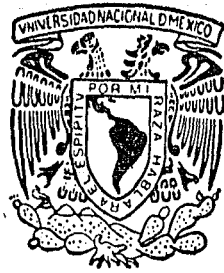


17



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

## **SUMMA FILMICA MEXICANA 1916-1920**

HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA DEL CINE  
MUDO MEXICANO

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE  
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA

P R E S E N T A :

FEDERICO DAVALOS OROZCO

1988



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## PROLOGO

En este trabajo nos proponemos elaborar una primera aproximación sistemática al cine mexicano producido entre los años de 1916 y 1920. En este periodo, que es el del triunfo del carrancismo, se concentra una importante cantidad de la producción silente mexicana. Por otra parte, la característica más evidente de tal momento de auge cinematográfico es la filmación de argumentos de ficción y de largometraje, dejando de lado el género documental y de cortometraje que predominaba anteriormente.

Esta será la continuación y profundización de una serie de investigaciones filmográficas del cine mudo mexicano que finalmente deberá entroncar con los múltiples trabajos efectuados alrededor de la cinematografía mexicana sonora. Esta última etapa se encuentra bastante bien documentada. Entre los trabajos realizados se encuentran la Enciclopedia cinematográfica mexicana, editada por Ricardo Rangel y Rafael E. Fortas (1957); el Índice bibliográfico del cine mexicano (1930-1967), de María Isabel de la Fuente (1965-67?); la Historia documental del cine

mexicano, de Emilio García Riera (1969-1978); los Anuarios de la producción cinematográfica, editados por Procinemex (de 1970 a 1977); y la Filmografía mexicana de medio y largometrajes, 1906-1940, coordinada por Emilio García Riera (1986). Al momento de redactar el presente trabajo han aparecido, en lo que se refiere al cine mudo, las siguientes: Filmografía general del cine mexicano, 1906-1931, de Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal (1981-82 y 1985); Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920, de Aurelio de los Reyes (1986) y la ya mencionada Filmografía mexicana de medio y largometrajes, 1906-1940.

Si bien, es de hecho imposible conocer directamente la casi totalidad de la producción silente, la idea fundamental no es presentar una apreciación estética o cinematográfica de esa producción, aunque esta pudiera lograrse de manera muy marginal y limitada. Nuestra intención es aportar de manera ordenada toda una serie de datos relacionados con la producción cinematográfica mexicana del periodo en estudio.

Por lo que ya se mencionó anteriormente, los alcances teóricos del presente trabajo son limitados. La ausencia vital de las películas y la carencia de registros de la producción, así como la inexistencia de trabajos sobre el tema, no lo permiten en un primer momento. Sin embargo, nuestra perspectiva general será la consideración del cine como un fenómeno social inserto en la superestructura ideológica que contribuye a la legitimación del sistema mediante la difusión y promoción de los valores dominantes. Precisamente, los fundamentos de una sociología del cine mexicano la desarrollamos en la introducción. En el caso de la sociedad mexicana en su conjunto, se parte de la consideración

de que el carrancismo significò el triunfo militar de la facción burguesa de la revolución sobre las facciones campesinas. En el primer capítulo, analizaremos y especificaremos históricamente al carrancismo y estableceremos la función del cine dentro de ese periodo. Este punto se fundamentará en la consulta de la amplia bibliografía existente al respecto y se complementará con investigación hemerográfica. En el siguiente capítulo daremos breve noticia del cine mexicano desde sus orígenes hasta 1931 y su inserción en el contexto del cine mundial. En el capítulo tercero analizaremos las fuentes para el estudio del cine mudo, haremos una valoración crítica de las filmografías elaboradas hasta el momento del periodo 1896-1931 y proponemos los datos y características mínimos que debe satisfacer toda ficha filmográfica y, en consecuencia, una filmografía crítica del cine mudo mexicano. El capítulo cuarto, corpus principal de nuestro trabajo, será el desarrollo de una filmografía crítica que nos permita establecer con cierta aproximación la filmografía mexicana silente, aplicándola al periodo 1916-1920. El establecimiento de las fichas filmográficas y demás información sobre la historia de nuestro cine partirá del análisis de las fuentes bibliográficas, pero básicamente será resultado de la investigación hemerográfica.

## INTRODUCCION.

### NOTAS PARA EL ESTUDIO DEL FENOMENO CINEMATOGRAFICO.

#### 1. Planteamientos preliminares.

Para explicar el fenómeno cinematográfico basaremos nuestras reflexiones en los trabajos de Alberto Ruy Sánchez (1978 y 1981) y de George A. Huaco (1965), que centran su atención en la explicación social del proceso de producción filmica. En un primer momento, nuestro interés será la producción misma, es decir, el resultado del proceso de producción.

Tanto George A. Huaco como Alberto Ruy Sánchez intentan desarrollar un modelo para el análisis cinematográfico. Las siguientes proposiciones que aquí se hacen para el estudio del cine y sus relaciones con la sociedad global integran las aportaciones de ambos. De ninguna manera será un modelo completamente definido y acabado, pero considero posible elaborar un buen esquema general y bien fundamentado. Dos son los aspectos básicos que lo integrarán:

- a) Un esquema para el estudio de el cine y la sociedad, es decir, para el estudio del cine como fenómeno social, basado en los trabajos de Alberto Ruy Sánchez; y
- b) Un esquema para el análisis del proceso de producción cinematográfico y de la industria cinematográfica, a partir sobretodo del trabajo de George A. Huaco.

Para iniciar el estudio del cine como fenómeno social, haremos las siguientes tres proposiciones preliminares:

- a) La idea fundamental es la consideración del fenómeno cinematográfico como un proceso de producción cultural. Ruy Sánchez (1978) se refiere al cine como un proceso de producción estético. Más adelante aclararemos por qué no compartimos este punto de vista.

- b) No debemos aceptar indiscriminadamente, como "verdad", las opiniones o puntos de vista que sobre el proceso en estudio emitan los actores sociales involucrados en él. Es decir, un análisis materialista del cine nos obliga a descalificar como "verdaderas" las afirmaciones que sobre el proceso cinematográfico en un momento dado hacen aquellos funcionarios, intelectuales, cineastas o trabajadores involucrados en tal proceso (Ruy Sánchez 1978: 71-72). Es necesario analizar críticamente tales afirmaciones en su contexto, tratando de revelar los intereses de clase y proyectos históricos a los que responden. "...La participación política tanto del cine militante como del cine industrial, está en la inserción específica de cada uno en la lucha de clases" (Ruy Sánchez 1978: 83). Con Marx y Engels (1973: 36-37) entendemos que,

La producción de la conciencia, las ideas y las

concepciones queda en principio, directa e íntimamente ligada con la actividad material y las relaciones materiales de los hombres; este es el lenguaje de la vida real.

Las representaciones, los pensamientos, y las relaciones intelectuales de los hombres aparecen ahora, en esta etapa, como la emanación directa de su comportamiento material.

Igual sucede con la producción intelectual, tal como es presentada en el lenguaje de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etc., de todo un pueblo.

Son los hombres los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales, activos, condicionados por un desarrollo determinado de sus fuerzas productivas y de las relaciones que les corresponden.

Marx y Engels (*ibid.*: 46-47) señalan claramente como la división entre el trabajo físico y el intelectual genera la ilusión de la independencia de las ideas respecto a las condiciones de la vida material.

c) Los films no poseen capacidad por sí mismos para movilizar o para modificar y crear actitudes. El cine es uno de los aparatos ideológicos de Estado que contribuyen a la legitimación y socialización de los valores sociales dominantes y por ende, colabora en la reproducción de las condiciones sociales necesarias para la acumulación de capital. En efecto,

La escuela, la familia, el templo, las reuniones, las organizaciones profesionales, los partidos políticos, etc., le proporcionan al hombre opiniones sobre una diversidad de materias y condicionan, con mayor o menor fuerza (no podemos olvidarnos de los rasgos propios de las individualidades), su actitud frente a la cultura, la política y la vida social. El público que recibe el mensaje de los medios tiene ya algunas opiniones formadas que lo predisponen para la aceptación o rechazo de dicho mensaje. Por esta razón, los medios refuerzan sus opiniones y prejuicios y, a veces, los modifican ligeramente. (Gutiérrez Vega 1973: 32).

Si el cine es un proceso de producción cultural, para



explicarlo deberemos informarnos de las condiciones materiales de producción de la actividad cinematográfica. El conocimiento de las condiciones de producción permitirá explicar la existencia de un conglomerado más o menos homogéneo de películas respecto a sus constantes plásticas y narrativas. Sabiendo cuándo, en que circunstancia o coyuntura histórica; sabiendo quiénes (personas o grupos) hacían o controlaban la totalidad del proceso; sabiendo cómo, cuáles eran las características de tal industria; y qué, cuáles las particularidades formales, estilísticas, narrativas y temáticas de tal producción, podremos establecer a que intereses, grupos, fracción de clase hegemónica o no, sirve en cada momento. El establecimiento de las condiciones de producción del cine deberán atenerse a los siguientes pasos:

a) Lo primero es identificar las características del momento histórico que se estudiará y localizar las estrategias de clase de los grupos hegemónicos.

b) Después, ubicar el papel que desempeña la cinematografía y la industria cinematográfica en toda formación social, con especial referencia a la sociedad mexicana.

c) Una vez desentrañado éste, será necesario describir y explicar el proceso de funcionamiento de la industria (producción, distribución y exhibición), su organización y su compleja relación dialéctica con el proceso de acumulación de capital, es decir, con el proceso económico que lo determina en última instancia. Será importante destacar la influencia que la distribución y la exhibición ejercen en la producción.

d) Es importante aquí destacar a aquellos que realizan o influyen directamente en el proceso de producción de las

películas: productores, directores, argumentistas, fotógrafos y otros técnicos y trabajadores, (público).

e) Las películas por sí mismas nos dicen mucho de aquellos que hicieron las cintas: su visión del mundo y de la realidad social, su dominio técnico del medio, su concepción formal y las influencias que la nutren, así como de la sociedad en que surgieron. No obstante, es indispensable para el análisis del cine en periodos más específicos conocer quienes eran los realizadores de las cintas (antecedentes familiares, sociales, culturales y formativos, laborales y cinematográficos).

Todos los puntos señalados en los planteamientos preliminares los desarrollaremos en los siguientes apartados.

## 2. El cine como proceso de producción cultural.

Alberto Ruy Sánchez (1978) se refiere al cine como un proceso de producción estética, es decir, un proceso productor de instancias plásticas y narrativas. Al hacer esta afirmación, dicho autor mezcla sin esclarecerlos adecuadamente tres aspectos del fenómeno cinematográfico: el cine como industria, el cine como arte y el cine como fenómeno social. Esta confusión no es exclusiva de Ruy Sánchez. Es habitual en la mayor parte de los estudiosos y ensayistas del cine. Por lo general se limitan a entenderlo como una experiencia artística o estética. A lo más, como plantean Huaco (op. cit.) o el mismo Ruy Sánchez (op. cit.), son capaces de plantear las determinaciones sociales o históricas de la producción filmica.

Debemos tener claro que, en efecto, el cinematógrafo logró

despertar, a poco de su nacimiento, el interés de los intelectuales que hasta lo elevaron a la categoría de "arte", privilegio que, por ejemplo, ya ha sido extendido a la historieta, pero no -al menos unánimemente- a la radio o la televisión. Según lo expresa André Malraux en su obra Psicología del cine,

En tanto el cine no era más que un medio de reproducción de personas en movimiento, no era un arte como no lo eran la fonografía o la fotografía de reproducción... Gracias a la división en planos, es decir, a la independencia del operador y del director ante la escena misma, nació la posibilidad de expresión del cine, nació el cine como arte. (Citado por De la Colina 1972: 22).

Desde esta perspectiva, el artista, es decir, el autor y responsable final de la expresión filmica suele atribuirse al director cinematográfico. La periodista Beatriz Reyes Nevares lo apunta así:

El director de cine, que antes estaba limitado por los criterios del productor, del argumentista y otros personajes, se encuentra en nuestros días solo con su megáfono. Si esto es para bien o para mal es cuestión que no vamos a decidir aquí. El hecho es evidente: el director se ha liberado. Es de veras el autor de una obra, y a pesar de la complejidad de ésta y de las muchas manos que intervienen en su factura, él ha reclamado para sí -o se los han cedido sin que los reclamara- lo mismo los lauros que las censuras. (Reyes Nevares 1974: 11).

La misma idea la sintetiza brillantemente el crítico José de la Colina (1972: 11):

De todos los que contribuyen a la existencia de un film, el director es el que crea esa ventana, escoge el punto de vista en que se ha de colocar y hasta determina el orden, el colorido o el movimiento de ese fragmento de realidad que va a verse dentro de ese marco.

Es pues, el director o realizador el cineasta por antonomasia en oposición al simple cinematografista que tan solo registra la realidad que se le presenta sin mayores afanes expresivos (De la Colina 1972: 9-10).

Este conjunto de autores casi siempre estudian el desarrollo del lenguaje filmico como producto exclusivo de las aportaciones de grandes maestros olvidando la intrincada y profunda interrelación de estos artistas con el rápido desenvolvimiento técnico del medio, con la organización y necesidades de la industria y con sus sociedades. El lenguaje del cine, como medio de expresión -artístico o no artístico- evolucionó vertiginosamente y alcanzó prácticamente su madurez en sus dos primeras décadas. De filmar la "realidad", la "verdad de la naturaleza" pasó a la concreción de sueños e imaginerías variadas. Desde George Méliès, a fines del siglo XIX, "en lugar de recoger la realidad con su cámara", el cine "construye otra realidad con la imagen" (De la Colina 1972: 10). El proceso de codificar y combinar las posibilidades técnicas con el potencial expresivo de los planos, los desplazamientos de cámara, el montaje y el ritmo culminó con maestros como el norteamericano David Warth Griffith o los soviéticos Pudovkin, Eisenstein y Vertov (Gutiérrez Vega 1973: 18-19).

