los estudios y laboratorios en 143 mil pesos y le dio a Abitia 5 mil.

Al respecto del apoyo político brindado a Abitia, la propaganda impresa del Carrancismo impulsó la idea de que el cine de actualidades se había realizado con gran veracidad en el lugar de los hechos, durante los enfrentamientos contra las fuerzas Convencionistas:

Con un valor a toda prueba, con una decisión ejemplar, hábiles cinematografistas mexicanos se aventuraron en los campos infestados por las hordas turbulentas y sacaron fiel reproducción en cuanto ha acaecido en los ensangrentados campos de Morelos durante esta lucha fratricida.¹²

En donde Abitia resultaba ser el más comprometido cineasta con la veracidad, arriesgando en ello la vida:

Por circunstancias especiales [Jesús H. Abitia] 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 la Trinidad, que indudablemente es la más grande que se ha registrado en la historia de México, al estar tomando un duelo de artillería, una granada la explotó tan cerca, que le inutilizó el aparato.¹³

[Grupo de fotógrafos \[ca. 1910\]](#)



Al respecto de la veracidad, y de la objetividad de esta producción sobre la Revolución, apunta Leal (2012: 226-227) que:

La selección de las tomas, el privilegiar algunos aspectos y omitir otros, y su montaje en una secuencia determinada permiten dar la impresión que se quiera de los hechos. De ahí que los documentales de la Revolución Mexicana no sean obras imparciales, ni tampoco ofrezcan una versión objetiva de los acontecimientos: portan las preferencias políticas e ideológicas de los primeros artistas

¹² *El Independiente*, México, D. F., domingo 15 de febrero de 1914, p. 3 [Leal (2012: 226)]

¹³ *El Entreacto*, Mérida, Yucatán, sábado 16 de enero de 1915, p. 7 [Leal (2012: 226)]

nacionales del cine que -como advierte Andrés Luna- recurrieron a la supresión, generalización y construcción de motivos, personajes y símbolos... En consecuencia, nos hallamos frente a versiones paralelas a la vida real que se fijaron e inmovilizaron apresuradamente de manera que concordaran con la ideología dominante en cada momento. Esto se aprecia claramente en las actualidades y los reportajes de la época, pero es particularmente notorio en tres montajes extemporáneos: Memoria de un Mexicano (1950) y las dos versiones de Epopeyas de la Revolución Mexicana (1961 y 1963).¹⁴

Por su parte, De los Reyes (1983: 167) comenta que:

Las imágenes de la Revolución continuaban [en 1914], y continuarían hasta el día de hoy, al servicio de los intereses de facción.



[Villa ante la cámara](#)

Sin embargo, sin importar la filiación política y las situaciones que condujeron a los campos de batalla a los cineastas mexicanos, debemos de reconocer el gran peligro en que vivieron al filmar estas actualidades, como refirió Toscano:

*...durante la ocupación norteamericana de Veracruz, estuve a punto de ser fusilado por andar filmando películas, y solo fui salvado gracias a la intervención oportuna de un general mexicano que me conocía.*¹⁵

Desgraciadamente, señala De los Reyes (1983: 14-18) que la reconstrucción del cine documental de actualidades de la época revolucionaria ha sido destruido casi totalmente, y es mínimo el material que ha llegado a nuestros días:

Lo que conocemos son fotografías en movimiento de diversos aspectos de la Revolución; el documental ha perdido su sentido original.

Sobre las colecciones en donde se rescataron estos materiales filmicos, apunta De los Reyes la de Edmundo Gabilondo, quien adquirió materiales de los hermanos Alva principalmente; colección que vendió en la década de los años de 1950 a la UNAM, comenta Molina (2010). Que dio lugar a la integración que se presenta en la cinta: *La historia en la mirada* [2010], producida por la Cinemateca de la UNAM, dirigida por José Ramón Mikelajáuregui, con base en una investigación histórica de Carlos Martínez Assad. Otra colección correspondería a los materiales recopilados en la antología *Memorias de un Mexicano*, realizada por Carmen Toscano sobre materiales filmados por su padre, en donde se incluyen además de películas de los camarógrafos de los Limière, otras realizadas por los Alva, Abitia, y tal vez por Enrique Rosas, Julio Lamadrid, Rodolfo Becerril, José Cava, Enrique Echániz Brust, etcétera; sobre esta recopilación, señala De los Reyes (1983: 15):

El documental de la Revolución, inserto en la película, fue destrozado al suprimir letreros y seleccionar fragmentos.

Por lo que se refiere al cine de Abitia, filmado desde el campo de batalla obregonista desde 1913, la mayor parte fue destruido en un incendio en los laboratorios de la Secretaría de Gobernación, apunta De los Reyes (1983: 15-16). El material que podemos apreciar se utilizó para la realización de *Epopeyas de la Revolución Mexicana*, cinta que el mismo Abitia integró con segmentos que recuperó de los rollos que integraban: *8 mil kilómetros de campaña*; película que con anterioridad Obregón encargó al cineasta, los cuales permanecieron en poder de la familia del general hasta 1960, fecha en que se integró la antología referida, la cual adquirió la Secretaría de la Defensa, en donde se reeditó y se le cambiaron los textos:

*La imagen de la Secretaría de la Defensa, como era de esperarse, fue mutilada sin misericordia, al grado que las escenas de batalla son inidentificables. Incluso se repiten tomas dos y tres veces. La única secuencia casi completa es la de los tratados de Teoloyucan; lo demás es pedacería y como Memorias de un mexicano, en ocasiones se convierte en una iconografía de personajes notables.*¹⁶

El cine de Enrique Rosas se perdió:

*Nada de sus películas de la Revolución se salvó: se sulfataron o fueron tiradas o vendidas como materia prima para fabricar pegamento y pintura. De Rosas conocemos el argumento y la película El Automóvil Gris (1919)...*¹⁷

Al respecto, únicamente podemos señalar que el propio desarrollo de la posrevolución marcó el desinterés y propició la destrucción de los materiales filmicos de esa epopeya, que transformó a México.

