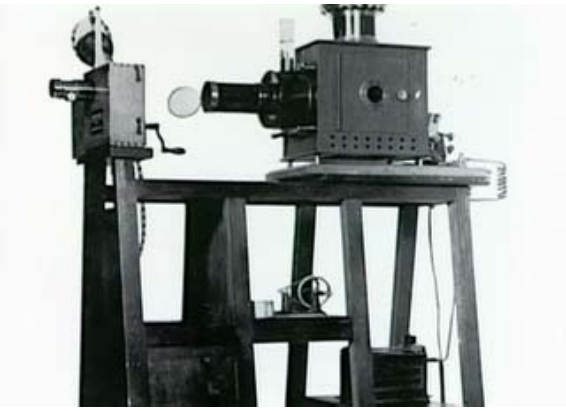
Programa de Cómputo para la Enseñanza: *Cultura y Vida Cotidiana: 1920-1940*
Historia de México II Segunda Unidad: *Reconstrucción Nacional e Institucionalización de la Revolución Mexicana 1920-1940*
El Cinematógrafo de 1920-1940
Propósitos: Valorar algunas manifestaciones socioculturales influidas por el nacionalismo revolucionario y su impacto sociocultural

Humberto Domínguez Chávez Junio de 2012

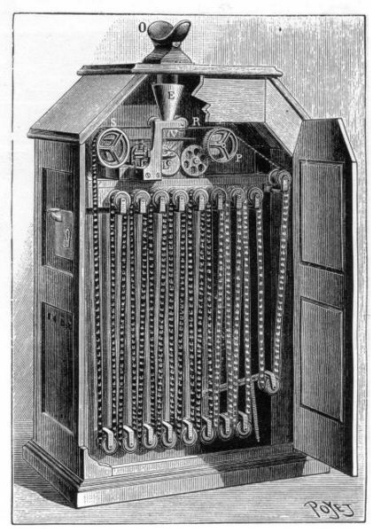
Antecedentes

El cinematógrafo llegó a México desde Francia en 1896, apunta García Riera (1998: 18-19), ocho meses después del inicio de las proyecciones del *Cinematographe Lumière* en Paris. Las proyecciones pioneras de los enviados de los hermanos Lumière en el país, Fernando Bon Bernard y Gabriel Veyre, se presentaron para un auditorio que se sentaba en una sala ante una pantalla, para apreciar escenas costumbristas de poca duración, con máximo de un minuto, y de gran movilidad como la salida de un tren de la estación o la de los obreros de la fábrica al terminar su jornada de trabajo.



Cinematógrafo de Lumière

Que superaron anteriores experiencias visuales en este nuevo medio de expresión, las cuales habían llegado un año antes mostrando el *Kinetoscopio* de Thomas Alba Edison,[1] cuyo sistema de proyección estaba completamente limitado, al seguir los pasos de los dispositivos para fotos estereoscópicas,[2] ya que únicamente permitían la contemplación individual para lo cual había que apoyarse sobre el aparato y pegar los ojos al lente, para advertir las escenas mucho más limitadas en tamaño, las cuales mostraban a bailarines o cirqueros y caballos en movimiento.



El invento de los Lumière sería masivamente apreciado por la población, además de la familia de Porfirio Díaz en el Castillo de Chapultepec donde se dio la primera exhibición, al proyectarse a un grupo de espectadores inicialmente en la droguería *Plateros* (en la actual calle de Madero de la Ciudad de México).

Iniciando con ello las funciones cinematográficas *con funciones encadenadas de las 18 a las 22 horas cada 30 minutos*, señala Martínez (2009); que, 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, en la mayoría de los casos, con el acompañamiento de grupos musicales, o un piano al menos, en las proyecciones que se realizaban en salones oscurecidos.

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 filmaban en la provincia, mostrando a sus habitantes tomas de sus lugares y a las personas en actividades que les eran cotidianas.

Kinetoscopio de Edison

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.

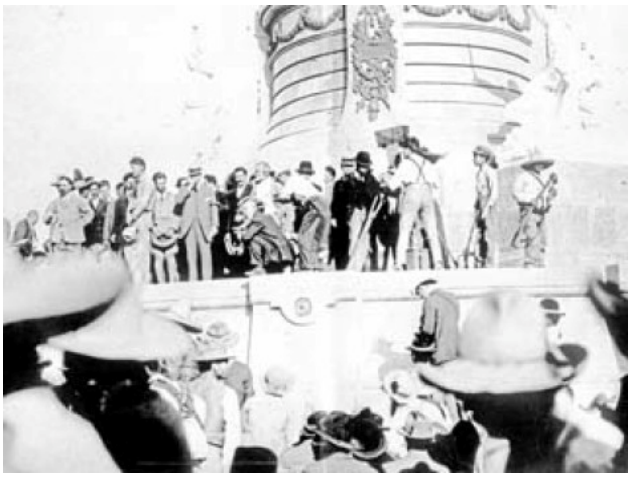
En México el documental fue el origen de todas las cinematografías, comenta Aviña (2004: 19), ya que a partir de la llegada de los Lumière el cine nacional se orientó a retratar lo cotidiano de las costumbres locales, intentando capturar lo habitual, al mismo tiempo que se buscaba destacar lo excepcional, en relación con los 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 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).