En cualquier caso, el cineasta, cuando empuña el aparato tomavistas, cualquiera sea su intención -reflejar fielmente la "realidad" social o natural o construir una ilusión-, siempre deja plasmados en la película cinematográfica la expresión personal, individual -artística o no- de una forma colectiva de

ver, sentir y entender la realidad natural y social:

La añoranza de un hombre es siempre una añoranza compartida. Los sueños del artista, grabados en su obra, aclaran casi siempre los anhelos dispersos de otros seres; por eso, a veces, las ensañaciones de un loco encuentran eco universal. Se pensaría que estos soñadores, pensadores y artistas funcionan como los catalizadores de la experiencia humana. Como si ésta, dispersa por el globo, si filtrara y centrara en unos cuantos para resurgir a través de sus obras. (Herner 1974: 52).

La misma idea la expresan Marx y Engels (1973: 95):

Los individuos aislados sólo forman una clase por el hecho de que se ven obligados a sostener una lucha común contra otra clase, por otra parte, ellos mismos se enfrentan unos contra otros hostilmente en el plano de la competencia. La clase, por su parte se independiza respecto a los individuos, de tal forma que estos se encuentran con sus condiciones de vida ya predestinadas, reciben ya determinadas por su clase, su situación en la vida y sus posibilidades de desarrollo personal; quedan en todo subordinados a su clase.

Esto es claro aun en los documentalistas y desde el origen del cinematógrafo como aparato científico para el registro en imágenes del movimiento:

Lumiére registra la llegada de un tren a la estación como mero hecho que confiar a la memoria del celuloide. Cinematografista, no sueña con ser cineasta, no pretende que la llegada del tren a la estación esté expresando otra cosa que eso, y mucho menos pretende expresarse él a través de esa "imagen animada". De cualquier modo, podemos vislumbrar algo de la concepción del mundo de Lumiére en dicho film, porque el cinematografista por algo ha escogido ese hecho y no otro, ese ángulo y no otro. A través de los films de Lumiére vemos qué cosas atraían la atención del inventor del cinematógrafo, que elementos del mundo consideraba filmables, es decir, qué partes o momentos de la realidad le parecían dignos de atención. (De la Colina 1972: 9-10).

Aunque, paradójicamente, como seres socialmente

## INTRODUCCION

condicionados, incapaces de aprehender directamente la realidad tal y como se da, el cine depende mucho de la realidad misma. La cámara es objetiva, no puede captar nuestros pensamientos, sentimientos o ilusiones, al menos que se concreten en miradas o gestos significativos o se recreen u objetiven simuladamente antes de su registro cinematográfico:

El cine es de todas las artes el que más debe contar, el que más cuenta inevitablemente, con la apariencia de las cosas: ha nacido de la fotografía, es decir, de la copia de la luz en sus accidentes espaciales y temporales. Ningún arte necesita tanto como el cine la existencia de un mundo exterior a él. Si el pintor y el músico pueden revertir la mirada y el oído hacia un mundo interior puramente mental, o espiritual, el cineasta debe antes mirar y oír a su alrededor, si quiera sea para tomar los elementos con que luego, en su adentro sea para formar la obra. (Op. cit.: 9).

El carácter industrial de la cinematografía, su natural tendencia a la producción seriada, a la estandarización formal y a la pérdida de vista; o cuando se toma en consideración el aspecto básico, suele apreciarse como un obstáculo a la expresión del cineasta. Xavier Villaurrutia (1970: 91) lo con meridiana claridad en un texto de los años treinta:

Uno de los hechos que denuncian que el cinematógrafo es, ante todo, una actividad industrial, es el de la repetición. Si el arte procede por excepciones, la industria -así sea una industria artística como es la del cinematógrafo- procede por repeticiones y la copia. El industrial encuentra por el contrario, el artista, aun indefinidamente. Por el contrario, el artista, aun trabajando dentro de viejos moldes y formas, les imprime, cuando es verdadero, un sello y un sentido que ambicionan ser cada vez diferentes.

En el cine, los señalamientos de Villaurrutia sobre los obstáculos que opone la industria al arte y al artista son

condicionados, incapaces de aprehender directamente la realidad tal y como se da, el cine depende mucho de la realidad misma. La cámara es objetiva, no puede captar nuestros pensamientos, sentimientos o ilusiones, al menos que se concreten en miradas o gestos significativos o se recreen u objetiven simuladamente antes de su registro cinematográfico:

El cine es de todas las artes el que más debe contar, el que más cuenta inevitablemente, con la apariencia de las cosas: ha nacido de la fotografía, es decir, de la copia de la luz en sus accidentes espaciales y temporales. Ningún arte necesita tanto como el cine la existencia de un mundo exterior a él. Si el pintor y el músico pueden revertir la mirada y el oído hacia un mundo interior puramente mental, o espiritual, el cineasta debe antes mirar y oír a su alrededor, siquiera sea para tomar los elementos con que luego, en su adentro mental o espiritual, formará la obra. (op. cit.: 9).

El carácter industrial de la cinematografía, su natural tendencia a la producción seriada, a la estandarización formal y narrativa se pierde de vista; o cuando se toma en consideración este aspecto básico, suele apreciarse como un obstáculo a la libre expresión del cineasta. Xavier Villaurrutia (1970: 91) lo expresa con meridiana claridad en un texto de los años treinta:

Uno de los hechos que denuncian que el cinematógrafo es, ante todo, una actividad industrial, es el de la repetición. Si el arte procede por excepciones, la industria —así sea una industria artística como es la del cinematógrafo— procede por repeticiones y copias. El industrial encuentra una forma y la repite indefinidamente. Por el contrario, el artista, aun trabajando dentro de viejos moldes y formas, les imprime, cuando es verdadero, un sello y un sentido que ambicionan ser cada vez diferentes.

En el cine, los señalamientos de Villaurrutia sobre los obstáculos que opone la industria al arte y al artista son

particularmente ciertos. El proceso de realizar una cinta está sometido a numerosos imponderables que no siempre quedan bajo el control del realizador. Van desde los requerimientos financieros, las dificultades de producción, las presiones políticas y de censura, las dificultades de conjuntar y armonizar al equipo humano interviniente, etc. Son pocos los cineastas que verdaderamente han conquistado su libertad para crear y expresarse. También suele suceder que la crítica y la historia del cine han rescatado del olvido películas que a pesar de haber sido filmadas por verdaderos destajistas, simples "artesanos" y producidas con presupuestos ínfimos resultan notables por una u otra razón.

Las tensiones entre la industria y el artista filmico no son privativos; se dan también, con sus peculiaridades, en las demás artes: siempre el creador se verá sometido a las presiones del mercado, al juego de rechazo-aceptación, de represión-promoción, de legitimidad-ilegitimidad a que lo somete la crítica, el público consumidor y la sociedad en general.

En conclusión, si lo que nos interesa es la valoración estética del cine, debemos entender el condicionamiento industrial y mercantil de su proceso productivo, es decir, el cine, la fotografía, así como otras formas de expresión y producción gráficas surgen en lo que Walter Benjamin llamó en 1931 la "era de la reproducción técnica". Para Benjamin, el cine y la fotografía transforman el sentido tradicional del arte, pues,

el progreso logrado en su reproductibilidad, mucho más acusado que en los demás medios de reproducción técnica, la extrae del terreno de lo sacro, de la élite, de los



pocos: se transforma en accesible para todos, para las masas. El concepto que más se difumina en la época de la reproducción técnica, subraya repetidamente Benjamin, es el "aura", el "aquí y ahora", el concepto de irreplicable, de unicidad de la obra de arte, todo el conjunto indefinible de elementos místicos y sacros que le otorgaban posición de prestigio, de "aristocratismo". (Aristarco 1968: 11-12).

Como ya lo hemos dicho insistentemente, nuestra intención no es acercarnos al fenómeno de la cinematografía como experiencia artística o estética. En nuestra opinión, hablar de lo estético en un proceso de producción limita la comprensión del fenómeno cinematográfico a una valoración de lo "plástico" y lo "narrativo". Nosotros pensamos que al referirnos al cine como un proceso de producción, las características plásticas y narrativas de una cinta o de un conjunto de cintas es descrito y explicado desde una perspectiva sociológica y sus eventuales valores o características estéticas también.

Como se desprende de lo anterior, aquí enfatizaremos su carácter de medio de comunicación de masas propio de la sociedad capitalista, pues lo habitual ha sido lo contrario, es decir, se ha privilegiado la percepción artística del fenómeno filmico. No queremos desacreditar al cine como una manifestación de arte, sino sugerir una perspectiva más comprensiva:

La historia de la prensa masiva está estrechamente vinculada a las transformaciones políticas, sociales y económicas de la sociedad occidental. En cambio, el cinematógrafo, desde sus orígenes se marginó de la publicidad comercial tradicional y estableció los términos de su independencia frente a los poderes políticos. Con el paso del tiempo, la sociedad mercantil y las ideologías políticas lo penetraron, estableciendo un activo juego de influencias e interconexiones. Relacionado en sus orígenes con la investigación científica, poco a poco y recibiendo las influencias de otras partes, fue desarrollándose como una floreciente industria organizada, sobre todo en los

Estados Unidos, con las técnicas del sistema capitalista. (Gutiérrez Vega 1973: 16-17).

Es mejor referirnos al cine como un proceso de producción cultural, lo que nos permite entenderlo y abordarlo de manera más general, sin menospreciar una cinta por su mala calidad o nulos valores plásticos o artísticos; sino al contrario, aceptándolo; como un producto cultural, elaborado en un momento y circunstancias específicos, por un grupo de personas cuyos valores e intereses de clase específicos quedan plasmados en dicho film.

Desde una perspectiva sociológica es, pues, inadecuado y limitativo referirnos al cine exclusivamente como un proceso estético o artístico. Esta limitación resalta en las indiscutibles relaciones del cine con los demás medios de comunicación colectiva (radio, televisión, prensa, historieta, fonogramas, etc.). Con éstos el cine comparte el carácter industrial de la producción estandarizada de mensajes, y no siempre, o mejor, casi nunca estos productos sobresalen por sus valores artísticos. Así pues, cuando extendemos al cine la noción de proceso cultural es posible compararlo con los demás medios de comunicación, entender tanto sus semejanzas como sus diferencias.

Aquí, al referirnos a los medios de comunicación, de manera convencional e indistinta usaremos sinónimamente las expresiones "medios de comunicación colectiva" y "medios masivos de comunicación". Sobre el concepto de masas, Kornhauser (1969: 12, 13) señala que, "...bajo ciertas condiciones, cualquiera de las clases o todas ellas pueden originar 'masas', en el sentido de

grandes cantidades de sujetos no integrados en ningún amplio agrupamiento social, incluyendo las clases"; y agrega que "las clases subsisten junto con las masas, pero se vuelven determinantes menos eficaces del comportamiento político en la medida en que la sociedad se masifica". A su vez, Gutiérrez Vega (1973: 9) apunta la íntima conexión entre la sociedad de masas y los modernos medios de comunicación:

El desarrollo de la sociedad industrial y de la publicidad que sirve a las exigencias de la economía de consumo, creando y reforzando necesidades artificiales en los consumidores, sustituyó al público por una masa inerte ante el poder enajenador de los medios de comunicación que la dirige hacia la uniformidad basada en los patrones de conducta propuestos y promovidos, mediante el autoritarismo del mensaje, por la clase dominante.

En general, cuando hablamos de medios de comunicación compartimos el punto de vista de Gutiérrez Vega (1973: 3-4):

La noción de medios de comunicación aplicable a nuestro estudio es la que se refiere a aquellos que transmiten ideas, informaciones y actitudes. Importa, también, analizar las características de los elementos que intervienen en el proceso comunicativo: el transmisor, el mensaje y el receptor, así como los caminos por los que transcurre este proceso y las formas de las que el receptor se vale para proporcionar al transmisor la información necesaria para la reorientación y adecuación de los mensajes. Estas formas se manifiestan a través de un proceso que los especialistas en ciencias de la comunicación social conocen con el nombre de retro-alimentación.

### 3. Los medios y el concepto de cultura.

Hablar de los medios de comunicación y la cultura implica la necesidad urgente de precisar nuestras ideas acerca de la cultura

y de los medios de comunicación. Cotidianamente nos enfrentamos al planteamiento de reflexiones sobre tales asuntos que a menudo naufragan en las aguas procelosas de la "cultura" y de la "comunicación de masas". En el presente ya son escasos los escrúpulos académicos frente a los modernos medios de difusión y nadie duda acerca de su importancia en la conformación del pensamiento y las ideas de la humanidad; incluso en su hipotética capacidad de movilizar voluntades.

Como ya vimos, el cine es habitualmente considerado como una de las bellas artes. Es en el sentido de "arte" que el cine entronca con la "cultura" entendida como una forma superior de hacer, pensar y conocer; pero es necesario aceptar que entre los conceptos más difusos que pudieran existir se encuentra el de "cultura". La imprecisión con que habitualmente se le aborda, dando por sentadas muchísimas ideas, obscurece necesaria y consecuentemente la comprensión del fenómeno cinematográfico entendido como un fenómeno cultural.

Para aproximarnos a una idea más comprensiva de la cultura, queremos dejar bien asentadas tres cosas:

Una, la cultura no es un objeto o colección de cosas visibles y aprehensibles de inmediato; la cultura es un concepto que surge para explicar, designar e interpretar un conjunto de fenómenos sociales.

Segunda, el concepto de cultura es histórico, es decir, es un concepto que ha surgido de un largo proceso evolutivo; y

Tercera, cultura no es un vocablo unívoco; designa varias realidades o niveles de la realidad social.

Es decir, que tenemos que reconocer el carácter polivalente,

la naturaleza histórica del concepto y el uso, tanto político como ideológico, que se ha hecho del concepto de cultura.

En su viejo sentido de "cultura y crianza", proveniente del latín clásico, aun se conserva en palabras como agricultura, apicultura, horticultura, etc. Es con este significado que se habla de una persona "culto" o que tiene "cultura", "resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre". (Dic. Enc. Quillet).

La aplicación del término a las sociedades humanas y a la historia es posterior a 1750 y contempla la "idea de mejora progresiva hacia la perfección". Es en este sentido que se habla del "complejo de manifestaciones de la vida espiritual de un pueblo o de una época, en que están comprendidos el arte, la literatura, etc." (Dic. Enc. Abreviado); o de "las creaciones artísticas y literarias de un pueblo". (Dic. Enc. Durvan).