Al respecto comenta De los Reyes (1983: 168) que dos días después de la derrota Villista en el Bajío, el 17 de abril de 1915, se exhibió en la capital carrancista, el puerto de Veracruz, la antología: *La historia completa de la Revolución de 1910 a 1915*, película integrada por Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano. Mientras que en la ciudad de México, la capital



[Fotógrafos y Periodistas en Iquala. Foto de Aurelio Escobar C. \[ca. 1911\]](#)

¹⁴ Luna Andrés (1985)

¹⁵ Sánchez García José María (1944), "Novedades en el Cine. Apuntes para la historia de nuestro cine. Primeras películas tomadas en México", en: *Novedades*, diciembre 10, p. 10 [De los Reyes, 1983: 151]

¹⁶ De los Reyes (1983: 15-16)

¹⁷ Op. cit., p. 16

convencionista, se exhibieron películas de fechas anteriores como: *Toma de Torreón* y *Asalto de Hermosillo*, para ocultar a los capitalinos la derrota de los opositores de Carranza, mientras las fuerzas de Villa iniciaban su retirada del centro del país.



[Gustavo Casasola durante la Decena Trágica \[1913\]](#)

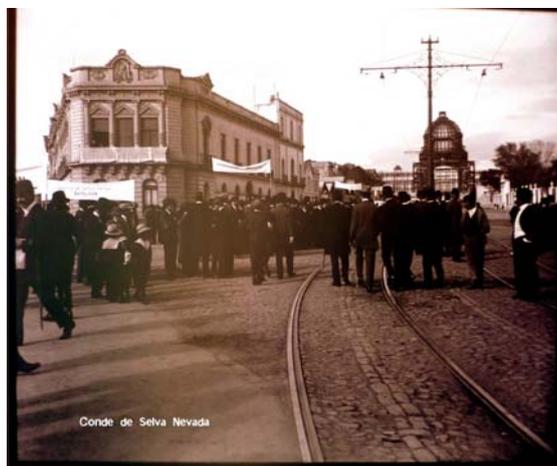
Siendo significativo, y risible al mismo tiempo, que se prohibiera la proyección de materiales filmicos de lo que se denominaba *vistas locales privadas* de bodas, casamientos, entierros, etcétera, sin consentimiento de los retratados:

*Al parecer dicha limitación se debió a que un político sobresaliente del huertismo fue sorprendido por la cámara de uno de los hermanos Alva al salir de misa de 12 del templo de San Fernando, acompañado por su amante. Indignado, hizo destruir la película y confiscar el aparato.*¹⁸

Lo cierto es que el contexto citadino, una vez asesinado Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, era de gran nostalgia por el Porfirismo, lo que fue aprovechado por la Iglesia Católica, señala De los Reyes (1983: 132), para eliminar la proyección de películas que consideraba atentaban contra la religiosidad pregonada por el clero mexicano, como la prohibición de la cinta *Nuestra señora de París*, existiendo un ambiente de religiosidad y fanatismo por algunos sectores en las zonas controladas por el huertismo:

*El clero metropolitano, aprovechando tal estado de ánimo, organizó una rogativa a la virgen de los Remedios para la restauración de la paz y fue muy concurrida. Los capitalinos estaban impresionados por la situación que vivían, y nada extraño era que al igual que habían mostrado su inconformidad durante el periodo maderista, ahora acudieran a las iglesias a implorar por la paz y la vuelta a una vida normal.*¹⁹

[Manifestación de Asociaciones Católicas, 11 de enero de 1914](#)



En este ambiente de intentos de restauración porfirista, mientras el país se sacudía con la creciente violencia revolucionaria, que incrementaba la llegada a la capital de numerosas familias que tenían la posibilidad de huir de las zonas de combates, sin importar que en la ciudad de México se generalizaran las aprehensiones y asesinatos de quienes se asumía simpatizaban con los revolucionarios, las proyecciones cinematográficas se volcaron sobre el cine extranjero de ficción, ocupando un lugar sobresaliente la película: *Muero... pero mi amor no muere*, exhibida en octubre de 1913, comenta De los Reyes (1983: 136-137).

Cuya protagonista era la italiana Lyda Borelli, con quien se impuso en la alta sociedad capitalina, ocupada ahora por los militares y políticos huertistas, y a sus esposas, el gusto por el vestuario y las lánguidas poses que mostraba en la cinta, que fue motivo del quehacer de la agonizante y ramplona *Belle Epoque* mexicana, que del afrancesamiento porfirista pasaba a ser víctima de la influencia italiana en la moda.