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

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

Además, desde los momentos iniciales de la etapa armada este nuevo medio de difusión y entretenimiento fue utilizado para captar y expresar los eventos en torno a sus sucesos, desde los combates en la toma de Ciudad Juárez por los maderistas, tomados por Antonio Ocañas asistente del empresario de cine Salvador Toscano;[3] el trayecto de Madero a la ciudad de México filmado por el mismo Toscano, quien afirmó que el cine podía ser *un magnífico negocio*; y por varios más en el transitar de las insurrecciones zapatista, orozquista y floresmagonista en el sur y norte del país; la violencia urbana desatada en la Ciudad de México con el golpe de estado de Victoriano Huerta.

Madero en Ciudad Juárez 1911 Foto Jimmy Hare



Camarógrafos en Ciudad Juárez Mayo de 1911 Foto Aurelio Escobar

Hasta las feroces campañas militares del ejército constitucionalista con los trabajos de Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, Enrique Rosas, los hermanos Alva o Enrique Echániz, entre otros.

Algunos como participantes independientes, sobre todo al inicio de la contienda, mientras los más se convertían en camarógrafos oficiales de los grupos en pugna; transitando sus filmaciones en este recorrido desde un de testimonio neutral en sus inicios, hasta otro francamente partidista y de propaganda para una facción en la medida en que se encarnizó y polarizó el conflicto, en cuyos trabajos y los de numerosos extranjeros cineastas, también podemos adentrarnos en la cotidianeidad de la sociedad de la época.

Significativo resultó el poder económico que desataron los imágenes cinematográficas, aprovechado por Villa para financiar la revuelta, señala Martínez (2009) con base en 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,[4] 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 contó como testimonios de esas épocas violentas 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 particular interés estadounidense por el conflicto mexicano lo acota Bartra (2009):

Francisco Villa

[3] *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, presenció 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.* [Martínez, 2009]

[4] *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]

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".

Sobre el cine de ficción los temas iniciales versarían sobre los clásicos de la dramaturgia popular de temporada, como *Don Juan Tenorio* filmada por Salvador Toscano, *la primera cinta de ficción mexicana* la llama García Riera (1998: 26), además de los clásicos cuadros históricos de temas nacionales como *Cuahtémoc y Benito Juárez*, además de *Hernán Cortés,* o *Hidalgo y Morelos* de Carlos Mongrand. Otras películas serían *El suplicio de Cuauhtémoc* y *Colón* de Pedro J. Vázquez, hasta *El grito de Dolores* de Felipe de Jesús Haro; 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*, también de Haro, con el cómico de la época *Tip-Top* como protagonista; *El san lunes de velador*, filmada en Orizaba por un tal Aguilar y Bretón, *El rosario de Amozoc* de Enrique Rosas, además de *El aniversario de la suegra de Enhart*, de los hermanos Alva, que contó con la participación de actores cómicos del *Teatro Lírico* según García Riera (1998: 26-27). Todas ellas durante la primera década del siglo XX; en donde, por utilizar la calle como escenario, se mostraba a la población de una forma casual.

Don Juan Tenorio de Salvador Toscano 1905

Teatro Morelos en Aguascalientes [Reyes, 1982: 297]

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 la ciudad 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, porfiristas y 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, inculta e infantil experimenta frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas; pero no puedo concebir como, noche por noche un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizadas, se embobe en el* Salón Rojo*, o el* Pathé*, o el* Montecarlo*, con la incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas* ad hoc *para un público de ínfima calidad mental, desconocedor de las más elementales nociones educativas. Este espectáculo que eleva a las clases inferiores, envilece y degenera a las superiores si a él sólo se entregan y consagran.* ["Los ricos y el cinematógrafo", en: *El Imparcial*, martes 22 de octubre de 1907, p. 2; en: Reyes Aurelio de los, 1983b: 169]

Por su parte los intelectuales ateneístas, opositores del sistema porfirista, comenta Reyes (1983b: 170) citando a Carlos González Peña, consideraban en 1912 al cine como la conquista del mal gusto, además de quejarse de su popularidad que conduciría al cierre de los teatros, porque el público prefería al cinematógrafo.

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, serían impulsados en 1917 con las producciones de *Azteca Films*, comenta García Riera (1998: 40-41), que unió a una vedette del teatro ligero nacional, Mimí Derba; 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 *abuelitas* del cine mexicano, Sara García; ya que como comenta Aurelio de los Reyes (1983: 206):

> *Las cinco películas hechas por Mimí Derba se referían a condes, duques y palacios por completo fuera del contexto mexicano.*

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, quien se encargó de integrar a la nación, forzadamente, a los caciques separatistas, dueños del henequén; posteriormente esta película *1810* tuvo gran éxito en sus exhibiciones en todo el país.

Con este espíritu histórico, pero con la adición de milagros contemporáneos, al año siguiente José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago 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, con 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; por lo que la joven se adentraba en los milagros guadalupanos para buscar el apoyo divino que salvara a su galán.

Tepeyac 1917

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.

Santa 1918

El automóvil gris 1919

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

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

Para 1919, con un país que se acercaba nuevamente a la confrontación armada y el militarismo, que sufría el bandidaje institucionalizado desde el poder, se produciría un serial de doce episodios *El automóvil gris*, dirigidos por Joaquín Coss y Juan Canals de Homs, en donde se narraban la depravación que realizó en la Ciudad de México una banda de hampones disfrazados de militares, cometiendo sus fechorías en 1915.