Ahora bien, en el campo de las ciencias sociales ha adquirido un sentido específico en nuestros días que "apunta a los atributos y productos propios de las sociedades humanas que no pueden ser explicados en términos de herencia biológica". La aparición de este nuevo sentido ocurre en Alemania a mediados del siglo pasado. Es en 1871 que el antropólogo inglés Edward B. Taylor en su obra Cultura primitiva fija y aclara el sentido hoy familiar en el ámbito de las ciencias sociales. Taylor comienza su obra diciendo:

Cultura o civilización es aquella totalidad compleja que incluye conocimiento, creencias, arte, ley, moral, costumbres y cualquier otra capacidad y hábito adquirido por el hombre como miembro de la sociedad.

(Citado por Rubio Hernández 1975).

La cultura, acota la Encyclopaedia Britannica, incluye el comportamiento y los objetos materiales producto de la actividad del homo sapiens: el repertorio de los fenómenos que la conforman, son: lenguaje, ideas, creencias, costumbres, códigos, instituciones, herramientas, técnicas, obras de arte, rituales, ceremonias y demás. La misma obra también nos informa que la existencia y uso de la cultura descansa en la capacidad humana de crear símbolos, es decir, "de asignar a las cosas y eventos ciertos significados que no pueden ser aprehendidos por los sentidos exclusivamente".

La cultura, en fin, es "el proceso que nos hace hombres y el resultado de este proceso: los objetos que el hombre crea, transforma y humaniza (...)". (Dic. Enc. UIEHA).

El breve y veloz repaso anterior nos muestra que el concepto de la cultura surge y se emplea en un contexto específico y que posee en el campo de las ciencias sociales -de la antropología en particular- una definición y aplicación precisas.

Son justamente las acepciones no científicas de cultura las +de uso más generalizado, acepciones que denominamos "estrechas" porque se reducen a ver la cultura como una forma superior de hacer, conocer, ser y pensar o como una acumulación erudita del saber. Es así como la cultura se convierte en un concepto interesado, pleno de matices políticos, instrumento de clase y legitimador político, paternal herramienta del poder para señalarnos con amabilidad lo que debemos ver, sentir, hacer o gozar, en nombre, precisamente de nuestra "superación cultural".

Ha sido también esta reducida forma de comprender la cultura

la que ha oscurecido nuestra comprensión de los medios. Es la que en ocasiones respalda nuestros prejuicios "culteranos" frente a las telenovelas, la música enlatada o los churros del cine nacional y nos obliga a considerarlos fenómenos poco dignos de nuestra alta y distinguida consideración académica.

Pero sobre todo, la aceptación implícita de esta tesis por parte de las instituciones encargadas de velar por la educación de los mexicanos y por el resguardo y promoción de la cultura nacional (SEP, universidades, etc.) fetichizan el concepto: transforman a la cultura -paradójicamente- en objeto de culto, ceremonia y ritual y no en un concepto o perspectiva útil para la comprensión de fenómenos vivos y en constante transformación de la sociedad humana. Como lo afirma Guillermo Bonfil Batalla (1981: 20):

Una cultura es experiencia histórica acumulada; se forja cotidianamente en la solución de los problemas, grandes o pequeños, que afronta una sociedad. La cultura consta de prácticas probadas y del sistema de conocimientos, ideas, símbolos y emociones que les da coherencia y significado.

En cambio, el fetichismo de la cultura ha servido de coartada perfecta para eludir la preeminencia que la producción habitual de los medios tiene en la formación y socialización de los individuos. A lo más, las autoridades educativas se han dedicado a reproducir en radio, cine y televisión, de manera acrítica y poco creativa los patrones escolarizados de la educación formal.

Al respecto, ya la UNESCO ha señalado que "los medios de comunicación masiva que se han convertido en uno de los pilares

~~CONFIDENTIAL~~

esenciales de la divulgación cultural, transmiten, en efecto, mensajes que no son culturalmente neutros. Esos mensajes reflejan el pensamiento, las ideas y los valores, en una palabra, la visión del mundo de los que los difunden." (Varios 1982: 13).  
Sobre el mismo punto, Hugo Gutiérrez Vega (1973: 35) señala:

En la actualidad los rasgos esenciales de los medios de comunicación son los siguientes: su programación se controla de una manera centralista; con base en la organización social de tipo autoritario; frente a los muchos receptores hay un solo transmisor; los mensajes tienden a producir la inmovilidad social y la conducta pasiva del consumidor; la producción de los programas está a cargo de especialistas servidores de la ideología dominante y, por último, los medios están controlados por el poder de la burocracia y de los capitalistas.

El mismo autor también considera que,

En la sociedad moderna, los medios de comunicación sufren el control de las ideologías dominantes. Este control se manifiesta de las más variadas formas y hacen que los medios dediquen una parte considerable de su actividad a la difusión de las ideas y de los patrones de conducta impuestos por la clase dominante. De esta manera el mensaje es objeto de todo tipo de manipulaciones, la ideología prevaleciente fija las dosis informativas, ejerce un control, cada día más complicado, sobre la opinión pública y, valiéndose de las técnicas de la propaganda política y de la publicidad comercial, asegura los términos de su dominación. (*ibid.*: 5).

Es importante insistir, en consecuencia, en que la división entre lo "cultural" y el "entretenimiento" es artificiosa. La programación habitual de la televisión, de la radio o del cine, orientada según sus detentadores a "divertir" o "distraer" incide en nuestra formación cultural. Es decir, "educa"; contribuye de manera efectiva en la construcción de nuestra concepción de la realidad. Las telenovelas, los noticieros, las caricaturas, las



series filmadas norteamericanas, la programación musical de la radio, las películas de ficheras o las películas "infantiles" de Televisine nos aportan, tras la fachada del entretenimiento, opiniones, datos e información que influyen en nuestra forma de entender el mundo y la vida, así como los aspectos más nimios de la cotidianeidad en que nos desenvolvemos. Los crecientes espacios dedicados por los individuos al disfrute del ocio son cubiertos predominantemente por los medios de comunicación y los espectáculos de masas, en consecuencia,

La profunda insatisfacción del hombre contemporáneo, su ansiedad y el vacío que marca su vida diaria, lo incitan a la huida, a escapar de lo cotidiano, pero el sistema se posesiona también de la huida y presenta a su público con una serie de 'espejismos codificados'. Entre ellos: la organización de los Boy-Scouts, los espectáculos deportivos, la industria del turismo, la de la idolización de los personajes de Hollywood, las drogas y los mitos o héroes de las historietas. (Herner 1974: 72).

Las reflexiones anteriores hacen resaltar la importancia fundamental que, en nuestra época, tiene el acceso y el control de los medios (prensa, radio, televisión, cine); privilegiados, pero parciales e interesados intermediarios entre nosotros y la realidad, ya que en la actualidad,

La comunicación se da en nuestro medio de una manera vertical. Esto significa que el público receptor no participa en las decisiones programáticas de los medios. Su aceptación o rechazo del mensaje es la única forma posible de participación. (Gutiérrez Vega 1973: 32).

Son numerosos los autores que han llegado a conclusiones similares sobre el sentido y significado del uso de los medios. Para Hans Magnus Enzenberger,

...los medios de comunicación son producto del desarrollo industrial y su creación se explica por la necesidad de este mismo desarrollo, de crear nuevas formas de control de las conciencias y métodos más eficaces para la transmisión de información. Debido a sus características de alcance masivo, los medios son fuerzas productivas de un gran potencial liberador. La manipulación de la conciencia social por unos pocos es producto de la división del trabajo(...) La cuestión no es si los medios son manipuladores, sino quién los manipula y para qué. Por eso hay que apreciar la industria cultural como lo que es: la industria clave del siglo XX, situación que se hace patente en las grandes conmociones sociales en donde los medios de comunicación masiva constituyen el punto más estratégico. (Toussaint 1982: 76-77).

Para Edgar Morin,

el hombre contemporáneo está siendo constantemente bombardeado por una serie de mensajes que en apariencia sólo lo distraen, lo entretienen o lo divierten. Esta concepción implica, sin embargo, la autonomía de contenido de los mensajes, acierto que no cuenta con fundamento científico ni racional. El contenido de los mensajes responde, a los intereses específicos de quienes poseen los costosos equipos de emisión (rotativas, estaciones de radio y TV). (*ibid.*: 81).

#### 4. El cine como fenómeno social.

El cine es un proceso de producción cultural; es decir, un proceso que produce instancias de características plásticas, narrativas (Ruy Sánchez 1978: 74) y simbólicas. En palabras de Marx y Engels (1973), puede ser visto como una "forma de conciencia", por tanto, como un fenómeno que debe ser analizado como parte de la superestructura ideológica como el resto de los medios masivos de comunicación:

Ante la importancia cada día mayor de los medios de comunicación en la vida social, es indispensable hacer

su evaluación sociológica, pensando, en primer término, que los medios de comunicación colectiva son un reflejo del contexto sociopolítico en el que están ubicados y que, generalmente, se ponen al servicio de la ideología dominante. Sin embargo, no son un reflejo mecánico, sino que reúnen las características propias de los reflejos dialécticos. Esto significa que reciben la influencia de los distintos tipos de sociedad humana y, a su vez, influyen, de una manera importante, sobre los procesos psicológicos, las conductas públicas y el contexto cultural general. (Gutiérrez Vega 1973: 4).

Marx y Engels (1973: 37-38) señalan que,

Los fantasmas del cerebro humano son sublimaciones necesarias del proceso material de vida de los hombres, el cual puede ser empíricamente constatado sujeto a bases materiales. La moral, la religión la metafísica, y todo el resto de la ideología, juntamente con las formas de conciencia correspondiente, pierden con este hecho cualquier apariencia de existencia autónoma. No tienen historia ni desarrollo propio, son los hombres los que desarrollando su producción material y sus relaciones materiales modifican, junto con su existencia real, el pensamiento y los productos del pensamiento. No es nunca la conciencia lo que determina la vida, sino es la vida, lo que determina la conciencia. Desde el primer punto de vista, una parte de la conciencia como si ésta fuera un individuo viviente: en el segundo, que corresponde a la vida real, una parte de los individuos reales y concretos y la conciencia es considerada únicamente como su conciencia.

Más adelante, los mismos autores apuntan como las formas de la conciencia son explicadas por la producción social de la vida material:

Esta concepción de la historia tiene, entonces, por base el desarrollo del proceso real de producción, y partiendo de la producción material de la vida inmediata, concibe la forma de las relaciones humanas ligada a esta forma de producción, engendrada por ella, es decir, la sociedad civil en sus diferentes fases como el fundamento de toda la historia, lo cual consiste en representarla en su acción en cuanto Estado y en explicar a través de ella el conjunto de las diversas producciones teóricas y de las formas de la conciencia, religión, filosofía, moral, etcétera, y seguir su génesis a partir de estas producciones,

permitiendo así, exponer la cuestión en su totalidad (y por tanto examinar la acción recíproca de los diferentes aspectos). (Marx-Engels 1973: 59).

En consecuencia, el cine no sólo es un proceso históricamente determinado, sino que además es un proceso condicionado, no autónomo, ni determinante. Por su función, es un aparato ideológico que responde a las necesidades del Estado en los diversos momentos del desarrollo del capitalismo, del proceso económico que lo determina en última instancia. (Ruy Sánchez 1978: 72, 73).

Como medio de comunicación (difusor), el cine es un aparato ideológico formativo y reforzador de los valores dominantes. Por tanto, contribuye a asegurar las condiciones para que se reproduzca el sistema de explotación vigente, mediante la producción y transmisión de los valores de clase o grupales de aquellos que inciden o controlan directamente la producción cinematográfica y por extensión los valores e ideología dominantes en el conjunto de la sociedad. (ibid.: 73). Para Marx y Engels (1973: 78),

Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad resulta al mismo tiempo la fuerza espiritual dominante. La clase que controla también los medios de producción intelectual, de tal manera, que en general las ideas de los que no disponen de los medios de producción intelectual son sometidas a las ideas de la clase dominante. Las ideas dominantes no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes o sea, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas, es decir, la expresión de las relaciones que hacen de una clase determinada una clase dominante, en una palabra son las ideas de su dominio. Los individuos que integran la clase dominante poseen entre otras cosas una conciencia y por tanto piensan; mientras dominan como clase y determinan una época en toda su amplitud es evidente que dominan en toda la

extensión dominando al mismo tiempo como pensadores, como productores de ideas que les regulan la producción y distribución de pensamientos en su época.

El proceso de producción filmico, siendo de índole material, cumple una función ideológica muy clara al presentar las películas como "entretenimiento", "diversión" o "cultura" al alcance de todos los públicos:

Es un hecho que cuando una nueva clase ocupa el lugar de la que hasta entonces había dominado, se ve obligada -aunque sea nada más para asumir sus objetivos- a presentar sus intereses como los intereses comunes a todos los miembros de la sociedad, a dar a sus ideas la forma de universalidad y presentarlas como únicas racionales o universalmente válidas. Por el solo hecho de enfrentar a otra clase, la clase revolucionaria se presenta ya de entrada, no como una clase, sino como representante de la sociedad entera, como la masa entera de la sociedad enfrentada solo a la clase dominante. Y puede actuar así, porque al principio, su interés marcha íntimamente ligado al interés común de todas las otras clases no dominantes y porque bajo la presión del anterior estado de cosas este interés aún no ha podido desarrollarse como interés particular de una clase particular. (ibid.: 80-81).

Por tanto, la primera proposición para identificar las condiciones de producción será localizar y definir el proyecto histórico y las estrategias políticas de los grupos hegemónicos en el proceso económico de acumulación capitalista. (Ruy Sánchez 1978: 74-77).

Habitualmente, los conceptos gramscianos de "bloque histórico" y de "hegemonía" se definen en relación con el proletariado. Así, Coutinho (1985: 136n) entiende

...La expresión "bloque histórico" en dos acepciones distintas, aunque relacionadas dialécticamente:  
 1) como la totalidad concreta formada por la articulación de la infraestructura material y las superestructuras político-ideológicas y  
 2) como una alianza de clases, bajo la hegemonía de

una clase fundamental en el modo de producción, cuyo objetivo es conservar o revolucionar una formación económico-social existente.