[Lyda Borelli](#)

Por otro lado, la necia realidad empujaba al régimen militarista al precipicio, como producto de la insurgencia revolucionaria que se extendía como una marejada desde el norte del país, sin importar las plegarias de una religiosidad sumamente preocupada por que se restableciera la paz:

*Ni la iniciativa de las Damas Católicas de coronar a la Virgen de Guadalupe generala del ejército federal, ni los constantes triduos al Sagrado Corazón de Jesús en la Basílica de Guadalupe, ni la proclamación del Sagrado Corazón como rey de la nación mexicana... ni las peregrinaciones diarias durante un mes de los fieles de todas las parroquias, iglesias y colegios de la ciudad de México, al Templo Expiatorio Nacional de San Felipe de Jesús, con "el fin de impetrar al Altísimo el restablecimiento de la paz", lograron remediar la situación.*²⁰

¹⁸ De los Reyes (1983: 131-132)

¹⁹ Op. cit., p. 133

²⁰ Op. cit., p. 138

Mientras tanto, en los frentes de batalla revolucionario los camarógrafos violaban las prohibiciones y persecuciones del huertismo, legales e ilegales, de filmar el contexto revolucionario; cuyas películas tendrían que guardar, en espera de que cambiara la situación política para poderlas exhibir. En donde abandonaron los iniciales intentos de mantener la *objetividad* y la *imparcialidad*, para mostrar entonces sus simpatías en las imágenes que filmaban. En este contexto se renovó el interés de los empresarios y camarógrafos estadounidenses y europeos por los acontecimientos políticos mexicanos, después de su involucramiento cinematográfico en las etapas tempranas del Maderismo, por filmar el contexto de los levantamientos armados de 1911 a 1920.



[Otis A. Aultman, de *International News Service* y *Pathé News*](#)

Comenta De los Reyes (1983: 141-142) que reaparecieron sus cineastas, quienes captaron las dificultades del régimen Maderista en 1912, filmando las insurrecciones antimaderistas y los acontecimientos de la *Decena Trágica* los enviados de las empresas: *Pathé*, *Animated Weekly*, *Gaumont* y la *Mutual Film*.



[Villa durante los combates en Ojinaga, Chihuahua \[1914\]](#)

Quienes mostraron el contexto revolucionario tomando vistas del bando federal y entre los diversos movimientos insurrectos, además de que buscaron mostrar el contexto de miseria que privaba en el campo mexicano. Sobre todo en noticieros que se exhibieron en todo el mundo, en sucesos acaecidos desde principios de 1913, hasta mayo de 1915. El particular interés estadounidense por el conflicto mexicano lo acota Bartra (2009):

En 1910 el cine cumplía 15 años y ya había documentado tres conflictos bélicos: la guerra entre griegos y turcos, la lucha independentista cubana y la confrontación anglo-boer en Sudáfrica. Pero para Estados Unidos la revolución en México era aún más apasionante que aquéllas, porque se jugaban grandes intereses económicos pero también porque los combates ocurrían ahí nomás, en su "patio trasero".

Significativo resultó el poder económico que generaban las imágenes cinematográficas, lo que fue aprovechado por [Francisco Villa](#) para financiar la revuelta, señala Martínez (2009), con base en De los Reyes (1985), cuando aceptó un jugoso contrato de la [Mutual Film Corporation](#) por 25 mil dólares, en 1914, para filmar el avance de la [División del Norte](#) sobre Ojinaga y Torreón,²¹ con el cinematógrafo como testigo de los violentos y significativos acontecimientos; momentos que además sirvieron para la generación de grandes mentiras que, de tanto repetirse se convertirían en verdades, como aquello que consigna el director estadounidense [Raoul Walsh](#) en sus memorias [*La Vida de un Hombre. La Edad Dorada de Hollywood*], según Reyes (1985) y Avitia (2005: 16), quien por esos años trabajó en las filmaciones de las tropas villistas, y después comentó como testimonios de esas épocas violentas, la invención de que durante las filmaciones de la *Mutual*:

Logramos que en las mañanas retrasaran las ejecuciones de las cinco a las siete para que hubiese buena luz.

El cinematógrafo en la segunda mitad de la década de los años de 1910

La violencia desatada entre las facciones revolucionarias complicó las comunicaciones y dificultó la exhibición cinematográfica, mientras la capital del país, y de otras ciudades, vivieron una época muy compleja de desabasto, hambre y enfermedades, que no acabó con el desenlace del triunfo carrancista, ya que ante un contexto de preocupación por la victoria militar por los diversos grupos, además del desinterés por el mantenimiento de la paz en las ciudades bajo su control, proliferaron las bandas de delincuentes al amparo del militarismo.

Además del tradicional saqueo que realizaron, sobre todo los grupos carrancistas, con lo que aparecieron grupos violentos que realizaron robos, violaciones y asesinatos, amparándose como integrantes de los grupos militares en pugna.