Cuya historia real se contaminó políticamente implicando a otro productor de cine, el general Pablo González; quien, según García Riera (1998: 45-46), facilitó a Rosas, su antiguo compañero de aventuras cinematográficas con la Derba, para que filmara el fusilamiento de los auténticos miembros de la banda. Escena que se incluyó en la película, la cual fue sonorizada en 1933 con el propósito de mejorar las actuaciones teatrales de los protagonistas. Un elemento adicional e importante radica en el hecho que varias de las filmaciones sucedieron en la vía pública, por lo que recogen aspectos de la cotidianeidad de la capital en esos años.

Fusilamiento de los integrantes de *La Banda del Automóvil Gris*

El cine en la década de 1920

Durante las presidencias de los sonorenses Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, comenta García Riera (1998: 53), el cine nacional fue ignorado por sus gobiernos, probablemente debido a que sus discursos seguían los modelos estadounidenses importados; motivo por lo cual los intelectuales como Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán tuvieron una mala opinión de estas expresiones artísticas nacionales, y el mismo José Vasconcelos se refería a ellas como un *vulgar producto norteamericano sin tradición cultural*. Esta era una época de desarrollo del cine soviético, país con quien México estableció relaciones diplomáticas en esos años, el cual producía obras en donde el actor principal eran las masas proletarias, como en las cintas de Serguéi Eisenstein, por quien tenían admiración Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Frida Kahlo, Diego Rivera y Serguéi M. Eisenstein

Estas apreciaciones parecen confirmarse cuando revisamos que en la década se produjeron sólo cintas de temas urbanos, salvo siete de ambiente rural; que, para García Riera (1998: 54), muestra que sus directores, entre los que se encontraban Carlos Stahl, Eduardo Urriola y Gustavo Sáenz de Sicilia, estaban empeñados en una cinematografía que seguía la producción estadounidense con melodramas de problemas afectivos, con 30 cintas; comedias, de las cuales cinco fueron de ambiente urbano y únicamente dos de tema rural; además de un cine de aventuras con 12 películas, de las cuales únicamente sólo cinco incorporaron personajes rurales, por lo que conformaron:

> *…un cine con humos aristocráticos e irritados empeños de desmentir la imagen "bárbara" de México propiciada por la revolución.*

Atavismo 1923

El mismo Sáenz de Sicilia produciría y dirigiría su primer película en 1923, *Atavismo*, además de *La boda de Rosario* en 1929, *caracterizadas por su aliento reaccionario y aristocratizante*, comenta Vidal (2008). La primera integró un melodrama romántico, con una trama sobre un joven que *hereda* el alcoholismo de su padre con lo que arruina su vida y la de los que lo rodean; mientras que la segunda, con una trama de melodrama campirano que sería sonorizada con el riesgoso sistema de discos, sería interpretado por un distinguido miembro de la aristocracia porfirista sobreviviente, Carlos Rincón Gallardo, quien se anunciaba como *Marqués de Guadalupe y Conde de la Regla*.

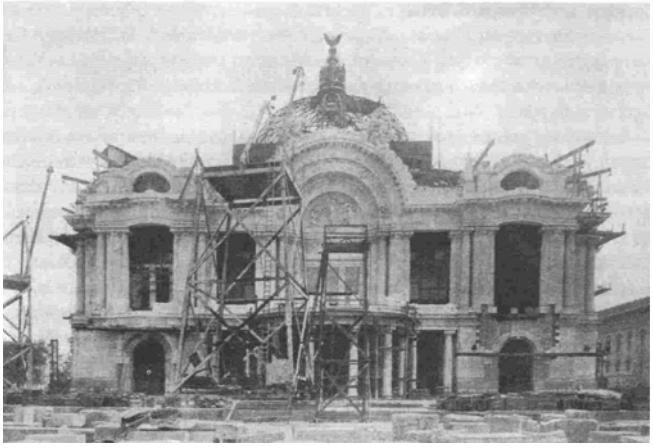
Que, al decir de Vidal (2008), había sido comandante de los temibles rurales porfiristas, además de ser un charro afamado. Esta cinta pasaría sin pena ni gloria, salvo que integra uno de los más sólidos precedentes de la *comedia ranchera*.

Dentro de las cintas de tema urbano, muy al estilo del cine estadounidense de la época, apunta García Riera (1998: 54-61), encontramos *El secreto de la abuela*, escrita, producida, dirigida y actuada por la pionera Cándida Beltrán en 1928, en cuya trama se relataban las peripecias y enredos de una infeliz huérfana que se gana la vida de voceadora con lo que sostiene a su abuela ciega. En sus actividades callejeras la huérfana acaba en la casa de un anciano que ha perdió a su

hija, el cual se encariña con la vitalidad de la muchacha y al verse enfermo de muerte, decide adoptarla, sin imaginar el secreto que guarda la abuela.

Cuatro de las producciones de esta década tocaron el tema de la revolución: *Alas abiertas* (1921) de Luis Lezama, sobre una novela de Alfonso Teja Zabre que se refería a los novedosos cuerpos militares de aviación, su escuela de cadetes y la lucha contra los *bandoleros* zapatistas. *Llamas de rebelión* (1922) de Adolfo Quezada con una trama melodramática y de aventuras, en donde un ranchero se enamoraba de una dama que era pariente de un antiguo peón suyo, convertido con la revolución en general; por lo que al complicársele sus amores el galán se levantaba en armas, para ser al final amnistiado por el gobierno.