En cuanto a la hegemonía, el mismo autor señala:

El problema de la hegemonía, de la conquista del consenso, se convierte ya aquí en el problema central de la estrategia gramsciana de transición hacia el socialismo. Condición para conquistar la hegemonía es que el proletariado abandone la mentalidad corporativista, que se expresa en el reformismo, dejando de defender únicamente sus intereses inmediatos, grupales, y convirtiéndose así en clase nacional: en clase que asume y hace suyas todas las reivindicaciones de las capas trabajadoras... (*ibid.*: 68).

El mismo Coutinho, para complementar la idea anterior cita a Gruppi, quien afirma:

La hegemonía es esto: determinar los rasgos específicos de una condición histórica, de un proceso, volverse protagonistas de las reivindicaciones de otros estratos sociales, de la solución de las mismas, con el fin de unir en torno a sí esos estratos, realizando con ellos una alianza en la lucha contra el capitalismo y, de ese modo aislando al propio capitalismo... (Gruppi, L. Il concetto de egemonia in Gramsci: 78, citado por Coutinho, *ibid.*: 68-69).

Aquí, en nuestro trabajo, como lo hacen Ruy Sánchez y otros autores aplicaremos esos conceptos a cualquiera de las clases o grupos sociales que existen en la sociedad.

Es importante definir tales estrategias y proyectos en la formación social mexicana para localizar el significado del cine en el contexto ideológico predominante.

Por ejemplo, durante cuarenta años, de 1931 a 1970, cuando el Estado dirigía el proceso social para beneficio y fortalecimiento de la burguesía nacional, la industria filmica también se vió favorecida por ese respaldo. El Estado mexicano

"dejaba hacer" a los productores dentro de ciertos límites tácitamente establecidos; el Estado se limitaba al "arbitraje" del proceso de producción. En cambio, durante el régimen presidencial de Luis Echeverría (1970-1976), la fracción burocrática de la burguesía, con las riendas del poder en sus manos, estaba interesada no sólo en dirigir el proceso social, sino en que el Estado participara activamente y se beneficiara del proceso de acumulación capitalista. En consecuencia, el Estado intentó recuperar para el respaldo ideológico de su proyecto histórico el usufructo de los medios. Esta intención sólo fructifica en la industria cinematográfica por hallarse ya virtualmente en sus manos. Durante este período, el Estado produce directamente o promueve la filmación de asuntos afines a sus intereses. En los sexenios siguientes, los de José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), hemos vivido una progresiva subordinación del Estado a la burguesía ligada a los intereses transnacionales. En esta circunstancia, el Estado retorna a su anterior papel arbitral, sin saber que hacer con las productoras y estudios que maneja. Es claro, por otra parte, que el cine ya no significa ideológicamente tanto y el Estado ha orientado su interés y sus recursos fundamentalmente hacia la radio y la televisión.

El aspecto económico, contrariamente a lo que señala Ruy Sánchez (1978: 74-75), pasa a un segundo plano frente a lo ideológico. Hay que recordar que el cine es un aparato ideológico y, en consecuencia, la organización de la industria responderá a las características predominantes de la formación social o se acomodará a las necesidades del proyecto histórico de

los grupos hegemónicos.

##### 5. El estudio de la industria cinematográfica.

Para analizar el desarrollo, el desenvolvimiento y curso histórico del cine y comprender sus características en los diversos momentos del capitalismo mexicano, es necesario reconocer que el cine es un proceso de producción cultural; un proceso con características formales-plásticas-estéticas y narrativas-temáticas-de contenido históricamente determinadas. "Esto implica aceptar que una estética determinada tiene una formación histórica que comienza en un momento preciso y termina en otro, debido a condiciones que van más allá de las capacidades creativas de un grupo de artistas." (ibid.: 74).

A pesar de que Huaco reduce la aplicabilidad de su modelo a los movimientos de cine artístico que poseen marcas estilísticas homogéneas (Huaco 1965: 2) puede aplicarse al cine mexicano considerando que:

a) Se aprecian diferencias en la producción cinematográfica cada periodo presidencial, es decir, en periodos históricos definidos y terminados que permiten, tal como señala Huaco, abordarlo como una totalidad.

b) Para George A. Huaco, el cine "artístico" resulta de "la concernencia de sus hacedores con las posibilidades técnicas y peculiaridades del medio", lo que permite "la elaboración y desarrollo de combinaciones formales creativas sólo posibles con el film". (ibid.: 12). Obviamente no todo el cine -ni mucho



menos- que se elabora en cada periodo presidencial puede considerarse "artístico"; pero, indudablemente, la producción presenta ciertas características temáticas y estilísticas (formales) derivadas del momento histórico en que se dan;

c) En este sentido, es importante recordar la relación dialéctica que se establece entre el proceso de la industria cinematográfica y el resto de la sociedad.

Respecto a la creación artística en el cine mexicano y considerando el carácter dependiente de nuestra sociedad, es necesario estudiar de que manera se asimilan ciertos estilos y hasta que punto el cine mexicano aporta algo o se distingue respecto a la asimilación de los realizadores con las posibilidades técnicas y peculiaridades del medio que los haga desarrollar combinaciones formales específicas del film. En el caso mexicano, algunos de los rasgos estilísticos podrían ser: el nacionalismo, el paisaje, la canción o tema musical omnipresente, o bien, la constante necesidad de que las canciones estén presentes en la cinta y que incluso contribuyan a darle continuidad dramática al film, etc.

La estructura industrial de la cinematografía mexicana no se reduce a la producción estricta de filmes, sino que se complementa con un aparato de distribución y exhibición dominado por la producción extranjera. Este predominio foráneo afecta notoriamente a la producción nacional, apoyándola, encauzándola, modificándola, u obstaculizándola. En el periodo silente, el ramo cinematográfico se reducía prácticamente a estos últimos rubros.

En vista de lo anterior, resulta importante establecer:

a) La organización de la distribución y exhibición; mecanismos o recursos de los productores nacionales para distribuir y exhibir;

b) Actitud de los distribuidores y exhibidores frente a la producción nacional;

c) Posición del Estado en esta cuestión.

En cuanto a la industria de cine nacional será necesario:

a) definir su organización y estructura; y

b) definir las características de su planta industrial o productiva (instalaciones y equipo).

Sera necesario considerar la incorporación, imitación, adaptación o asimilación de modelos de organización cinematográficos extranjeros o la creación de esquemas originales.

## 6. Los hacedores del cine.

Será necesario establecer las características sociales de aquellos que influían o controlaban directamente la realización de las películas para establecer su extracción de clase y sus nexos con otros grupos sociales y especialmente su relación con el Estado o con las fracciones hegemónicas.

En una primera aproximación derivada de la revisión de material hemerográfico, puede afirmarse que en el cine mexicano silente quienes influían o controlaban directamente la realización cinematográfica eran quienes desempeñaban estas funciones:

a) productores

b) directores

c) argumentistas

d) fotógrafos

e) en menor escala influían los siguientes sectores: otros técnicos cinematográficos, comentaristas de cine o espectáculos y actores.

Frecuentemente una sola persona cumplía dos o más de estas funciones.

Un censo de las personas que desempeñaban las funciones de control de la producción cinematográfica nos permitirá saber si integraban un grupo socialmente homogéneo, cómo estaban organizados, qué proyecto alentaban, a qué fracción o clase social se vinculaban y la relevancia del cine para el proyecto histórico de tal grupo.

Será a ese grupo de personas que por controlar artísticamente y narrativamente la producción de películas que se podrá definir como intelectuales orgánicos de un grupo, fracción o clase social específicos. Marx y Engels (1973: 79) apuntan al respecto como al interior de las clases sociales se presenta la división entre el trabajo intelectual y material:

Encontramos de nuevo aquí la división del trabajo que hemos examinado más arriba como una de las fuerzas capitales de la historia. Esta división del trabajo se manifiesta también entre la clase dominante en forma de división entre el trabajo intelectual y el trabajo material llevándonos a tener dos categorías de individuos dentro de esta misma clase: los pensadores, los ideólogos activos, los elaboradores de conceptos dedicados a desarrollar y perfeccionar las ilusiones que la clase se hace sobre ella misma y por otra parte los miembros activos de esta clase que disponen de menos tiempo para dedicarlo a forjar ilusiones sobre ellos mismos y que mantienen una actitud más bien pasiva y receptiva delante de estas ideas e ilusiones.

La noción del "intelectual" fue desarrollada por Antonio Gramsci quien afirma que

Cada grupo social naciendo sobre el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea consigo, orgánicamente, uno o más núcleos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función no sólo en el campo económico, sino también en el social y político: el empresario capitalista crea consigo al técnico de la industria, al conocedor de la economía política, al organizador de una nueva cultura de un nuevo derecho, etc." (Gramsci, citado por Ruy Sánchez 1978: 77).

Para el periodo postrevolucionario será importante establecer si estos intelectuales se encontraban vinculados al grupo revolucionario emergente o si se trataba de "intelectuales tradicionales" ligados a sectores de la reacción o dubitativos respecto a quien otorgar su adhesión, ya que

existen -según Gramsci- dos tipos de intelectuales. En primer lugar, tenemos el "intelectual orgánico", que aparece en estrecha vinculación con el surgimiento de una clase social determinante en el modo de producción económica, y cuya función es dar homogeneidad y conciencia a esa clase (...); y en segundo, tenemos a los "intelectuales tradicionales" que, habiendo sido en el pasado una categoría de intelectuales orgánicos de determinada clase (por ejemplo los curas en relación a la nobleza feudal), forman hoy, después de la desaparición de aquella clase, una capa relativamente autónoma e independiente. Lo que importa señalar aquí es que ambos tipos ejercen objetivamente funciones análogas a las del partido político: dan forma homogénea a la conciencia de clase a la que están orgánicamente ligados (o, en el caso de los intelectuales "tradicionales", a las clases a las que dan su adhesión)... (Coutinho 1985: 156).

El censo de personas deberá contener los siguientes datos biográficos:

- a) fecha de nacimiento
- b) lugar de nacimiento

- c) antecedentes sociales de los familiares
- d) formación escolar y cultural
- e) formación cinematográfica
- f) actividades previas a la cinematográfica.

Será necesario determinar la influencia y papel de los trabajadores manuales en la producción.

### 7. El público.

Un relevante papel en el análisis de la producción cinematográfica lo desempeña el público. Sin embargo, es una categoría de muy difícil determinación y caracterización. Huaco omite su análisis -aunque hace algunas menciones en su obra, que aquí no se tomaron en cuenta. Quien sí intenta de manera fallidísima su explicación es Alberto Ruy Sánchez. Siguiendo algunas ideas elementales del marxismo, afirma que es necesario considerar al "público inserto en el proceso productivo de películas", recordando o tomando en cuenta que el "consumo y la producción se determinan mutuamente" (Ruy Sánchez 1978: 79). Es decir, olvidar el análisis paternalista y abstracto y recordar y considerar las actitudes, necesidades concretas de los diversos tipos de públicos. Los diversos públicos, señala, se transforman históricamente; son históricamente determinados.

Pero más allá de citar a Marx sobre la relación y determinación mutua de la producción y el consumo -tal como lo hace Alberto Ruy Sánchez-, es necesario esclarecer la manera en que tal relación ocurre en el fenómeno cinematográfico.

Debemos recordar, por ejemplo, que el público para cine

militante e industrial puede ser el mismo, pero las condiciones o circunstancias en que se ven no. (ibid.: 83). En efecto, en el cine industrial y mercantil, tanto los productores como los cineastas se imponen frente al público o públicos al que desprecian o menosprecian. En este sentido, es cierto, no son los intelectuales de esos públicos. En cambio, en el cine militante o alternativo los cineastas buscan expresar las necesidades de su público:

El cambio propuesto (sobre la situación de los medios de comunicación) exigiría que la programación de los medios se descentralizara, permitiendo que cada receptor se convirtiera en un transmisor en potencia; que los medios se dedicaran a la exposición y análisis de los problemas políticos y sociales y propiciaran la formulación de alternativas viables para la solución de dichos problemas; que fomentaran la movilización de las clases explotadas; que las tareas de los medios de comunicación se ejercieran por una organización autónoma en la que participaran, de una manera primordial, las clases populares. (Gutiérrez Vega 1973: 35-36).

En las sociedades capitalistas, la industria filmica busca el mayor número de compradores para cada uno de los films-mercancia. (Ruy Sánchez 1978: 80). En una entrevista con la periodista Beatriz Reyes Nevares (1974: 54-55), el director de cine mexicano, Alejandro Galindo dice:

-¿Qué tienen de malo (las cintas de luchadores)? Hay otras cosas en las que nadie se fija. En las revistas y en las novelitas, por ejemplo. Con la ventaja de que el cine implica una acción más difícil del espectador para consumir el producto. Imagínese usted, tiene que hacerse el propósito de ir esta noche al cine, tiene que arreglarse, convencer a su esposo, tomar el coche, buscar donde estacionarlo. En cambio para comprar un libro de Corín Tellado lo único que tiene que hacer es pararse diez segundos en el quiosco que tiene en la esquina. Usted, Beatriz, no va a ver las cintas de luchadores porque no se va a tomar tantos trabajos para tan poca cosa. En cambio es posible que

en un momento cualquiera compre una de esas novelitas.

-Buena, pero muchas personas si acuden a ver al Santo.

-Claro, porque la gente se interesa por él y lo tiene muy cerca. Pero yo no creo que valga la pena criticar esas películas. Las que merecen críticas son las que se presentan como grandes producciones. Las otras no. Son filmes sencillos, para escuincles.

-Oiga, pero pobres escuincles.

-No se ponga usted también en una actitud utópica. El cine lleva setenta y cinco años de comerciar con la risa, con las lágrimas, con el suspenso, con todo. Ya le decía a usted que sólo librándolo del criterio comercial podriamos hacer de él un agente completo de cultura.

Esa actitud mercantil implica, no tanto darle una función al cine en este tipo de sociedades, sino indicar la forma en que funciona, la forma como aquí se organiza la producción, circulación y consumo del film. El público es fundamental para completar el ciclo de producción. El problema del consumo -del público- está ligado íntimamente al de la exhibición. A diferencia de otros productos, el cine requiere de condiciones y circunstancias adecuadas para su consumo más allá de la distribución. En este punto es necesario traer a colación nuevamente, el monopolio que la producción extranjera ejerce sobre la distribución y la exhibición. En este sentido,

- a) ¿Cuáles eran los públicos mexicanos del cine?
- b) ¿Qué trabas oponían o qué características cinematográficas exigían?
- c) ¿Qué público implícitamente buscaban los filmes mexicanos?
- d) ¿Qué concepción del público poseían los hacedores del film nacional?
- e) ¿Qué obstáculos opusieron los sistemas de distribución y exhibición al cine nacional?