[Reparto de maíz en las Vizcainas \[1915\]](#)



Entre abril y mayo de 1915, comenta De los Reyes (1983: 175-190), un grupo de delincuentes disfrazados de militares zapatistas realizaron varios robos en casas de gente acomodada de la ciudad de México, utilizando para trasladarse un automóvil gris y para ingresar en los domicilios documentos que los acreditaban para realizar inspecciones, por lo que era

²¹ *Se acordó que Villa trataría de realizar sus batallas a la luz del día y que no podría permitir la presencia de otras firmas cinematográficas en el campo de batalla. También se estipuló que, en caso de que los camarógrafos no lograsen escenas satisfactorias durante las acciones de guerra, las tropas de Villa deberían escenificar acciones expresamente para la cámara.* [Avitia 2005:16]

posible que tuvieran algún tipo de relación con autoridades policíacas; lo que al parecer era cierto, lo que se comprobó al ser capturados varios individuos, entre ellos Guadalupe Martínez, quien presumía contar con el apoyo de diversas autoridades de seguridad militar en la ciudad. Quienes también fueron aprehendidos, además de capturarse a otro individuo de nombre Higinio Granda Fernández, de origen español. Al capturar la ciudad los carrancistas, y con la entrada de las tropas de Pablo González en agosto de 1915, se desataron los latrocinios sobre los capitalinos, considerados como traidores y *reaccionarios* por los carrancistas, al mismo tiempo que fueron quemados los archivos policíacos y abiertas las cárceles, lo que probablemente aprovecharon Granda y otros detenidos para huir, mientras los nuevos conquistadores de la capital se conducían de la siguiente manera:

*Los militares gastaban dinero a manos llenas, dinero dado por la oficina de Hacienda carrancista que satisfacía sus caprichos para tenerlos contentos, "disciplinados" y fieles. Se comportaban en la ciudad igual que si estuvieran en un prostíbulo: algunos enamoraron a las actrices de zarzuela: Juan Mérito, a María Conesa, Pablo González, a Mimí Derba, Agustín J. Castro, a Nelly Fernández. Había una competencia por ver quién vestía y vivía mejor y por ver quién conquistaba más mujeres.*²²

En relación con el contexto de la seguridad pública, señala De los Reyes que no se suprimió la costumbre de saquear casas, lo que comentó uno de los principales encargados de mantener el orden en la ciudad de la siguiente forma, años después:

*...eran tantos que ya los capitalinos no sabían quién llamaba a sus puertas presentando una orden, si soldados, si policías, si bandidos, pero el caso fue que todos los que llegaban a catear aprovechaban la ocasión para cometer una fechoría.*²³

Lo anterior constituyó una parte de la tremenda realidad que vivió la población de la ciudad con la derrota del convencionismo y su conquista por los carrancistas, ya que estarían a merced del ejército conquistador y de su comandante en jefe de la ciudad, el general Pablo González, quien así se dirigía a la población en septiembre de 1915, mientras Carranza lo dejaba hacer, ya que no ingresaría a la ciudad hasta el mes de abril de 1916:

...hago un último y formal llamamiento a todas las clases sociales para que sin reservas y sea siquiera por espíritu de conservación, se identifiquen con la Revolución Constitucionalista, encabezada por el insigne ciudadano Venustiano Carranza y coadyuven a su triunfo... Sólo los extranjeros tienen el derecho –y mejor aún la obligación– de ser neutrales. Los mexicanos que pretendan asumir ese vergonzante papel... serán vistos como enemigos porque la causa nacional no admite indiferencias criminales.



[Pablo González con algunos colaboradores](#)

Granda reorganizó la banda que siguió operando en el saqueo de residencias, entre agosto y noviembre de 1915, utilizando para ello un automóvil gris. Hicieron uso de papelería firmada por Pablo González y Juan Mérito para cometer sus fechorías, quien había sido nombrado preboste responsable de la seguridad de la ciudad en donde existía la ley marcial, además de aparecer la firma del mismo jefe de los servicios especiales de la comandancia militar, Manuel Palomar; a quien, uno de los delincuentes de nombre Francisco Oviedo, acusaría de haber recibido parte del botín, además de señalar que otro integrante de la banda, Ángel García Chao, era el mediador entre los delincuentes y el general Mérito.



[Integrantes de la Banda del Automóvil Gris en el juzgado \[1915\]](#)

La captura de algunos integrantes de la banda se realizó a finales de año, siendo sometidos a una corte marcial que dirigiría el propio Pablo González, la cual encontró culpables a diez detenidos y otros fueron condenados a penas de prisión, por los robos cometidos desde la época de la ocupación de la ciudad por los zapatistas. Llama la atención que les fueron conmutadas las penas a cuatro de los hampones el 20 de diciembre de 1915, por indicaciones de Pablo González: Rafael Mercadante, quien operaba como jefe de la banda ante la fuga de Granda, Bernardo Quintero, Luis Lara y José Fernández; bajo la promesa del primero de revelar el escondite de las alhajas producto de los robos, del segundo porque se comprometió a revelar algunos secretos, mientras que de los otros dos se tenían dudas sobre su participación. Como señala De los Reyes (1983: 191):

Sea lo que fuere, al parecer el general actuó movido por dos de las que se decían sus debilidades principales: las mujeres y las alhajas... Días después de la ejecución hubo lo que se llama "rueda de presos" ante las víctimas y varios reconocieron a Mercadante como uno de los que penetraron en sus casas, pero ni por eso el general ordenó ejecutar la sentencia. De hecho le perdonó la vida. Por tal motivo la "maledicencia" popular continuaría creyendo que el general y otros militares de alta graduación eran los autores intelectuales de la banda. Mercadante sería envenenado en la prisión en diciembre de 1918.