El secreto de la abuela 1928



Guillermo *el indio* Calles actuaría y dirigiría *La raza de bronce* (1927), filmada en Mexicali, en donde mostraba los atractivos de su población fronteriza; mientras que *El coloso de mármol* (1928), de Manuel R. Ojeda, conformó una película de propaganda callista, ya que su trama se refería al Palacio de Bellas Artes, que simbolizaba: *…el México progresista que triunfaba sobre enemigos "retardatarios" y "ocultos"*, los *cristeros*, en una producción del *Instituto de Geografía Nacional*, con referencias positivas sobre la revolución y al pasado indígena.

Palacio de Bellas Artes *El Coloso de Mármol*

Podemos adicionar otra cinta de subsidio estatal, *Los hijos del destino* de 1929, dirigida por Luis Lezama con un guión de la propia esposa del entonces Presidente Emilio Portes Gil, Carmen García González, quien dirigía el *Comité Nacional de Protección a la Infancia*; la película fue un melodrama de propaganda en favor de la campaña de prevención de las enfermedades venéreas, como comenta Vidal (2008):

…causantes, según la cinta, de toda suerte de taras y mutilaciones genéticas.

El tren fantasma 1927

El puño de hierro 1927

Rescatamos del cine de aventuras *El tren fantasma* y *Puño de hierro*; ambas películas de 1927 con guión y dirección de Gabriel García Moreno, que fueron producidas en el *Centro Cultural Cinematográfico, S. A.* (o *Asociación Cultural Cinematográfica*) de Orizaba, Veracruz. La primera con una trama muy socorrida en los Films estadounidenses de la época, que en este caso se regionaliza; relata las aventuras de un joven ingeniero que se enfrenta a una peligrosa banda de asaltantes de trenes, quienes secuestran a la bella hija del despachador de la estación de Orizaba. Mientras que la segunda es un melodrama sobre la aristocracia, en la que un joven de clase acomodada es tentado por las drogas que le ofrece un traficante, por lo que su desesperada novia intentará ayudarlo a salir del vicio sin mucho éxito, al mismo tiempo que esa banda de traficantes asola la región secuestrando y robando a los hacendados, para que al final sean capturados los malandrines; un elemento destacable sucede en una escena que muestra, con realismo poco común, un antro de toxicómanos.

Los temas de época se tocaron únicamente en cuatro cintas, señala García Riera (1998: 55), debido a los costos escenográficos y de vestuario, y los limitados recursos de inversión de la época: *La dama de las camelias*, *Sacrificio por amor*, *El cristo de oro* y *Conspiración*.

Hacia finales de la década el productor Miguel Contreras Torres dirigiría *El águila y el nopal*, también sonorizada con discos; que integra, al decir de Vidal (2008), otro de los precedentes de la comedia ranchera junto con *La boda de Rosario*, la cinta se sitúa en el contexto de la explotación petrolera, en el momento en que disminuía su producción como resultado de la crisis económica.

Miguel Contreras Torres

Estas comedias rancheras se caracterizarían por su trama nacionalista, que contribuirían posteriormente a fundar una auténtica industria fílmica que desplazaría a las producciones estadounidenses del mercado nacional.

Sobre todo por que la sonorización de las películas, en una población analfabeta que poco había tomado en cuenta los mínimos letreros de las cintas silentes, ahora podían disfrutar del cinematógrafo hablado en español, además que la norma estatal prohibiría los subtítulos que no fueran en este idioma, lo que hacía urgente y necesario filmar cintas sonoras *auténticamente mexicanas*.

El cine de la década de 1930

Plutarco Elías Calles con miembros del PNR [1932]

Durante la época posrevolucionaria, a partir de los años de la década de 1930, se impulsó el proyecto que buscaba lograr el desarrollo industrial y urbano del país, e integrar la nación a la modernidad, de acuerdo con el modelo socioeconómico deseado por el sistema político mexicano.

Con el cine, que suplió a la radio en el entretenimiento y la formación sentimental, al decir de Monsiváis (2007: 36-39), el público aprendió los caminos del nuevo lenguaje de la modernización; así, de manera superficial los espectadores entendieron los cambios que les afectaban con la erosión de su anterior vida rural, cultura que hasta entonces todos habían creído eterna; y, sobre todo, los acostumbró a la vida de opresión que acarreaba la industrialización.

El contraste entre la luz de la pantalla y la oscuridad de la sala, según Julia Tuñón (1995: 114), propiciaba la relación afectiva del espectador con los personajes representados que encarnaban sus deseos; ofreciéndole a la sociedad un modelo de la moral social aceptada y dominante, que al mismo tiempo dejaba pasar, con sus dobles mensajes, lo considerado indebido.

En el ambiente de la aglomeración urbana, y los largos horarios laborales, comenta Monsiváis (2007), la producción cinematográfica le mostraría a la población que lo íntimo no es lo que se vive, sino lo que se desearía vivir; conduciéndoles a soñar que lo más colectivo integraba lo más personal, encontrando su identidad sobre todo en el melodrama. En donde el gran público, de pueblo y barriada, haría uso de las tramas cinematográficas para reinventar los ambientes familiares con base en las actuaciones de sus héroes y heroínas.

Los actores de carácter mostrarían con sus aspectos memorables las formas de actuar de acuerdo con las circunstancias, aunado a las actuaciones de ridiculez y maldad de tontos y villanos, sin dejar de mencionar la generosidad de tías y compadres solícitos, además de configurar los arquetipos y estereotipos de profesionistas, artesanos, tenderos, taberneros, curas, policías y, por qué no, también de hampones, cabareteras y prostitutas, lo que permitiría a los espectadores reconocerse, y ser reconocidos, dentro del tropel urbano de barrios, colonias y vialidades.