## 8. Las películas.

El análisis del producto terminado -el film- nos informa a través de sus características plásticas, artísticas o formales, así como narrativas, de contenido o temáticas, de aquellos que la produjeron y de la sociedad en que se produce. Nos interesa fundamentalmente lo que nos puede decir de aquellos que controlan la producción filmica:

- a) Su visión del mundo y de la realidad social,
- b) Su dominio técnico del medio,
- c) Su concepción formal,
- d) Sus ideas respecto al contenido o temas de la cinematografía, y
- e) Sus influencias artísticas y culturales.

Es necesario recordar que toda película no reduce su función ideológica al contenido manifiesto, sino a la forma artística o técnica narrativa en que expresa sus mensajes. En un film queda la marca del contexto económico, político y estético del momento histórico en que se produce.

Para analizar los filmes desde el punto de vista formal deberá hacerse una lista de sus características estilísticas: La siguiente, es la lista de atributos formales que George A. Huaco (1965: 14) propone registrar en todo film:

- a) Idea general del estilo que influye el film,
- b) composición,
- c) escenografía,
- d) iluminación,



- INTRODUCCIÓN
- e) encuadre,
  - f) tipo de actuación y de actores (profesionales o no),
  - g) énfasis en acciones individuales o de masas,
  - h) técnica fotográfica o de cámara,
  - i) movimientos de cámara; full-shots o close-ups, etc.,
  - j) montaje.

Para el análisis narrativo o de contenido considerar los siguientes aspectos:

- a) Relación de temas y problemas abordados,
- b) tratamiento cinematográfico y argumental de tales temas,
- c) aspectos de la realidad que destacan o enfatizan,
- d) supuestos explícitos o implícitos sobre la realidad social; y
- e) análisis ideológico de las tramas.

## CAPITULO PRIMERO

### SOCIEDAD Y POLITICA EN MEXICO, 1916-1920.

El cine arribò a nuestro país en agosto de 1896, en pleno porfiriato. El contexto social dentro del cual se desarrollò desde entonces la nueva industria en nuestro país se encuentra dominado por el modo de producción capitalista. México se encuentra inserto en este sistema a nivel de dependencia. La revolución mexicana fue producto de una crisis tanto interna como externa. El resultado fue la afirmación de la preponderancia de los intereses estadounidenses, la renovación del aparato político y la movilización, regulada por el Estado, de las mayorías campesinas y obreras. La depresión económica de 1929 y la consecuente crisis de la economía agroexportadora fue resuelta -durante el cardenismo- poniendo en práctica una política nacionalista caracterizada por el desarrollo de una industria liviana. Estas medidas permitieron a México cierta autonomía frente a los Estados Unidos y fueron promovidas por el Estado con el apoyo de las masas populares encuadradas en el partido oficial. El Estado aparece como arbitro, definiendo constantemente el equilibrio entre las diversas fuerzas sociales. (Halperin 1972: 317-323, 400-407).

En el periodo que nos interesa describir (1916-1920) asistimos a la culminación de la Revolución Mexicana iniciada en 1910. Vemos el triunfo del carrancismo y la derrota de los movimientos campesinos de Zapata y Villa. Consolidado militar y formalmente -con la promulgación de la Constitución de 1917)-, los caudillos victoriosos inician la disputa por el poder que termina con la muerte de Venustiano Carranza en mayo de 1920 y el encumbramiento de los jefes sonorenses encabezados por Alvaro Obregón. El final de 1920 transcurre con el interinato de Adolfo de la Huerta preparatorio del periodo presidencial de Obregón para el cuatrienio 1920-24. A continuación describiremos brevemente los antecedentes de la Revolución Mexicana y sus principales periodos para adentrarnos en el análisis de la sociedad mexicana durante el carrancismo.

#### 1.1. Antecedentes.

##### 1.1.1. Causas y orígenes de la Revolución.

Para Halperin (1972: 280, 282), la Revolución Mexicana no es un hecho aislado. Es parte del proceso de lo que llama "madurez del orden neocolonial", de alcance continental, que va desde aproximadamente los años 80 del siglo pasado hasta agotarse con la crisis de 1929-1930. Este proceso, afincado en el amplio desarrollo de una economía agroexportadora, significó la sustitución del pacto colonial impuesto por las metrópolis ibéricas, por una nueva hegemonía imperial dividida entre las potencias europeas y los Estados Unidos, en la que paulatinamente los últimos desplazaron a los primeros. Desde el punto de vista

social, este proceso generò el debilitamiento de las oligarquias terratenientes, urbanas y militares y una presión democratizadora sobre las estructuras políticas tradicionales a cargo de grupos medios y proletarios. En el caso mexicano, esta irrupción democratizadora se da revolucionariamente, mientras en otras partes de América (el Cono Sur, por ejemplo), se da a través del sufragio universal.

El pacto colonial incorporaba a México en la economía mundial como surtidor de materias primas y alimentos; así como consumidor de productos industriales y progresivamente de bienes de capital.

El periodo que abarca la conformación del nuevo pacto colonial en nuestro país es el del porfiriato (1876-1910) dominado por la figura fundamental del general Porfirio Díaz. Este llegó al poder mediante las armas y amparado en el Plan de Tuxtepec (1876), que proclamaba la "no reelección" y gobernò por treinta y cinco años salvo breve interregno (1880-1884) a cargo de compadre Manuel González. Díaz reprimió toda forma de protesta y desalentò los conflictos políticos. Logró pacificar al equilibrar y atraer elementos dispares de todos los sectores políticos. Así amplió la base social de su gobierno, pero acentuò el carácter personal del mismo. Reorganizò al ejército y a la policía. Esta última se convirtió en fuente de empleo de sectores depauperados. Se preocupò por salvar las apariencias y respetar de manera meramente formal la democracia y la constitución de 1857, estableciendo de facto un régimen de entendimiento y tolerancia con la iglesia. Después de 1885 acaba con el problema de los pronunciamientos y le sigue una paz

inalterada a no ser por los levantamientos indígenas de Sonora y Yucatán.

La política económica del porfiriato se encaminó a fomentar el desarrollo económico (inversiones en ferrocarriles, telégrafos, teléfonos) modernizando al país. La concentración de la riqueza se agudizó y la movilidad social y política fue nula o muy escasa.

La modernización y desarrollo económico de la nación se fundamentaron en la agricultura de exportación y en la invasión de capitales foráneos. La primera quedó preferentemente en las manos de los sectores dominantes locales y los extranjeros se hicieron cargo de los ramos comerciales, de comunicaciones, de transportes y de los sectores primarios de fuerte inversión. Se atribuye al capital extranjero la causa eficiente del crecimiento en todos los ramos (ferrocarriles, minería, industria, etc.) y procedía de Alemania, Francia, Holanda y sobre todo de Inglaterra y Estados Unidos.

Con el transcurso del tiempo el porfiriato se fortalecía, pero su fortaleza se centraba en la figura del caudillo. Precisamente, en el carácter personalista del régimen residía su inminente debilidad. A pesar de contar con el apoyo de hacendados, comerciantes y banqueros, a partir de la reelección de 1904, la edad, el evidente envejecimiento de Díaz y su eventual desaparición física generó la natural incertidumbre acerca de sus posibles herederos o sucesores políticos (Blanquet 1974: 135).

Las especulaciones se multiplican con miras a las elecciones de 1910 con las declaraciones que el caudillo hizo en 1908 al

periodista norteamericano Creelman sobre la aptitud democrática del país, lo que desata, finalmente, el afloramiento de intereses y contradicciones sociales que se ventilan en debates de alcance nacional, sobre las modalidades del futuro político de México.

Las proposiciones de los grupos con fuerza social y económica, pero sin poder político propugnaban soluciones y transiciones paulatinas, evitando rupturas graves en el sistema, es decir, sustituir al hombre, no a las instituciones.

Inesperadamente, Porfirio Díaz decidió reprimir, perseguir y anular todas las postulaciones y propuestas electorales. Figuras tan prestigiosas, como la del leal general Bernardo Reyes, fueron obligadas al exilio o al silencio.

Es en ese momento cuando cobra relevancia la figura de Francisco I. Madero, próspero hacendado norteco. Para Mancisidor (1973: 58), Madero era "producto de la naciente burguesía industrial que chocaba históricamente con la burguesía terrateniente porfiriana al servicio de las fuerzas capitalistas extranjeras detentadoras de las fuentes nacionales de producción".

Para impulsar sus actividades, Madero organizó el Partido Antirreeleccionista, donde concurrieron figuras como los Vázquez Gómez, José Vasconcelos y otros destacados intelectuales. (López Rosado 1981: 392). La fórmula política que originalmente proponía Madero al dictador era la de postularse a su lado como vicepresidente. La sistemática persecución del régimen lo fue radicalizando: habiéndose postulado para presidente, llevó a cabo una campaña electoral exitosa. Al triunfo de la imposición porfirista, desde el lado estadounidense de la frontera lanza un

manifiesto, fechado en octubre, desconociendo las elecciones y llamando a la rebelión (Plan de San Luis) bajo el lema "Sufragio efectivo. No reelección".

El levantamiento, programado para el 20 de noviembre de 1910, permitió que además de la disidencia porfirista y antiporfirista se manifestaran, con violencia inusitada, las grandes mayorías campesinas agraviadas por el régimen hacendario (las tres cuartas partes del país era de campesinos). La revolución se vió de inmediato nutrida por numerosos jefes campesinos (Orozco, Villa, Zapata) que arrastraban numerosos contingentes. En cada región, el pueblo tenía quejas y se levantaba de manera multitudinaria. La fortaleza del ejército federal era aparente y, además, éste se muestra incapaz de enfrentar los levantamientos generalizados debido a su dispersión. (Vázquez de K. 1975: 192-193).

Las raíces más hondas de la inconformidad social que se canalizaron a través de la violencia revolucionaria iniciada el 20 de noviembre de 1910 son, según la historiadora Josefina Vázquez de Knauth (1975: 193-194), las siguientes:

a) La cuestión agraria, que se expresaba en la fuerte concentración de la tierra por venta de terrenos nacionalizados a la iglesia y a las comunidades indígenas, y que condenaba a la mayoría del campesinado al peonaje;

b) La cuestión obrera. Con el desarrollo de la industrialización surge la clase obrera cuyos incipientes esfuerzos reivindicativos y organizativos fueron siempre severamente reprimidos; y

c) El crecimiento de los sectores medios que aspiraban al

poder.

Luis Cabrera, analizando a posteriori las causas de la revolución, las resumió en los siguientes fenómenos económico-sociales: el caciquismo, el peonismo, el fabriquismo, el hacendismo, el cientificismo y el extranjerismo. (Citado por Mancisidor 1973: 50).

Fueron los campesinos los que engrosaron las filas de combatientes de la revolución y quienes le imprimieron un fuerte contenido agrarista. Sin embargo, fueron incapaces, de consolidarse políticamente y sucumbieron finalmente frente a la mayor capacidad política y organizativa de los sectores medios burgueses. Lo mismo sucedió con la incipiente clase obrera debido a su "raquetismo numérico" e "inconsistencia doctrinal" (Blanquel 1974: 145-146).

Cosío Villegas (1974.1: 130-131) afirma que a pesar de la escasa capilaridad social, a lo largo del porfirismo se gesta una generación de jóvenes abogados, médicos o ingenieros, que al no encontrar acomodo en la vida pública y menos en "la iniciativa privada", sintieron la necesidad de remover esa sociedad petrificada, para renovarla y hallar lugar en ella. Por otra parte, Eduardo Blanquel (1974: 145), al referirse a la victoria de Alvaro Obregón sobre su antiguo jefe Venustiano Carranza en 1920, dice:

Su éxito personal, era de alguna manera el de su propia facción revolucionaria (compuesta fundamentalmente por el grupo social medio), explicable, a su vez, por la capacidad de tal grupo para representar, al menos formalmente, a todos los sectores de la nación.

En efecto, el éxito de la clase media se debió al hecho de poseer una más amplia perspectiva social, y una mayor coherencia teórica que los grupos populares.



Para concluir con el análisis de los orígenes de la revolución debemos también apuntar la lucha entre las potencias por la hegemonía imperial. En efecto, se considera que uno de los factores que contribuyó a acelerar la caída del dictador fue el desafecto de los Estados Unidos ante ciertas medidas del régimen que pretendían equilibrar la creciente preponderancia norteamericana. Por ejemplo, la concesión de los ferrocarriles a Inglaterra, el apoyo a Santos Zelaya en Nicaragua o la negativa de prorrogar la estancia norteamericana en la base naval de la Bahía de Magdalena.

#### 1.1.2. Revolución maderista, 1910-1913.

De acuerdo al Plan de San Luis, el 20 de noviembre de 1910 estalló la insurrección contra la dictadura a través de levantamientos locales o regionales descoordinados pero continuos. De la incertidumbre, la revolución se consolida con el apoyo de caciques o figuras regionales y los levantamientos que surgen en todo el país como el de Emiliano Zapata en Morelos, Pascual Orozco y Villa en Chihuahua, los Figueroa en Guerrero, Lucio Blanco, Eulalio Gutiérrez y Francisco Coss en Coahuila, Agustín Castro en Durango, Cándido Aguilar en Veracruz, Hill y Maytorena en Sonora, etc. (González Cosío, citado por López Rosado 1981: 393).

Derrotado militarmente, el porfiriato ensaya inútilmente la negociación y sustitución de funcionarios, viéndose obligado Díaz a renunciar a los seis meses de iniciado el movimiento. Madero triunfó en las elecciones inmediatas y asume el poder el 6 de

noviembre de 1911. (Zavala 1975: 142).

Madero negocia el poder, licencia a los ejércitos revolucionarios y acepta gobernar sin hacer modificaciones al ejército federal. Recibe un país cuya organización social y económica permanecía prácticamente intacta.