Los escándalos continuaron con nuevas noticias alrededor de los protagonistas de los robos, comenta De los Reyes (1983: 237- 243), ya que Higinio Granda fue capturado en 1916 y remitido a Cuernavaca, ciudad desde donde Pablo González dirigió su campaña en contra de los remanentes zapatistas

²² De los Reyes (1983: 182)

²³ Mérito Juan (1959), *El Automóvil Gris y yo*, México, pp. 45-70 [De los Reyes, 1983: 182]

Granda no fue procesado, pero sería remitido a la penitenciaría de la ciudad de México para purgar una condena, de la cual nadie conoció su extensión. Otro de los hampones, Francisco Oviedo, apareció preso con nombre falso en la misma penitenciaría; se fugó de prisión en diciembre de 1917, en una increíble escapatoria en la que deambuló por los techos de la prisión, en donde hirió a un custodio, para escapar saltando una altura de 15 metros, para ser capturado tres días después en una cantina de la colonia Guerrero, completamente alcoholizado y drogado con mariguana.

Por si esto no fuera suficiente, Mercadante amaneció envenenado en su celda y Oviedo fue asesinado en prisión por otro reo a finales de diciembre de 1918, lo que causó un caudal de escandalosas notas en los periódicos.

Mientras esto sucedía, apunta De los Reyes (1983: 243-261), Carranza enfrentaba la terminación del período constitucional de su gobierno, ante la generalización de la oposición de sus antiguos seguidores, por lo que pospuso el 15 de enero de 1919; mientras que para el público se generalizaban las sospechas sobre la participación de Pablo González en los sucesos, como el jefe intelectual de la banda, al mismo tiempo que se le consideraba como uno de los principales aspirantes a suceder a Carranza.



[Fusilamiento de integrantes de la Banda del Automóvil Gris](#)



Lo anterior motivó a Enrique Rosas, quien había mantenido una sociedad en la producción de películas con la amante del general, la actriz [Mimi Derba](#), para producir una cinta en la que se mostrara la verdad y se lograra restablecer el prestigio perdido por el militar. Además de que en esta campaña mediática se buscó mostrar sus dotes y eficiencia guerrera al erradicar el zapatismo, con la filmación por órdenes del general del funeral del caudillo suriano, en la cinta: *Emiliano Zapata en vida y muerte*.

Para la producción de la película sobre los sucesos de los robos cometidos por la banda, contó con los testimonios de los involucrados en los robos, además de la colaboración del periodista Miguel Necochea y de quien fuera el subjefe de la Policía de los Servicios Especiales de la Comandancia Militar de la ciudad en 1915, Juan Manuel Cabrera, para elaborar la película *El Automóvil Gris*, que le llevó todo el año de 1919. La película se estrenó el 11 de diciembre de 1919, el mismo día que Pablo González causó baja en el ejército para buscar contender por la presidencia, lo que nunca sucedió ante el arrollador empuje del levantamiento de Agua Prieta.

[Mimi Derba](#)

La cinta abunda en elementos costumbristas, no sólo de la ciudad, ya que filmó en la penitenciaría; en barrios elegantes como las colonias Juárez, Roma, Santa María la Ribera, San Rafael; en los barrios bajos como la Merced, la colonia Guerrero y la periferia de la ciudad; describe las poblaciones aledañas a la ciudad como la Villa de Guadalupe, Otumba, San Juan Teotihuacán y Apan, en un supuesto viaje de los policías hacia Almoloya en busca de los hampones, en donde retrata paisajes y tipos populares en las calles pueblerinas, como el tianguis, un palenque y la vida cotidiana de los campesinos al amanecer en los poblados. Además de incluir escenas reales de los sucesos correspondientes a los fusilamientos de 1915.

[Cartel de El Automóvil Gris](#)



Estas filmaciones se presentaron inicialmente como un serial de 12 episodios, siendo reducida su extensión en un 30% en 1933, al convertirse en un largo metraje, además de haber sido sonorizada. El cinematógrafo en la ciudad de México durante el gobierno carrancista se vio profundamente afectado por los problemas que acompañaron a la violencia entre las facciones revolucionarias, con su secuela de inmigración desatada, desabasto, afectación de los servicios urbanos, hambre, enfermedades y el crecimiento de la violencia urbana, comenta De los Reyes (1983: 263-264). Además de que las afectaciones en las comunicaciones hicieron estragos en la distribución de los filmes, nacionales y extranjeros.

[Ezequiel Carrasco filma El Automóvil Gris de Rosas](#)

A lo que se adicionó el inicio de los conflictos obrero-patronales, con la creación del *Sindicato de Actores y Autores*, que afectó la presentación de las variedades y zarzuelas que se intercalaban con la exhibición de películas, además de que se incrementaron los impuestos sobre la venta de localidades para contribuir a los gastos adquiridos por el gobierno durante la

Revolución. Al restablecerse la paz, con la derrota convencionista, la fuente del material fílmico sería Europa; sin embargo, la profundización de la Primera Guerra Mundial dificultó la llegada de nuevos materiales, mientras que los productores estadounidenses subestimaron el mercado nacional. Lo anterior tuvo repercusiones culturales en las clases acomodadas de las ciudades:

*Por el aislamiento de la ciudad de México, a las mujeres les fue impedido conocer los adelantos de la moda europea, que poco a poco se transformaba. Dejaron de llegar periódicos y revistas extranjeras que en sus páginas incluían los figurines que dictaban el "buen vestir"; en cambio las películas llegaban con mayor frecuencia, entre ellas, las había de actrices italianas que pronto ganaron la admiración de la gente. Las damas contemplaron en los films de Lyda Borelli, la Bertini, la Menichelli, La Manzani, la Quaranta, Hesperia y la Jacobini la elegancia de sus trajes y comenzó a generalizarse la imitación. Hasta los gestos de las actrices fueron copiados... Las películas italianas impactaron a una sociedad hambrienta y soñadora.*²⁴