Teatro Principal y *Salón Iris* de Toluca Cartel del domingo 18 de julio de 1909

Para 1931 se filma una versión sonorizada de *Santa*,[5] dirigida por el actor español adiestrado en Hollywood Antonio Moreno, para la fotografía se trajo al canadiense Alex Phillips y se encargó la sonorización, que sería utilizada por primera vez con la técnica de incorporar en la misma tira de celuloide una banda paralela a las imágenes, comenta García Riera (1998: 76), a los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes habían inventado en Hollywood una máquina para sonorizar las películas.

Algo relevante radica en la incorporación en la cinta de Agustín Lara, en la actuación y con sus canciones, quien se había iniciado en el cine un año antes, con la cinta *Cautiva* de José Manuel Ramos; Lara era considerado un experto en el ambiente de cabareteras, por su larga experiencia como músico de lupanares. *Santa* además innovaría en la cinematografía nacional con el recurso de cubrir los espacios flojos de la trama de las cintas con canciones, algo que perduraría por muchas décadas en la producción nacional hasta convertir a las películas únicamente en un vehículo para el lucimiento de cantantes de éxito del momento.

Santa 1931

De 1930 a 1936 se filmaron más de 100 películas en cuatro estudios, comenta García Riera (1998: 81), los de la *Nacional Productora de Películas* que dejó de llamarse *Chapultepec* y que a partir de 1938 se conocerían como la *Universidad Cinematográfica*; los *Estudios México-Films* de Jorge Stahl; los de las Lomas de Chapultepec conocidos como *Industria Cinematográfica* desde 1933; y los más grandes y equipados *CLASA* (*Cinematográfica Latino Americana, S.A.*) que estaban ubicados en la calzada de Tlalpan.

Juan Orol *Madre Querida* 1935

El costo promedio de las cintas era de 20 a 30 mil pesos (con un tipo de cambio de 3.60 pesos por dólar de 1933 a 1938), de los cuales el director ganaba 1,500 por película, mientras los actores principales recibían la tercera parte. Sobre la trama de los Films se puede señalar que se hicieron 17 cintas históricas de época, sobre todo de aventuras de capa y espada con bohemios; cinco de horror y el mismo número de aventuras; apenas una docena de comedias; siete sobre temas relacionadas con la etapa armada, influidas por el cine estadounidense sobre el villismo; mientras que de temas rancheros se produjeron únicamente ocho. De manera significativa se produjeron diversos melodramas, cerca del 40% de la producción, alentada su elaboración por el éxito de *Madre querida* (1935) de Juan Orol, con sus mujeres y madres abnegadas, sufridas e incluso pecadoras, que serían tema obligado de la cinematografía nacional, además que se sumó lo señalado por García Riera:

> *…desde 1935, la orientación izquierdista del gobierno de Lázaro Cárdenas alentó en la mayoría de los productores un afán característico del anterior cine mudo: el de ofrecer de México una imagen "civilizada" y "occidental" con melodramas mundanos y modernos.*

Luponini (El terror de Chicago) (1935)

La mujer del puerto 1933

Dentro de estas cintas, al estilo Hollywood, encontramos *Luponini* o *El terror de Chicago* (1935), de José Bohr, en cuya trama un empleado bancario se convierte en asaltante por un despecho amoroso; cuya carrera criminal, exitosa al principio, se ve pronto amenazada por la traición de uno de sus cómplices y el desprecio de su ex esposa. Dentro de los

[5] El cine sonoro se desarrolló por la empresa cinematográfica *Warner Brothers*, que produjo las cintas *Don Juan* y *El cantante de Jazz* en 1926; la técnica se generalizó para 1929. [García Riera, 1998: 77]

melodramas de cabaret rescatamos de Arcady Boytler a *La mujer del puerto* (1933), cinta muy bien ejecutada que refiere, una vez más, la historia de la pueblerina engañada por un militar, quien es rechazada por su familia para acabar de prostituta; la trama se complica con la llegada de un marino que recibe los servicios sexuales de la cabaretera, para enterarse, muy tardíamente a la mañana siguiente, que es la hermana que fue expulsada del hogar por su madre y hermanos. Si esto no fuera suficiente, la película culmina con el suicidio de la joven en el mar, como acto de constricción por sus pecados conscientes e inconscientes, ante el horror del hermano.

Sobre las formas de relatar de una manera distinta, una historia narrada mil veces como las tristes historias de las meretrices, comenta Aviña (2004: 30-31), encontramos el caso de *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard, filmada en cabarets auténticos y con prostitutas profesionales. La trama narra la historia de una prostituta que trabaja en un cabaret de mala muerte llamado *La Mancha de Sangre*, en donde conoce a un joven y empobrecido provinciano recién llegado en busca de mejor futuro; la chica cuida del desempleado joven, con lo que nace entre ellos el amor, lo que no le hace ninguna gracia al proxeneta de la meretriz, quien le da un escarmiento al muchacho para que se aleje de ella. Al cabo de un tiempo, el joven regresa al cabaret vestido con un traje de gángster, ya que se ha unido a una banda de ladrones de joyas, la que pronto cometerá un gran robo. La muchacha, temiendo que el atraco tenga un mal resultado, alquila un departamento y lleva a su amante al nuevo nidito de amor, convenciéndole de que pase la noche con ella mientras la banda realiza el robo, el cual acaba mal y los bandidos son apresados, con lo que la pareja inicia una nueva vida juntos.