El gobierno maderista se fue debilitando por la acción de los miembros del antiguo régimen, por las disensiones internas y las frustradas expectativas de cambio. (Zavala 1975:142). Las graves condiciones imperantes en el agro provocaron, entre otras, la rebelión de Emiliano Zapata en 1911 amparado en el Plan de Ayala. Madero fue finalmente víctima de su incapacidad para implantar un gobierno fuerte que lo consolidara para llevar adelante transformaciones profundas. Madero quedó aislado por no comprometerse abiertamente con ninguno de los grupos en pugna que lo presionaban, y entre los que inútilmente intentaba conciliar intereses (López Rosado 1981: 505).

La inseguridad resultante de los múltiples alzamientos, algunas tímidas medidas que afectaban al capital extranjero, crearon las condiciones para que sectores porfiristas, aliados al intacto ejército, conspiraran bajo los auspicios del embajador norteamericano Henry Lane Wilson para derrocar y asesinar a Madero en febrero de 1913. El gobierno espurio quedó en manos del general Victoriano Huerta.

### 1.1.3. El constitucionalismo y la lucha de facciones.

Los grupos revolucionarios (Villa, Obregón y Zapata, entre los caudillos más destacados) se agrupan en torno a Venustiano

## 1. SOCIEDAD Y POLITICA EN MEXICO. 1916-1920.

Carranza, gobernador consitucional del Estado de Coahuila, bajo la bandera del constitucionalismo usurpado por Huerta. Este último, apoyado inicialmente por los Estados Unidos y su embajador en México, pierde todo apoyo cuando W. Wilson se hace cargo de la presidencia de aquel país, quedando atendido a sus propias fuerzas y carente de base social. Las fuerzas cosntitucionalistas derrotaron en julio de 1914 al "chacal" Victoriano Huerta. (Blanquel 1974: 141-144). En agosto del mismo año se firman los Tratados de Teoyolucan que consagran la disolución del Ejército Federal.

Derrotado Huerta, Carranza, como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista inicia la consolidación de su poder. Entre otras medidas, disuelve al ejército federal e intenta afianzar la agrupación revolucionaria bajo su hegemonía personal, pero su mandato es puesto en duda. El Primer Jefe convoca para octubre de 1914 la Convención de Aguascalientes intentando limar las asperezas entre las facciones y caudillos. Los resultados son totalmente los opuestos, pues se ahondan las diferencias. Finalmente, Carranza se enfrenta triunfante a las fuerzas convencionistas que respaldaban Villa y Zapata. (ibid.).

### 1.1.4. Instauración del carrancismo.

Militarmente asegurado, hacia 1916, Carranza convoca a un congreso consitituyente para reformar la constitución de 1857. Reunido de diciembre de 1916 a febrero de 1917, dicho congreso adopta principios revolucionarios bajo la presión de los llamados "jacobinos", que incidieron en la igualdad social y económica y

1. SOCIEDAD Y POLÍTICA EN MÉXICO, 1916-1920.

no sólo jurídica y exigieron un Estado promotor del desarrollo y no sólo vigilante. Igualmente, reivindicaron el derecho de la nación sobre los bienes naturales existentes en el territorio del país. Tales principios radicales quedaron plasmados en los artículos 3o., 27o., 123o. y 131o. (Mancisidor 1973: 308-311).

Al intentar prolongar su mandato a través de un personero -el ingeniero Ignacio Bonillas-, Carranza se gana el desafecto de los generales y Obregón se revela en 1920 abanderando el Plan de Agua Prieta, cuyo dirigente formal era don Adolfo de la Huerta. Carranza es asesinado cuando huye hacia Veracruz. De la Huerta se hace cargo provisionalmente del poder ejecutivo y, en diciembre, Alvaro Obregón toma posesión de la presidencia de la república.

#### 1.2. El carrancismo.

Después de la Convención de Aguascalientes en octubre de 1914 se alejaron aun más las posibilidades de avenencia entre las partes en pugna. Es más, dicha junta de caudillos propició el surgimiento de una nueva facción: la "convencionista". (Mancisidor 1973: 276).

Formalmente marginado del nuevo gobierno de la Convención, Carranza, refugiado en el puerto de Veracruz preparó una ofensiva militar y legal. Esta última era fundamental en la lucha por la hegemonía política y se orientaba a ganarse el apoyo obrero y campesino a través de disposiciones que formalmente asimilaban sus reivindicaciones. Estas medidas fueron acompañadas también de una ofensiva diplomática que le ganara el reconocimiento internacional, fundamentalmente de los Estados Unidos. La

coherencia, la amplia perspectiva social, la habilidad política, la capacidad organizativa y el respaldo decisivo de las victorias militares permitieron consolidarse a los sectores medios burgueses como protagonistas y beneficiarios de la revolución.

### 1.2.1. Proyecto histórico.

Desde la promulgación del Plan de Guadalupe en 1913, Carranza demostró su enorme habilidad política para maniobrar entre los grupos revolucionarios y manejarlos a pesar de su pasado porfirista. Blancuel (1974: 141) lo definió como un hombre de "agudo instinto político" que, además, se benefició del hecho de que "Zapata y Villa carecían de cultura y de familiaridad con las situaciones de gobierno" (Zavala 1975: 143).

Una de sus armas favoritas fue el despliegue de la formalización burocrática. Escudado siempre tras la retórica jurídica y el papeleo fue imbatible. Venustiano Carranza se presentaba a sí mismo como la encarnación misma de la legalidad. Imposible razonar con o cuestionar al vivo imperio de la ley; sólo el uso desnudo de la fuerza podría derrotarlo. Esto se demostró en sus conflictos con los Estados Unidos, quienes se vieron ante la alternativa de negociar con él o tomar militarmente todo el país; en la guerra contra la Convención, y en su final derrota frente al obregonismo. Así, a pesar de su escaso relieve militar, este talento le permitió sortear el ninguneo y encabezar formalmente la guerra contra Huerta.

En efecto, tanto al desconocer, como gobernador de Coahuila, al régimen espurio emanado de la sedición huertista, como al

proclamar el Plan de Guadalupe (26 de marzo de 1913) fue en extremo cuidadoso de las formas. Así, acusa a Huerta de romper el orden constitucional y convoca a corregir dicha ruptura autonombrándose Primer Jefe del Ejército Constitucionalista (Navarro de Anda 1980: 83). Nunca se dió a sí mismo un grado militar; su cargo era eminentemente civil, que por definición lo hacia jefe nato del ejército. Mas tarde, su nombramiento se extiende: Primer Jefe del Ejército Constitucionalista a cargo del Poder Ejecutivo, es decir, presidente de facto sin sanción electoral. Esta última la alcanzaría después de la promulgación de la Constitución de 1917, para convertirse en presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos.

Por lo que venimos diciendo, se entiende que el proyecto social que alentaba Venustiano Carranza era eminentemente restaurador del orden constitucional de 1857. Era partidario del liberalismo y de la modernización burguesa. Seguramente consideraba que la dictadura fue una traba al desarrollo capitalista y a los grupos burgueses. No consideraba de interés los problemas agrarios y obreros. Sin embargo, la dinámica del proceso revolucionario lo hizo percatarse de la trascendencia de tales asuntos que eran el motor de las masas que alimentaban las fuerzas de la rebelión contra la tiranía. Por lo anterior, en el Plan de Guadalupe alude al problema social posponiéndolo para cuando se restableciera la paz en el país. (Blanquel 1974: 141).

Mas tarde, en su reducto de Veracruz, acosado por los ejércitos de la Convención entiende la necesidad perentoria de aprobar leyes y decretos de carácter social para ganar adeptos. Así, el 12 de diciembre de 1914 promulga un decreto que reforma

profundamente los conceptos del Plan de Guadalupe. Ya no hace vagas promesas de mejoras políticas para el futuro, se entiende la urgencia de tomar medidas en medio de la lucha,

"leyes, disposiciones y medidas encaminadas a dar satisfacción a las necesidades económicas, sociales y políticas del país, efectuando las reformas que la opinión pública exige como indispensables para establecer un régimen que garantice la igualdad de los mexicanos entre sí; leyes agrarias que favorezcan la formación de la pequeña propiedad, disolviendo los latifundios y restituyendo a los pueblos las tierras de que fueron injustamente privados; leyes fiscales encaminadas a obtener un sistema equitativo de impuestos a la propiedad raíz; legislación para mejorar la condición del peón rural, del obrero, del minero y, en general, de las clases proletarias". (Adiciones al Plan de Guadalupe, citado por Mancisidor 1973: 280-281).

Las Adiciones al Plan de Guadalupe ganaron al constitucionalismo "sobretudo el apoyo de sectores populares urbanos, hostiles a la tradición de Díaz y Huerta y a la vez temerosos de la cohesión rústica de Villa y Zapata". (Halperin 1972: 321). Una vez formalizada la posibilidad de los cambios, el carrancismo logra atraerse a las masas obreras a través de la Casa del Obrero Mundial, que por sus tesis predominantemente anarcosindicalistas se había abstenido de participar en la lucha. El pacto firmado en marzo de 1915 (Zavala 1975: 175) obligaba al constitucionalismo a "mejorar, por medio de leyes apropiadas, la condición de los trabajadores, expidiendo durante la lucha todas las leyes que sean necesarias para cumplir aquella resolución", a cambio de la formación de batallones militares (los llamados "batallones rojos") que guarnecerían las poblaciones tomadas por el gobierno constitucionalista y harían propaganda "para ganar la simpatía de todos los obreros de la República y del obrero

mundial hacia la revolución constitucionalista". (Mancisidor 1973: 281-283).

También, con fecha 6 de enero de 1915, da a conocer su ley agraria para arrebatarse la bandera campesina al beligerante Plan de Ayala del zapatismo. Después de largas consideraciones sobre las causas y orígenes del despojo agrario y de la concentración de las tierras, decretaba la restitución de tierras, aguas y montes a sus verdaderos dueños y ordenaba la expropiación, por causa de utilidad pública, de la tierra indispensable para solucionar el problema agrario (Mancisidor 1973: 283-284). Así, no solo retomaba las reivindicaciones zapatistas, sino que satisfacía las demandas de los rancheros norteros.

Todas las medidas mencionadas y otras complementarias que les siguieron, permitieron que el constitucionalismo representara, al menos formalmente, a todos los grupos y sectores de la nación bajo la hegemonía de un proyecto claramente burgués y nacional.

Los resultados favorables de las batallas de Celaya de marzo de 1915 significaron el principio del ocaso villista, quien finalmente se rendiría hacia julio de 1920 (Villa sería asesinado tres años después). Su otro principal enemigo, Zapata, quedaba confinado al Estado de Morelos, aunque su posición le permitía amagar constantemente el sur del D.F. Irreductible y obligando al ejército constitucionalista a un continuo desgaste, Emiliano Zapata murió asesinado a consecuencia de un complot tramado por el general carrancista Pablo González en abril de 1919. La capital del país queda en manos del constitucionalismo desde el 2 de agosto de 1915, hecho que prueba su paulatina consolidación



militar. Así, para rematar su proyecto social, el 14 de septiembre de 1916, la Primera Jefatura fija las normas para la elección de diputados a un congreso constituyente a celebrarse en Querétaro a partir del primero de diciembre de 1916.

El proyecto remitido por don Venustiano Carranza a la asamblea constituyente era eminentemente moderado, para no decir conservador y prácticamente se desentendía de los ofrecimientos de reforma social hechos anteriormente (Mancisidor 1973: 308-311). Convencido de la bondad sustancial de la constitución de 1857, pretendía tan solo limar algunos aspectos que a su juicio estorbaban el proceso de desarrollo capitalista del país.

La constitución, finalmente sancionada el 5 de febrero de 1917 fue la culminación de su obra política, pero también marcó los límites de su poder. A pesar del apoyo que su proyecto recibió al interior del constituyente del bloque renovador (los sobrevivientes de la legislatura maderista), el bloque jacobino (jóvenes revolucionarios empapados del ideario magonista y zapatista) impugnó la propuesta original y logró ver plasmados importantes derechos y reivindicaciones sociales en los artículos 3o. (enseñanza laica), 27o. (sanciona la propiedad privada, la que se subordina a las modalidades que dicte el interés público; y señalando la propiedad original de la nación sobre aguas y tierras quien podrá delegar su usufructo a los particulares, y limita la extensión de los latifundios; restringe a las corporaciones religiosas el derecho a adquirir bienes raíces, etc.), 123o. (sobre el problema obrero, establece la jornada laboral de 8 horas y el descanso semanal; igualmente, establece los lineamientos generales del derecho laboral y de prestaciones

obligatorias, salario mínimo, participación de utilidades; derecho de asociación, derecho de huelga, etc.), el artículo 130o. (veda al claro la crítica a las leyes fundamentales del país, de las autoridades en particular y en general del gobierno; y prohibía la formación de agrupaciones políticas de tipo religioso). (Mancisidor 1973: 308-311).

Para Mancisidor (1973: 313), la revolución mexicana fue una "revolución burguesa, antifeudal y antimperialista..."; popular por la forma, burguesa y antifeudal por su proyecto de clase, que pretendía la modernización capitalista del país que estorbaba la oligarquía terrateniente; y antimperialista porque el principio de igualdad jurídica de los estados le dio al proyecto nacional de Carranza una fuerza que permitía a la nación cierto margen de autonomía frente a las hegemonías imperiales para gestar su propio desarrollo. Este último aspecto, es fundamental para comprender el proyecto nacional. Muchos, sin alcanzar cabalmente su comprensión, afirmaron y aun afirman que enarbolar una política nacional independiente es sinónimo de "comunismo". Mancisidor (*ibid.*: 312) señala que los principios de la política internacional carrancista se fundamentaron en los siguientes puntos:

1. Que todos los países son iguales: que deben respetarse mutua y escrupulosamente sus instituciones, sus leyes y su soberanía;
2. Que ningún país debe intervenir en ninguna forma y por ningún motivo en los asuntos interiores de otro y que todos deben someterse, sin excepciones, al principio universal de la no intervención;

3. Que ningún individuo debe pretender una situación mejor que la de los ciudadanos del país a donde va a establecerse, ni hacer de su calidad de extranjero un título de protección y de privilegio; así, tanto nacionales como extranjeros, deben ser iguales ante la soberanía del país en que se hallan;

4. Que las legislaciones deben ser uniformes e iguales en lo posible, sin establecer distinciones por causa de nacionalidad, excepto en lo referente al ejercicio de la soberanía.