Emma Padilla en *La luz, tríptico de la vida moderna*

La influencia de la cinematografía italiana impulsó la producción de cintas argumentales o de ficción, en donde actrices de teatro como Emma Padilla y Mimí Derba buscaron convertirse en *divas* mexicanas, a semejanza de Francesca Bertini o Pina Menichelli, comenta De los Reyes (1983: 203-205). La primera como actriz principal de la cinta de 1917: *La luz, tríptico de la vida moderna*, que al decir de Maza (1996b):

...es el título del primer largometraje "oficial" del cine mexicano. El adjetivo "oficial" se debe a que pocos autores reconocen el trabajo de los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, quienes un año antes filmaron 1810 ó ¡los libertadores de México! (1916) el que probablemente sea el primer largometraje de ficción nacional. El hecho de haber sido filmado en Yucatán -junto con El amor que triunfa (1917)- lo ha relegado en contra de La luz, tríptico de la vida moderna (1917), filme realizado en la ciudad de México.

Para De los Reyes (1983: 204) consistió de un plagio de la cinta italiana: *El fuego*, en donde actuaba Pina Menichelli:

*El fuego (1915) inauguró una tendencia romántica-cursi que hizo furor en México y que influyó al cine de otros países, incluyendo Estados Unidos. El universo de las "divas" se componía de ingredientes que pronto se asimilaron en otras cinematografías: mujeres voluptuosas, escenarios suntuosos, historias pasionales y atrevidas. La propuesta italiana planteaba un cambio en la mentalidad de la época, producto inmediato de la guerra. El papel de la mujer se ampliaba en el cine, aunque sólo fuera como "objeto de pasiones amorosas." La nueva mujer -que obtenía el derecho al voto y que pronto se recortaría el pelo, se liberaría del corsé y se acortaría la falda- hacía su aparición en las pantallas cinematográficas.*²⁵

En la cinta mexicana, señala Maza (1996b), que fue producida por el francés Max Chauvet y dirigida por J. Jamet, probable seudónimo del realizador Manuel de la Bandera, y fotografiada por Ezequiel Carrasco, la Padilla buscó imitar en todo a la Menichelli, continua De los Reyes, marcando con esta película la abismal distancia existente entre las así llamadas *divas*, del cine internacional, con las *tiples* del teatro de revista mexicano:

*El director tomó de las películas de las divas la preocupación de mostrar el "buen gusto" para vestir de los burgueses. El papel de la actriz se redujo al de maniquí que a cada escena modelaba vestidos supuestamente adecuados para cada ocasión. La película trataba de exhibir costumbres de la alta burguesía, pero como en el México de esos años ésta casi había desaparecido, refleja lo que la clase media suponía que debían ser esas costumbres. El resultado fue que vestuario y situaciones resultaron ridículos y fuera de lugar.*²⁶

Por lo que se refiere a las cintas de ficción que produjo la Derba, en sociedad con Enrique Rosas, comenta Maza (1996b) que fueron: *En defensa propia*, *La tigresa* y *La soñadora*, todas ellas de 1917; las que se realizaron por la compañía *Azteca Films* y, de acuerdo con De los Reyes (1983: 206), fueron inspiradas en los melodramas italianos de la época, las cuales:

...se referían a condes, duques y palacios por completo fuera del contexto mexicano, incluso en La soñadora se bailaba un minué con vestidos Luis XV.

La crítica también resultó bastante cruel con la cinta en general, al describir las patéticas actuaciones y sus contextos, sobre todo en lo que se refiere al bailable antes señalado:

*...torpemente ejecutado, pues termina cada quien como mejor puede en una embarazosa confusión; resulta desusado en estos tiempos violentos de danzón y fox trot. Dos o tres de los varones en su deseo de parecer gentiles, levantaban tanto el pie al andar, que no parecía que pisaban sobre blanco césped, sino sobre un campo sembrado de cascos alemanes.*²⁷

Sin hacer caso de estas críticas, que por completo destruían este tipo de producción de la naciente industria cinematográfica nacional, comenta De los Reyes (1983: 231) que:

Mimí Derba y Enrique Rosas fueron a Nueva York a fines de 1917 para tratar de vender su producción y sufrieron tal descalabro que regresaron a México de inmediato decepcionados, y disolvieron su compañía cinematográfica y Mimí Derba se retiró de la producción de películas.