La mancha de sangre (1937)

Águila o Sol 1937

También de Boytler retomamos tres cintas: *Mano a mano* de 1932, que fue su primer largometraje en suelo mexicano y le abrió las puertas en la industria cinematográfica, ya que:

> *…gracias a ello, don Felipe Mier, gerente de la* Mier Brother Producers*, lo contrató para filmar tres cortos turísticos de inspiración eisensteiniana* [Boytler llegó al país como colaborador de Eisenstein y había participado como actor en el episodio *Fiesta*]*, que acaso pretendían competir con la imagen nacional que podían infundir obras como* Tormenta sobre México*,* Death Day [Día de muertos] *y* Eisenstein in Mexico. [Vega Alfaro Eduardo de la (1992), *Arcady Boytler*, México, CNCA Universidad de Guadalajara, p. 42]

Después de filmar *La mujer del puerto*, en 1934, lanzaría al estrellato a Manuel Medel y a Mario Moreno *Cantinflas*, en dos cintas: *¡Así es mi tierra!*, cuya trama seguiría el éxito marcado un año antes por *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, dentro de la *comedia ranchera*. La historia transcurre en una hacienda, a donde ha llegado a descansar un general con sus tropas que regresa de la revolución; el militar se interesa sentimentalmente por una joven del lugar, quien acaba huyendo con su novio del pueblo. Por su parte, Medel y *Cantinflas* hacen el papel de un ayudante del general y de un peón de la hacienda; espíritus campiranos simpáticos que siempre están en conflicto, lo que se agrava por sus pretensiones amorosas hacia una rancherita, quien se divierte con los dos, mientras el juicio, la razón y el testimonio de los acontecimientos de estos enredos lo realiza un abogado del pueblo, amigo del general.

Mano a mano de Arcady Boytler 1932

En *Águila o Sol* aborda una trama de melodrama urbano, con su parte de comicidad. Recupera el mundo del teatro de variedades de las *carpas* de los barrios bajos, y nos muestra a Medel y *Cantinflas* que aparecen en la cinta como lo que eran, cómicos *carperos* en todo su esplendor. La trama cuenta los enredos de tres personajes, Polito Sol y los hermanos Adriana y Carmelo Águila, quienes al ser abandonados al nacer crecen en un asilo de monjas, de donde salen para trabajar en una carpa de variedades convertidos en el *Trío Águila o Sol*; momento en que el padre de Polito se vuelve

rico y decide buscar a su hijo abandonado, a quien encontrará después de múltiples peripecias que suceden entre números de carpa, borracheras y cómicos enredos.

Viva México [1934]

Por lo que se refiere a las cintas de época, patrióticas por excelencia, encontramos la de Miguel Contreras Torres *¡Viva México! El grito de Dolores* (1934), de la cual fue director, productor y guionista, en la que nos presenta los antecedentes del *Grito de Dolores*, en los que nos ubica en un cuadro típico de escuela primaria de todos los tiempos, referido a las generosas y dedicadas actividades del cura Hidalgo en esa población (interpretado por el actor español Paco Martínez, que era en la vida real el marido de la actriz Prudencia Griffel, otra de las *abuelitas* del cine mexicano), quien diligentemente enseñaba a la gente alfarería, curtiduría, herrería, y el cultivo de la vid y la morera, a la vez que conspiraba con los capitanes Allende, Aldama y Abasolo contra el virreinato.

Varios elementos caben destacar, para comprender el absurdo de estas películas supuestamente formativas de una conciencia histórica, la cinta incluye el cántico del Himno Nacional en el momento cumbre, ignorando que no aparecería hasta 1854, además de presentar a doña Josefa Ortiz de Domínguez, integrante del complot y quien sería la encargada de alertar a los conjurados para adelantar la insurrección, como una matrona regañona, y no la política dama joven e inteligente que era en esos momentos, situación que se ha continuado repitiendo en sus representaciones oficiales.

El prisionero 13 [1933]

El compadre Mendoza 1933

También de tema histórico encontramos tres obras de Fernando de Fuentes: *El prisionero 13* y *El Compadre Mendoza* (1933), y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Todas ellas ambientadas en la época de la etapa armada.

La primera narra la tragedia de un brutal general huertista, ebrio y prepotente, cuya mujer lo abandona llevándose a su pequeño hijo; pasados los años y ya adulto joven el chamaco, es secuestrado por los militares para cubrir una cuota del decimotercer integrante de un grupo de revolucionarios conjurados que fueron aprehendidos y deben ser fusilados por ordenes del gobernador del Estado. El prisionero 13 ha sido liberado con el dinero de su rica familia por el corrupto general, que tiene a un *abogadete* como intermediario, por lo que debe completarse la cuota de 13 condenados y el muchacho es sorprendido frente a la casa de su novia. La cinta termina con los preparativos del fusilamiento, mientras la desesperada madre intenta contactar a su borracho ex marido, mientras transcurre el tiempo.

El compadre Mendoza describe la perversidad de un corrupto hacendado carente de cualquier principio salvo su interés por el dinero, el cual engaña a unos cándidos generales, uno huertista y el otro zapatista, quienes lo consideran su aliado y amigo, mientras el hacendado les da por su lado y los atiende en sus alternadas visitas que realizan a su hacienda, hasta que la cosa se complica y termina por estallar. Una escena es prototípica de muchos contextos de la vida política nacional, cada vez que llega uno de los generales se cambian los retratos de la casa, de acuerdo con el líder del gobierno en el poder.