Conforme a las previsiones de la nueva Constitución sancionada por el constituyente de Querétaro, se convocaron inmediatamente a elecciones presidenciales para el periodo cuatrienal que concluiría el 30 de noviembre de 1920. Como se esperaba, don Venustiano Carranza reclamó y se le concedió el triunfo, siendo investido como presidente constitucional el 10 de mayo de 1917. Carranza firmó y acató la nueva constitución, pero nunca estuvo dispuesto a cumplirla. (Mancisidor 1973: 315-316). Con el poder militar y el poder legal, se sentía invencible; estaba en el apogeo personal de su fuerza. Tenía la disposición de llegar hasta las últimas consecuencias para reducir a la oposición. Prueban su actitud intransigente el licenciamiento de los batallones rojos (enero de 1916) y la clausura de la Casa del Obrero Mundial (julio de 1916) ante el crecimiento constante de esta organización (Zavala 1975: 175); así como la solución del "problema" zapatista a través de la traición y el asesinato en 1919.

Sin embargo, eliminados o severamente disminuidos los enemigos comunes, afloraron las diferencias personales y políticas entre los representantes del constitucionalismo. Las

primeras advertencias de las desavenencias futuras se dieron precisamente en el Congreso Constituyente de 1916-1917. Aunque no había diferencias sustanciales frente al proyecto general, constitucional y de desarrollo, los diversos grupos y caudillos sostenían puntos de vista diversos acerca de la llamada "cuestión social", especialmente en lo relativo al tratamiento del problema agrario y obrero. Era este el aspecto que más tarde le daría su marca distintiva y específica a nuestro proceso revolucionario. Ya había sido claramente formulado en la doctrina del Partido Liberal desde 1906 y el bloque "jacobino" del constituyente lo había plasmado en la nueva constitución: "La creación y desarrollo de una economía capitalista, sólo que liberada de las injusticias sociales que provoca", en palabras de Eduardo Blanquel (1974: 152).

No debemos descartar como factor del desafecto de los militares las medidas dictadas por Carranza para regularizar y disminuir el número de las fuerzas armadas.

Así pues, el proyecto constitucional marca a la vez el apogeo y principio del fin de la hegemonía personal de Carranza en el movimiento constitucionalista.

### 1.3. Situación económica y social.

Silvio Zavala (1975: 128, 175) informa sobre la composición demográfica del país en el periodo revolucionario. Indica que "la proporción entre los habitantes de la ciudad y del campo era, a principios del siglo XX, de 3 a 10 millones, respectivamente".

En 1910 se registraron 15,160,369 habitantes y 16,552,722 en 1930. La población rural era en 1921 de 9,869,276; y aproximadamente el 70 % de la población económicamente activa (un total de más de 5 millones) en 1921 y 1930 se dedicaban a la agricultura y a la ganadería. En 1930, el 14.4 % de la población económicamente activa trabajó en el sector secundario (las industrias de transformación y extractivas). Los trabajadores del sector servicios se distribuían así, en 1921: administración pública, 63,074 personas; 58,343 profesionales liberales; 4,740,292 trabajadores domésticos; en las comunicaciones laboraban 58,974 personas y 273,902 en el comercio (Zavala 1975: 183). Para la misma fecha, 379,848 personas se dedicaban a ocupaciones indeterminadas y 4,710,927 eran improductivos o se ignoraba su ocupación (*ibid.*).

Para el período que estudiamos la experiencia revolucionaria había ya costado centenares de miles de muertos y cobraría todavía muchos miles más. Los estudiosos no han podido establecer con exactitud la cifra de los caídos.

Como resultado de las luchas, numerosos contingentes rurales emigraron a los Estados Unidos o se trasladaron a las ciudades y poblaciones, zonas de relativa seguridad, especialmente la capital de la república, que contaba en 1910 con 470,659 habitantes (López Rosado 1981: 493). Si bien, ésta sufrió en muchísimo menor grado la violencia y la muerte que acompaña a todas las guerras, en cambio su carácter urbano la hizo muy sensible al desabastecimiento y a la especulación mercantil de los artículos agrícolas de primera necesidad. Los períodos más graves vividos por los capitalinos fueron la Decena Trágica

(febrero de 1913) y el periodo de escasez e incertidumbre de 1915 cuando las facciones zapatista, villista, convencionista y constitucionalista se alternaban el dominio de la plaza. La ciudad de México inició la recuperación final de su ritmo habitual, su carácter de "isla" al margen del torbellino revolucionario, a partir de agosto de 1915 cuando el constitucionalismo se asienta definitivamente en la ciudad. Dicha seguridad se afirma cuando dos meses después, en octubre, la misma Primera Jefatura despacha sus asuntos desde Palacio Nacional y es reconocida como gobierno de facto por el gobierno norteamericano. No obstante, aun en 1916, la carestía de la vida derivada de la depreciación del papel moneda carrancista orilló a la Casa del Obrero Mundial a estallar en julio una huelga general que fue duramente reprimida y significó la clausura de esa organización laboral (Zavala 1975: 176).

El crecimiento de la ciudad como resultado de la guerra fue registrado por algunos observadores contemporáneos. Carlos González Peña (1918), apunta:

Los campos se despueblan. Los villorios, las aldeas, quedan vacíos. Una vasta caravana emprende peregrinación incesante hacia la ciudad. Crecen, a medida que el tiempo pasa, los horribidos amontonamientos humanos de las urbes.

Y agrega que, de "tres años acá", la ciudad ha aumentado "en no menos de un tercio".

Estas consideraciones nos parecen fundamentales para explicar el auge filmico que se registra a partir del año 1916. Coincide con la consolidación militar del carrancismo, con la existencia de una creciente masa poblacional de escasos recursos

necesitada de entretenimiento y con los prolegómenos de la recuperación económica después de la continua y sistemática caída de los años 1910-1915.

Un testimonio de 1917 es bastante ilustrativo sobre esta perspectiva:

Recuerdo que fue hace poco más de un año: la fuerza de la Revolución Constitucionalista se acentuaba con el triunfo de Celaya, la epopeya mayúscula de todas las registradas en el periodo álgido de la lucha de la verdad y de la justicia contra la sinrazón de los violadores de los principios democráticos. La ciudad volvía paulatinamente a recobrar las perdidas energías, el comercio se iniciaba nuevamente en el periodo franco por el que hoy atravesamos y que no ha sido interrumpido. La ciudad estaba de plácemes, la ciudad reía. Como consecuencia de ello, reaparecieron pronto, símbolos de bienestar y paz colectivos, los cascabeles risueños de los arlequines y las alegres sonajas de las colombinas en los tablados de la farsa; las grandes puertas de los teatros se abrían como enormes brazos de gigantes hospitalarios al paso de la multitud que abandonaba el ya largo encierro de los hogares, invitándola amablemente a pasar. Los salones de cinematógrafo volvían, como otrora, a contener en su seno a los fieles amantes de la escena muda, que ya habían olvidado el arte divino de Hesperia, las sensuales contorsiones de Pina Menichelli o las graciosas escenas de Max Linder. Escuchábase desde los foyers de los saloncillos el monótono ruido de los aparatos proyectores y las francas risotadas de los pequeños mezcladas con risas discretas de los mayores. Decididamente habíamos vuelto a la vida. (...)" ("La iniciación cinematográfica en México. Nuestros artistas de cine, sus cualidades, sus defectos." El Pueblo, 24-05-17, citado por Reyes de la Maza 1968: 167-168).

El proceso de destrucción de la riqueza, de bienes de capital y de infraestructura de comunicaciones y transportes, producto de la guerra se repitió "una y otra vez durante veinte o treinta años seguidos, o sea que la recuperación se inició con tardanza y con lentitud". (Cosío Villegas 1974.2: 159-160).

En efecto, ya es significativo que sus historiadores

dividan nuestro desarrollo económico en dos épocas: la primera, que llaman 'sin crecimiento económico sostenido', va de 1910 a 1935, y la segunda, de 1936 a 1970, es de 'crecimiento económico definido'. Todavía dividen la primera en dos: de 1910 a 1915, en la cual se registra una 'calda vertiginosa' de la economía nacional, y la de 1916 a 1935, cuando comienza una recuperación difícil. Por ejemplo, el valor de la producción minera, entonces el renglón más importante de nuestras exportaciones, no recuperó el nivel alcanzado en 1910 sino 13 años más tarde. El de la agricultura y el de la ganadería bajaron a la mitad... (ibid.).

Como resultado de las actividades bélicas de la revolución, la agricultura resultó seriamente afectada, siendo una de las actividades que más resintió los efectos negativos de la lucha armada, especialmente por la carencia de mano de obra que se incorporó masivamente a las filas revolucionarias. A excepción del henequén, los niveles de producción y de superficies cultivadas o cosechadas descendieron drásticamente, "esta situación se prolongó hasta alcanzar su punto más bajo en 1915, para que al año siguiente se iniciara una etapa de recuperación que se consolidó cuando el algodón alcanzó en el exterior elevadas cotizaciones..." (López Rosado 1981: 399). Igualmente, la ganadería también fue severamente dañada.

Durante el período 1911-1925 en la actividad minera se registra un descenso pronunciado, más marcado en los industriales que en los preciosos. El número y capital de las sociedades mineras declinó de 1910 a 1917; a partir de 1918 se inicia una "notoria recuperación". (López Rosado 1981: 418-420).

Para explicar el comportamiento de la producción minera deben tomarse en cuenta varios factores de gran importancia, como el movimiento revolucionario iniciado en 1910; la Primera Guerra Mundial de 1914-18, que amplificó notablemente la demanda de metales estratégicos elevando su precio y a todo ello debe



agregarse la introducción de nuevos métodos de beneficio, como el de la flotación selectiva." (ibid.).

La contracción en todas las ramas de la producción industrial en el periodo revolucionario puede apreciarse si consideramos que, tomando como base el año 1939 (1939=100), el índice del volumen físico de la producción en la industria de la transformación tendió a la baja de 1910 a 1918, pasando de 43.0 a 27.2. A partir de 1919 se inicia una gradual recuperación (1919, 34.4; 1920, 33.3; 1921, 32.8); y en 1922 se vuelve al nivel de 1910 (44.7). La importación de diversos artículos debía complementar las actividades de la industria nacional para abastecer la demanda. Del capital invertido en la industria, hacia 1920 la eléctrica aportaba el 50%, seguida por la de hilados y tejidos de algodón con un 22.2%, fábricas de azúcar y alcohol (16.1%), fábricas de cigarros y puros (6.1), fábricas de papel (27) y fábricas de zapatos (2.0). (López Rosado 1981: 431-432).

La política fiscal del gobierno de Carranza apoyó la industrialización y la protección de la industria nacional. Un respaldo importante fue el esfuerzo de "redistribución" del ingreso cuyos beneficios alcanzaron a las mayorías (López Rosado 1981: 432), en este caso al sector obrero.

En el ramo de comunicaciones y transportes,

por su innegable valor estratégico, tanto los ferrocarriles, como los caminos y telégrafos, fueron sometidos, durante los años de la etapa armada de la Revolución, a tensiones máximas de demanda de servicios y a un proceso de destrucción alarmantes. Grandes tramos de líneas ferrocarrileras quedaron inservibles; el equipo rodante y de tracción disminuyó en importantes proporciones; las locomotoras, vagones y carros que continuaron en servicio, quedaron muy

deteriorados por el uso excesivo en condiciones anormales. Del mismo modo, muchas líneas telegráficas y telefónicas fueron destruidas, así como los puentes de los caminos." (López Rosado 1981: 434).

La marina mercante padeció en mucho menor grado estos problemas (*ibid.*: 439).

El comercio interior resultó severamente dañado por la contienda; no así el exterior. López Rosado (1981: 457) señala tres causas principales de la relativa estabilidad del comercio exterior:

"Primera. Las exportaciones, formadas en su mayor parte por minerales y sobre todo petróleo, fueron objeto de una demanda sostenida por los países que participaron en la Primera Guerra Mundial; por otra parte, las zonas petroleras en México fueron de las menos afectadas por el movimiento armado y las compañías extranjeras se aprovecharon para vender al exterior la mayor cantidad posible. Segunda. Como los bandos en pugna tenían en cuenta la importancia del comercio exterior para poder satisfacer sus propias necesidades de víveres y armamento, trataron de no entorpecer el movimiento de las aduanas fronterizas y de los puertos marítimos, porque las importaciones resultaban imprescindibles para su abastecimiento y las exportaciones les proporcionaban ingresos para cubrir esas compras. 3a. Comparativamente, los transportes terrestres sufrieron daños en mayor cuantía que los marítimos, de modo que la marina mercante pudo aumentar sus actividades y sostener el ritmo de aumento del comercio internacional."

#### 1.4. Fuerzas y grupos sociales. Grupos políticos.

Uno de los resultados más importantes del proceso revolucionario fue la reestructuración de la sociedad mexicana. (López Rosado 1981: 504).

Refiriéndose a la victoria del Plan de Agua Prieta en 1920, Tulio Halperin (1972: 321-322) resume de manera magnífica la

relación de fuerzas políticas y sociales existentes en ese momento:

El resultado era la hegemonía política de los generales norteros, que arbitraban entre un movimiento obrero bien pronto corroido por la corrupción y uno campesino que se mostraba, luego de haber alimentado el furor revolucionario, inesperadamente moderado. Al mismo tiempo el personal político y aun militar volvía a menudo a reclutarse entre los fieles servidores de la situación prerrevolucionaria, cuya docilidad Obregón aprendió pronto a apreciar tan bien como Díaz.