Mimí Derba en *La tigresa* [1917]

²⁴ De los Reyes (1983: 199)

²⁵ Maza (1996b)

²⁶ "La primera cinta mexicana", *El Pueblo*, junio 18 de 1917, p. 7 [De los Reyes, 1983: 204]

²⁷ "Juicios ingenuos", en: *El Pueblo*, jueves 27 de septiembre de 1917, p. 6 [De los Reyes, 1983: 207]

El cine de producción estadounidense aprovechó la guerra mundial para expandirse en América Latina, una vez superada la histeria que causó [el ataque villista sobre Columbus](#), Nuevo México. Mientras los empresarios de la exhibición cinematográfica se reducían y únicamente sobrevivían quienes podían costearse viajes a Europa y los Estados Unidos para adquirir las películas



[Cine Granat](#)

Siendo [Jacobo Granat](#), al decir de De los Reyes (1983: 266-268), quien fue el primero en adquirir cintas en el mercado de Nueva York, que era el centro más importante de la producción estadounidense, mientras que sus competidores buscaron sobrevivir con cintas adquiridas mediante el contrabando y la piratería, que acabó en 1918; cuando se integró en Nueva York una *Sociedad de Exportadores de Películas*, lo que traería como consecuencia, señala De los Reyes, la tendencia a la concentración y monopolización de la exhibición en el país:

El freno al comercio ilegal favoreció a Granat y perjudicó a los propietarios de una o dos salas, quienes no tuvieron ya armas para competir y fueron obligados a vender sus salas al enemigo, que ya en 1919 había aumentado su cadena a 19 salas.

Para 1919 se instalaron en el país las primeras distribuidoras de las compañías estadounidenses: *International Pictures Co.*, la *Fox* y *Universal*, haciendo a un lado a la competencia europea, mientras que la producción nacional enfrentaba el problema de no contar con una industria propia en lo relativo a película virgen, material de revelado y equipos para filmar, debiendo importar todo ello con el consecuente incremento en los gastos.

Con la débil estabilización lograda durante el gobierno carrancista, comenta García Riera (1998: 32-35), se produjeron 38 películas de ficción, en cuyos temas estuvo ausente cualquier referencia a la etapa armada, salvo homenajes para tratar de llevar al pasado esa etapa, como las películas de propaganda: *Reconstrucción nacional* de 1917 y *Patria nueva*, dirigidas por [Ezequiel Carrasco](#) en 1917, para el *Departamento de Enseñanza Militar* dirigido por el general Jesús M. Garza. Cintas que narraban los eventos del [Congreso Constituyente de 1917](#) y la toma de posesión de [Venustiano Carranza](#) como presidente.

Sin embargo, la creatividad de algunos cineastas se mantendría un poco al margen; así, Enrique Rosas exhibiría en 1919 su documental: *Emiliano Zapata*, reflejando *que las turbulencias revolucionarias no habían sido del todo canceladas*, como señala García Riera (1998: 34).

Los largometrajes de ficción, y de intentos de evasión de la realidad convulsionada del país en esos años, comenta García Riera (1998: 40-41), serían impulsados en 1917 con las producciones de [Azteca Films](#), como ya señalamos. Empresa que unió a una vedette del teatro ligero nacional, Mimí Derba; a un cineasta de larga trayectoria, Enrique Rosas; y a uno de los generales que *les había hecho justicia la Revolución*, [Pablo González](#). Personaje que probablemente aportó los fondos para esa empresa, la cual produjo cinco cintas: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En la sombra*. La Derba produjo, actuó, fue guionista de varias de las películas y, se presume, dirigió *La tigresa*. Al parecer el único producto de estas películas fue el lanzamiento, en un papel secundario, de una joven actriz que permanecería en el gusto popular como una de las *abueltas* del cine mexicano, [Sara García](#).



[Mimí Derba](#)

La vertiente del cine histórico había renacido en provincia, señala García Riera (1998: 36), con la cinta de [Carlos Martínez de Arredondo](#) y Manuel Cirerol Sansores: *1810 ¡o los libertadores de México!*, que fue filmada en el contexto del rígido gobierno de [Salvador Alvarado](#) en Yucatán, en 1916. General carrancista que integró a la nación, forzosamente, a los caciques separatistas, dueños del henequén; esta película *1810*, posteriormente tuvo gran éxito en sus exhibiciones en todo el país.



[Tepeyac 1917](#)

Con este espíritu histórico, pero con la adición de milagros contemporáneos, al año siguiente [José Manuel Ramos](#), [Carlos E. González](#) y [Fernando Sáyo](#) producirían *Tepeyac*, cinta en la que se entremezclaba un relato sobre la vida del país en los inicios de la época colonial, que concluía con el milagro de la virgen que solucionaba los apuros de una dama cuyo novio, muy acorde con la época, viajaba a Europa en misión diplomática y su barco era torpedeado por un submarino alemán; situación que llevaba a la joven a adentrarse en los milagros guadalupanos, para buscar el apoyo divino que salvara a su galán.

Un año más tarde Tomás Domínguez Illanes realizaría su cinta *Cuauhtémoc*, sobre una obra de teatro de la época, mientras que [José Manuel Ramos](#) dirigiría *El Zarco (Los plateados)*, basándose en la novela de [Ignacio Manuel Altamirano](#).

Esta productiva era culminaría con la primera cinta mexicana sobre la novela de [Federico Gamboa](#), *Santa*, dirigida por [Luis G. Peredo](#) en 1918; la cual, como comenta García Riera (1998: 43-44):

...significó la instalación de la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano.



[Santa 1918](#)



[El automóvil gris 1919](#)

Para 1919, con un país que se acercaba nuevamente a la confrontación armada y el militarismo, que sufría el bandidaje institucionalizado desde el poder, como ya hemos mencionado, se produciría un serial de doce episodios [El automóvil gris](#), dirigidos por Enrique Rosas y fotografiada por Ezequiel Carrasco, en donde se narra la depravación que realizó una banda de hampones en la Ciudad de México en 1915.