Vámonos con Pancho Villa 1935

Por último, *Vámonos con Pancho Villa* relata con crudeza la violencia revolucionaria al narrar la historia de un grupo de jóvenes que se incorpora a las fuerzas del villismo, quienes a lo largo de la cinta lograrán el reconocimiento del propio Francisco Villa por su valor, al mismo tiempo que irán muriendo, al principio en los cruentos combates y posteriormente por las relaciones absurdas y salvajes de los propios revolucionarios, hasta que el último crema al postrer compañero que le queda, quien muere por una epidemia de viruela en pleno campamento revolucionario; por lo que el sobreviviente del grupo es repudiado por el propio Villa temeroso del contagio y el personaje abandona la lucha partiendo de forma melodramática hacia la oscuridad de la noche.

Podemos apuntar sobre estas tres cintas que han sido consideradas por la crítica como unas de las mejores películas mexicanas de todos los tiempos, cuando en su momento fueron un fracaso de taquilla, en pleno desarrollo cardenista.

Como señala García Riera (1998: 81), de las películas con tema ranchero sólo se harían ocho en el período, pero debido al éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes:

> *…sería la explotación del folclor mexicano, del color local y, sobre todo, de las canciones, lo que daría al cine mexicano su solvencia comercial en todo el continente americano.*

Allá en el Rancho Grande 1936

Allá en el Rancho Grande 1936

La trama de la cinta es por demás anodina, narra los vaivenes de la amistad entre un hacendado y su caporal por una serie de enredos y malentendidos que giran en torno a la integridad virginal de una joven campesina, de la que el trabajador está enamorado; la cual es víctima de las intrigas de una matrona entrometida que trata de venderla con el hacendado. En el desarrollo de la trama las equivocaciones se van resolviendo entre coplas, bailes y canciones, en donde se refrenda la amistad varonil en el campo y la pureza de las damas campesinas. Al respecto, Maza (1996) comenta de esta obra de Fernando de Fuentes:

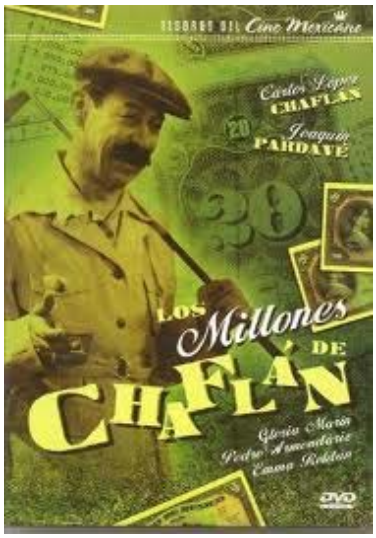
> *…es la cinta que logró colocar al cine mexicano dentro del panorama fílmico mundial… se convertiría en su filme más taquillero y, paradójicamente, en el más alejado a sus pretensiones artísticas… el argumento…se desarrolla en el marco de un idílico paraje campirano, con hacendados y peones a quienes la revolución no parece importarles tanto como las fiestas, jaripeos y canciones… el cine mexicano llevaba casi dos décadas intentando lograr el éxito comercial al mismo tiempo que libraba una batalla contra la representación extranjera folclorista de "lo mexicano", entendido como un punto de convergencia entre charros cantores, manolas enmantilladas y gauchos con sombreritos de borlas. De ahí que el triunfo internacional de* Allá en el Rancho Grande *sea, al mismo tiempo, el fracaso de tan aguerrida empresa en pro de la dignidad nacional. El filme más artificial sobre "lo mexicano" realizado en México se alzó con el premio a la mejor fotografía del Festival de Venecia de 1938, al mismo tiempo que lograba ser exhibido con subtítulos en inglés en los Estados Unidos.*

El fantasma del convento 1934

El tema de las cintas de horror convencionales fue retomado también por Fernando de Fuentes con *El fantasma del convento* (1934). Cuya trama relata la terrorífica velada que espera a un grupo de exploradores, un matrimonio y su amigo, el cual mantiene un romance secreto con la esposa de su compañero; los viajeros, después de perderse en la noche, son guiados por un misterioso sujeto para refugiarse en un convento cercano, que es habitado por monjes enclaustrados de una Orden del Silencio, en donde sufrirán angustias y sobresaltos sobrenaturales, en los que el director incorpora las leyendas y los fantasmas con elementos tradicionales mexicanos, para que al amanecer todo regrese a la normalidad y los sucesos se consideren un mal sueño.

Los temas folklóricos e históricos también se desarrollaron en la década. Fernando de Fuentes aprovechó el regreso de la famosa *Lupe* Vélez de los EUA, para su película de ambiente regional oaxaqueño, *La Zandunga*, en 1937. Cuya trama, por demás simple, dio marco a bailables, coreografías y vestuarios folklóricos; narra la historia de una bella y alegre joven que se enamora de un marino, quien la abandona prometiéndole regresar. Cansada de esperarlo, la muchacha se resigna y acepta comprometerse con otro joven a quien no quiere.

Lupe Vélez en *La Zandunga* [1937]



Los millones de Chaflán

El regionalismo y la idea de una mejor vida en provincia fue tratado por Roberto Aguilar en su película cómica *Los millones de Chaflán* de 1938, en donde se aprovechó la agitación mediática condenatoria hacia las compañías petroleras. La historia aborda el cambio de vida de un sujeto pueblerino, quien vivía feliz en su rancho hasta que es abordado por los representantes de compañías petroleras interesadas en comprarle un predio en busca de petróleo. El sujeto hace un jugoso trato, toma a su familia y a un amigo, el peluquero del pueblo, y parte a la ciudad a empezar una nueva vida, en donde comenzarán los problemas, tanto por las pretensiones de su mujer por integrarse a la *alta sociedad*, como de los citadinos interesados en quedarse con su dinero. Al final decide que esa vida no es para ellos y regresan al rancho, incluyendo el peluquero que logra esposa. Un elemento curioso radica en el hecho del nombre de la peluquería del amigo *El rizo de oro*, que posteriormente será el mismo del negocio de Regino Burrón en la historieta *La familia Burrón* de Gabriel Vargas.

En 1939 Jesús *Chano* Urueta dirigió un melodrama trágico enmarcado en tierras de Yucatán, *La noche de los mayas*, con un guión de Alfredo B. Crevenna; que integra un film de exploradores, amores y aventuras en la selva, cuyo máximo mérito fue su música, compuesta por Silvestre Revueltas.

Sobre la censura cinematográfica podemos señalar que nació y se desarrolló entre las etapas finales del Maximato y los inicios del Cardenismo, *…para reprobar aquello que no podían explicar ni entender los limitados cerebros de los censores…*, comenta Aviña (2004: 39-40). Así encontramos que en *El prisionero 13* (1933) de Fernando de Fuentes se sugirió cambiar su final, en donde un coronel mandaba fusilar a su propio hijo sin saberlo, para que todo quedara como una pesadilla producto de una borrachera del militar. Situación que se repitió en varias cintas de este mismo director, ya que a unos cuantos días de haber sido estrenada *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), un político ordenó cambiar su final, en donde un destacado miembro del afamado grupo de *Dorados* villistas decide renunciar y abandona la lucha, en una memorable escena en que el personaje principal se pierde en la noche alejándose de las vías del tren revolucionario, cuando el verdadero final mostraba a Villa asesinando a la mujer y a un hijo de este protagonista, para obligarlo a sumarse nuevamente a sus huestes.

Adicionalmente, una organización católica logró cambiar el final de la cinta *Creo en Dios* (1940), también de Fernando de Fuentes producida en los inicios del avilacamachismo, en donde un sacerdote era fusilado por negarse a delatar a un asesino, quien le había revelado su crimen en secreto de confesión, por otro final en donde la esposa del criminal llegaba a tiempo para evitar el fusilamiento del cura.

Cine Regis 1930

Por último, *La mancha de sangre*, dirigida por Adolfo Best Maugard en 1937, por cuestiones de censura sería estrenada hasta 1943. Lo mismo sucedería años después con la película de Julio Bracho *La sombra del caudillo* sobre la novela de Martín Luis Guzmán, que luego de ser filmada en 1960, no se proyectaría hasta 1990 por su contenido condenatorio de la conducta de los militares revolucionarios.

Referencias

Alcoriza Luis (1990), “Esplendor de la imagen”, en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, Op. cit., p. 32

Aviña Rafael (2004), *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional/Editorial Océano, pp. 67-

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, pp. 40-42
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
Fuentes Carlos (1988), "Mirada trágica. Una flor carnívora", en: *Artes de México. El Arte de Gabriel Figueroa*, México, Revista Libro No. 2, pp. 13-21
García Riera Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, Conaculta. Imcine/Ediciones Mapa/Canal 22/ Universidad de Guadalajara, pp. 120-121
González Casanova Manuel y Virginia Medina Ávila (2002), *Diccionario de escritores del cine mexicano sonoro*, México, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/presentacion.htm
González Rodríguez (1992), *Asamblea de ciudades, Ciudad de México. Años veintes-cincuentas*, México, Conaculta, p. 154
Martínez Assad Carlos (2009), "Ojos bien abiertos. Imágenes de la historia", en: *Nexos en Línea*, http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulov2print&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
Mondragón Olivares David (2002), *Catálogo de fichas de películas sonoras y parlantes mexicanas: 1929-1936*, Tesina para obtener el título de Licenciado en Historia, México, UAM Iztapalapa División de Ciencias Sociales y Humanidades Coordinación de Historia, http://148.206.53.231/UAMI10150.pdf
Monsiváis Carlos (2007), "El matrimonio de la butaca y la pantalla", en: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, México, Revista Libro No. 10, pp. 36-39
Oroz Silvia (1995), *El melodrama: el cine de lágrimas en América Latina.* México, UNAM Dirección General de Actividades Cinematográficas, p. 147
Recillas Enecoiz Luis (2008), *Cine silente mexicano*, http://cinesilentemexicano.wordpress.com/
Reyes Aurelio de los (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
Rosas Mantecón Ana (2000), "Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)", en: *Alteridades*, 10 (20), pp. 107-116, México, UAM, http://148.206.53.230/revistasuam/alteridades/include/getdoc.php?rev=alteridades&id=251&article=295&mode=pdf
- (2004), "Películas y públicos. La batalla por la diversidad", en: Lourdes Arizpe (coordinadora), *Los Retos Culturales de México*, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México/Cámara de Diputados LIX Legislatura/Miguel Angel Porrúa Editores, pp. 153-168, http://ceas.files.wordpress.com/2007/03/cine-y-diversidad-arm1.pdf
Tuñón Silvia (1995), "Cuerpo y amor en el cine mexicano de la edad de oro. Los besos subversivos de *La diosa arrodillada*", en: Blanco José Joaquín et al., *Cuidado con el corazón: Los usos amorosos en el México moderno*, México, INAH, pp. 103-142
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