Referencias

Aviña Rafael (2004), *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional/Editorial Océano

Avitia Hernández Antonio (2005), *La Leyenda de MOVIELAND: Historia del Cine en el Estado de Durango (1897 - 2004)*,

http://www.bibliotecas.tv/avitia/La_Leyenda_de_Movieland.pdf

Ayala Blanco Jorge (1968), *Aventura del cine mexicano*, México, ERA

Bañuelos Medina Fernando (2010), *Antiguos Monumentos del Séptimo Arte*, <http://homocinefilus.com/antiguos-monumentos-del-septimo-arte/>

Bartra Armando (2009), "Norte y sur en los medios: Dos estrategias divergentes en la Revolución de 1910", en: *La Jornada del Campo*, 13 de enero, <http://www.jornada.unam.mx/2009/01/13/norte.html>

Ciuk Perla (s/f), "Un revolucionario del cine: cámara y fusil en mano", en: *Periódico Reforma* (?). Tomado de Recillas Enecoiz Luis (2008), *Cine silente mexicano*, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2008/10/21/un-revolucionario-del-cine-camara-y-fusil-en-mano/>

De la Vega Alfaro Eduardo (2010), "Las primeras películas sobre el movimiento de Independencia en México (1904-1934)", en:

Correcámara.com.mx, México, http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=2130

De los Reyes Aurelio (1982), "Cómo nacieron los cines", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, No. 50, México, UNAM, pp. 285-296, http://www.analesiie.unam.mx/pdf/50_285-296.pdf

- (1983a), *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños Vol. I (1896-1929)*, México, UNAM

- (1983b), "Los contemporáneos y el cine", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, No. 52, México, UNAM, pp. 167-186, http://www.analesiie.unam.mx/pdf/52_167-186.pdf

- (1985), *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, México, UNAM

- (1996), *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas

Fundación Carmen Toscano (2010), "Colección Jesús H. Abitia", en: *Archivo Histórico Cinematográfico*, México,

http://www.fundaciontoscano.org/esp/archivo_abitia.asp

García Riera Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, Conaculta. Imcine/Ediciones Mapa/Canal 22/ Universidad de Guadalajara

González Casanova Manuel y Virginia Medina Ávila (2002), *Diccionario de escritores del cine mexicano sonoro*, México,

<http://escritores.cinemexicano.unam.mx/presentacion.htm>

Leal Juan Felipe (2012), *El documental nacional de la Revolución mexicana. Filmografía: 1915-1921*, México, Juan Pablos/D.R. Voyeur

Luna Andrés (1985), *La batalla y su sombra: el cine de la Revolución Mexicana*, México, UAM Xochimilco

Manchot Ayla (2012), *Pioneros del cine en México*, <http://pioneros-del-cine-mexicano.blogspot.mx/>

Martínez Assad Carlos (2009), "Ojos bien abiertos. Imágenes de la historia", en: *Nexos en Línea*,

<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=467#ad#ad>

Maza Maximiliano et al. (1996), *Más de 100 años de cine mexicano*, México, ITESM, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>

- (1996a), "El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart", en: *Más de 100 años de cine mexicano*, Op. cit.,

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/suegra.html>

- (1996b), "Inicios del cine de ficción en México", en: *Más de 100 años de cine mexicano*, Op. cit.,

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficcion.html>

Miquel Ángel (1997), *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana

- (2011), "Documentales de la Decena Trágica", en: *Boletín del IIB*, Vol. XVI, No. 1-2, México, UNAM Instituto de Investigaciones

Bibliográficas, pp. 41-66, <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/49>

Molina Ramírez Tania (2010), "El pueblo armado, protagonista de *La historia en la mirada*", en: *La Jornada*, martes 30 de noviembre, México, <http://www.jornada.unam.mx/2010/11/30/espectaculos/a15n1esp>

Pringle Glen y Kally Mavromatis (1996), "Max Linder", en: *Silent Movies*, Clayton, Australia, Monash University Clayton School of Information Technology, <http://www.csse.monash.edu.au/~pringle/silent/ssotm/Aug96/>

Recillas Enecoiz Luis (2008), *Cine silente mexicano*, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/>

- (2012), "Carlos Mongrand en Toluca", en: *Cine silente mexicano*, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/03/26/carlos-mongrand-en-toluca-la-calle-de-marzo-26-2012/>

Rodríguez José Antonio (1990), "El cine mudo en Querétaro, 1897-1921. Las tandas del Iturbide", en: *Intolerancia. Revista de Cine*, No. 7, diciembre [Tomado de: *Cine silente mexicano*, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/09/12/el-cine-mudo-en-queretaro-1897-1921-las-tandas-del-iturbide/>]

Vega Alfaro Eduardo de la (2010), "Mitologías cinematográficas de Pancho Villa", en: *XIII Reunión de Historiadores de México, Estados Unidos y Canadá*, Querétaro, 26 al 30 de octubre, <http://13mexeuacan.colmex.mx/Ponencias%20PDF/Eduardo%20de%20la%20Vega%20Alfaro.pdf>

Vidal Bonifaz Rosario (2008), "Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas fílmicas en México (1928-1931)", en: *Revista del Centro de Investigación*, Vol. 8, No. 29, enero-junio, México, Universidad La Salle, pp. 17-28, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=34282903>

Wikipedia (2011), *La enciclopedia libre*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>