El campesinado comprendía el grueso de la población nacional y la cuestión agraria había sido la raíz principal del movimiento revolucionario. Como grupo social, los campesinos nunca tuvieron la capacidad de organización y de expresión política que se esperaría de su número, por lo que la fuerza potencial del movimiento agrario siempre estuvo al servicio de otros grupos y fuerzas con mayor visión histórica. Esto explica las diversas perspectivas, proposiciones, proyectos y planes que surgieron para enfrentar el problema campesino y agrario: el artículo tercero del Plan de San Luis, las medidas anunciadas al Congreso por don Porfirio el 10. de abril de 1911, el Plan de Texcoco del 23 de agosto de 1911, el Plan de Tacubaya del 31 de octubre de 1911, el Plan Político y Social proclamado por los Estados de Guerrero, Michoacán, Tlaxcala, Campeche, Puebla y el Distrito Federal el 18 de marzo de 1911; y, finalmente, los ofrecimientos del decreto del 12 de diciembre de 1914, expedido en Veracruz por Venustiano Carranza, que se concretaría en la ley del 6 de enero de 1915, elevada a rango constitucional en el artículo 27 de la constitución de 1917. (López Rosado 1981: 406-417; Zavala 1975: 167-169). Más tarde, a nombre del campesinado, los mandatos de

nuestra ley fundamental serían mediatizados, postpuestos, limitados o reinterpretados por diversas leyes y reglamentos.

El único proyecto realizado por los campesinos, respondiendo a necesidades e intereses propios fue el Plan de Ayala que abanderaron los campesinos morelenses. Suscrito por Emiliano Zapata el 28 de noviembre de 1911, respaldaba y adicionaba el Plan de San Luis. Entre otras cosas señalaba que,

Los terrenos, montes y aguas que hubieran usurpado los hacendados, "científicos" o caciques, se devolverían a los pueblos o ciudadanos que tuviesen título de esas propiedades, quienes las defenderían con las armas; las reclamaciones de los usurpadores se examinarían ante tribunales especiales que se constituirían después del triunfo de la revolución. Argumentábase que la inmensa mayoría de los pueblos y ciudadanos padecía miseria porque no podía dedicarse a la agricultura ni a la industria a causa de que unas cuantas personas monopolizaban los montes, tierras y aguas. Se expropiaría, por esto, previa indemnización, la tercera parte de dichos monopolios para que los pueblos y ciudadanos tuviesen ejidos, colonias y fundos legales para pueblos o campos de sembradura y de labor, con lo que mejoraría el estado de los mexicanos. Cuando los hacendados, "científicos" o caciques opusiesen resistencia directa o indirectamente al plan, perderían también las otras dos terceras partes de sus propiedades, que se destinarían al pago de indemnizaciones de guerra y pensiones para viudas y huérfanos de los caídos en la lucha. Para efectuar las expropiaciones servirían de modelo algunas leyes de desamortización similares a las que había aplicado Juárez a los bienes eclesiásticos. (Zavala 1975: 167-169)

Por lo mismo, el zapatismo fue el único que se mantuvo rebelde frente a todos los gobiernos del periodo revolucionario, desde Madero hasta Carranza, a excepción de su corta relación con el gobierno convencionista. Cosío Villegas señala que "tanto Madero como después Carranza, fracasaron en fundir en un solo movimiento a los revolucionarios del norte y del sur, en

particular el zapatista". (En Cosío Villegas 1974.2: 158).

La intrínseca debilidad política del campesinado se apreció en varios momentos. Su punto de mayor fuerza y coherencia ocurrió con el gobierno de la Convención, donde fueron incapaces de ejercer la hegemonía. El mismo Vasconcelos confiesa en sus memorias como él y otros ideólogos y dirigentes pequeño-burgueses se dedicaron a sabotear las operaciones militares de Zapata contra las fuerzas constitucionalistas.

El campesinado no tuvo una expresión organizada ante el gobierno carrancista como era el caso del proletariado y, por otra parte, Carranza jamás expresó voluntad alguna de negociar con el zapatismo al que prefirió destruir de cuajo como a una mala yerba, con la traición, el asesinato y la práctica genocida de tierra arrasada. Ya previamente, el gobierno carrancista había establecido sus propias condiciones y perspectivas del problema con la creación de la Comisión Nacional Agraria, el 19 de enero de 1916 (Zavala 1975: 169). El bajo nivel de vida del campesino parecía irresoluble. En 1925 su poder adquisitivo era casi similar al de 1910; sin embargo, aparentemente, desde 1917 se inicia una tendencia al alza que se mantiene hasta 1928. (López Rosado 1981: 446). Fue hasta septiembre de 1920 que se funda el Partido Nacional Agrarista (López Rosado 1974: 417) como resultado del apoyo que los restos del zapatismo dieron al Plan de Agua Prieta.

En cambio, el sector obrero mostró mayor capacidad organizativa y de expresión política. El episodio de los Batallones Rojos le parece a Eduardo Blanquel (1976: 145-146) una expresión "desconcertante y fugaz" de su "raquitismo numérico" e

"inconsistencia doctrinal". En nuestra opinión, no es el número lo que necesariamente le da su fuerza a una clase social. No existía un grupo más raquítico que la pequeña burguesía, que abanderó, dirigió, consolidó y concretó la práctica del proyecto de la revolución. En este sentido, es indudable una mayor identidad entre el proletariado y el proyecto de clase de Venustiano Carranza o Madero, que con el de los campesinos. Zavala (1975: 175) lo explica en función del mayor nivel de vida obrero y al carácter urbano de sus actividades. El hecho es la relación más o menos cordial de los trabajadores industriales con el maderismo y con el sector más radical del constitucionalismo. Aquellos -los obreros- respaldaron a éstos, quienes a su vez los toleraron y finalmente los domesticaron.

En su gobierno, Madero permitió y alentó las organizaciones obreras y en julio de 1912 se fundó la Casa del Obrero Mundial (anarcosindicalista); a partir de marzo de 1915 ésta apoya decididamente la causa constitucionalista e integra los Batallones Rojos (alrededor de siete mil hombres, más grupos de obreras que se desempeñaron como enfermeras; López Rosado 1974: 432). Carranza reprime severamente al movimiento obrero y clausura la Casa del Obrero Mundial en 1916, pero otros dirigentes manifestaron abiertamente sus simpatías proletarias, como Calles, secretario de Industria, Comercio y Trabajo del gobierno carrancista (Mancisidor 1973: 316). Dicho apoyo también lo mostró la aprobación del artículo 123 constitucional y las medidas de tipo laboral implantadas por algunos gobiernos estatales.

Siendo todavía Carranza presidente de la república, el

gobernador de Coahuila, Gustavo Espinosa Mireles, con el asentimiento de aquél, organizò en Saltillo -en mayo de 1918- una convenciòn de líderes de los trabajadores. Como resultado de ella se fundò la Confederaciòn Regional Obrera Mexicana (CROM) apoyada por 7 000 obreros. Luis Morones fue designado secretario y se eligiò un consejo directivo compuesto por 18 miembros que tomaron el título de Grupo Acción. (Zavala 1975: 177).

Más tarde, en diciembre de 1919, la CROM creò su rama política, el Partido Laborista Mexicano que en 1920 respaldò a los aguaprietistas. Igualmente, los lazos de la CROM con la American Federation of Labour contribuyeron más tarde al reconocimiento del gobierno de Obregòn por el de los Estados Unidos. Los servicios prestados por la dirigencia obrera, fueron ampliamente reconocidos por Calles y Obregòn mediante posiciones políticas, puestos, canongías y privilegios.

El movimiento armado generò una nueva fuerza social de enorme influjo político: el sector militar. Los caudillos más influyentes fueron los que lograron aunar a su capacidad guerrera un proyecto social que les diera legitimidad. Las fuerzas revolucionarias no constituían un ejército profesional. Se trataba en realidad de un pueblo en armas en el que alternaban campesinos, obreros, profesionistas, maestros, artesanos e intelectuales, sectores medios (pequeños propietarios, pequeños comerciantes, empleados) y otros sectores ilustrados medios urbanos.

La magnitud de la poblaciòn movilizada por la guerra civil fue de enormes dimensiones. Segùn el historiador Silvio Zavala (1975: 194) en la época de los combates contra Huerta y Villa, exclusivamente las fuerzas bajo el mando de Carranza sumaban alrededor de 150 mil hombres. Por su parte, Huerta reorganizò al

1. SOCIEDAD Y POLITICA EN MEXICO. 1916-1920.

ejército federal y alcanzó a armar hasta 100 mil soldados (López Rosado 1974: 420). Para tener una idea de lo que esta cifra significa, recordemos que Silvio Zavala (1975: 194) señala que en 1940, ya iniciada la Segunda Guerra Mundial el ejército contaba con 50 mil efectivos y absorbía la partida presupuestal mas importante.

Durante su ejercicio presidencial, Carranza aplicó una serie de disposiciones para la regularización de las fuerzas armadas. Ya desde la firma de los Tratados de Teoloyucan (13 de agosto de 1914) se había decretado la disolución del viejo ejército federal (Navarro de Anda 1980: 87). Así se destruyó a esa casta o sector social privilegiado durante el porfirismo y sustento de la oligarquía cuyas raíces se encontraban en el ejército colonial.

Estabilizada la situación militar, Carranza funda en 1917 el nuevo Ejército Nacional sobre nuevas bases. Reorganiza, conforme a las normas militares los diversos contingentes de irregulares que conformaban las fuerzas revolucionarias y reduce considerablemente el número de efectivos y de oficiales activos, entre otras medidas. Esta formalización del ejército bajo su mando puede considerarse que lesionó los intereses de varios generales con mando de tropa y seguramente contribuyó a alimentar la rebelión aguaprietista. Hay que recordar que Carranza carecía de una efectiva capacidad de mando militar y que su fuerza dependía de la fidelidad o incondicionalidad de los demás caudillos, en un momento en que la única fuente del poder era la derivada de la fuerza de las armas. (Blanquel 1974: 146). Además, por su composición, el ejército representaba con plenitud las fuerzas sociales actoras y beneficiarias del movimiento



revolucionario. La pretensión de Carranza de ser sucedido en la presidencia por un "civil" era ignorar que el ejército revolucionario lo conformaban civiles armados dispuestos a la defensa de sus intereses.

Fue precisamente en las filas revolucionarias donde se forjaron y templaron los principales ideólogos de la revolución. Profesionistas, maestros y demás intelectuales antipofiristas se incorporaron a la revolución y legitimaron y dieron coherencia a los levantamientos contra la dictadura y más tarde contra la usurpación huertista. Asimismo, con la fuerza de las armas se defendieron los diversos proyectos de reestructuración de la sociedad mexicana. "Fue evidente que los hombres que en los años de 1913 a 1917 tuvieron el mayor poderío y decidieron las acciones más importantes de la Revolución, no eran militares de carrera; se lanzaron a la lucha en busca de reivindicaciones políticas y sociales." (López Rosado 1974: 184).

Para marcar sus diferencias con Venustiano Carranza, Alvaro Obregón, viejo ranchero sonorense habilitado como soldado por el movimiento revolucionario de donde surgió como el más brillante caudillo, fundó, a fines de 1916, al lado de Benjamín Hill el Partido Liberal Constitucionalista. Este partido respaldó al sector jacobino del constituyente de Querétaro (1916-1917) y Obregón mismo, desde su puesto de Secretario de Guerra del gobierno carrancista lo respaldó abiertamente. Fue precisamente Obregón, cuando acentuadas sus diferencias con Carranza frente a la futura sucesión y habiendo renunciado a la Secretaría de Guerra (abril 1917) para dedicarse a las actividades agrícolas y ganaderas en su estado natal, quien se presentó a sí mismo "no

como un militar sino como un ciudadano a quien las circunstancias habían obligado a empuñar las armas en defensa de los ideales políticos y sociales de la Revolución" (López Rosado 1974: 411).

El carácter civilista de la constitución de 1917 obligaba al ejército a someterse a la autoridad civil, principio que sólo paulatinamente pudo hacerse efectivo, en la medida en que los gobiernos emanados de la revolución desplazaron el sustento de su poder político de las armas a las organizaciones de masas obreras y campesinas; así como en la medida en que se profesionalizó al ejército y de que aquellos elementos asimilados volvieron a sus antiguas actividades o se integraron plenamente a la carrera de las armas.

Con tales fines, el presidente Obregón redujo el ejército en un 50% por decreto del 15 de marzo de 1921 y otorgó estímulos, tierras y compensaciones a los excombatientes para evitar alterar el orden (López Rosado 1981: 507), como ocurrió antes con Carranza. Por otra parte, al lado de las medidas sociales que paulatinamente afianzaban a las instituciones gubernamentales, a partir del régimen obregonista toda rebelión o asonada servía de pretexto para eliminar físicamente o para efectuar severas purgas de oficiales, jefes y generales, y realizar licenciamientos forzosos de tropas. (*ibid.*).

A pesar de la tendencia civilista, el ejército fue por mucho tiempo una importante fuente de reclutamiento de los cuadros directivos del aparato administrativo del gobierno revolucionario.

Los signos alentadores de la economía que se iniciaran con el régimen constitucional propiciaron el desarrollo de la

hegemonía capitalista sobre la propiedad de los medios de producción. Sólo la clase propietaria terrateniente quedó excluida de los beneficios del nuevo régimen. El paulatino reestablecimiento de la paz, la reactivación de las actividades productivas, la reanimación del mercado interno favorecida por la mejora del poder adquisitivo de obreros y campesinos y la reparación de los daños causados a las vías de comunicación permitieron asegurar la actividad comercial, con la consecuente reparación del capital comercial, en la que participaron inversionistas nacionales y extranjeros. En julio de 1917 se funda en México la Confederación de Cámaras de Comercio de los Estados Unidos Mexicanos. (López Rosado 1981: 508).

La burguesía industrial fue la beneficiaria directa de la reestructuración de la sociedad mexicana plasmada en la Constitución de 1917. Sobre ella recayó la responsabilidad de modernizar al país. Su crecimiento y desarrollo no se vió afectado por la fortaleza del movimiento obrero con el que se vió obligado a compartir los beneficios del desarrollo.

El movimiento revolucionario permitió el firme establecimiento y ampliación de las clases medias, como importante factor de capilaridad social de las clases bajas a las altas y viceversa. Aunque relativamente homogénea por su nivel socioeconómico, se encuentra ampliamente diferenciada por la diversidad y grado de su nivel cultural, educativo y por su relación y papel en el proceso de producción, es decir, por su forma de ganarse la vida (fuente de ingresos, actividad económica o posesión de la riqueza). Pueden considerarse miembros de este sector social a los pequeños propietarios, profesionistas

liberales y empleados públicos (López Rosado 1974: 177-178), así como a cierto tipo de artesanos, empleados o mandos medios o altos de comercio e industria. En lo general, se trata de sectores urbanos o urbanizados, en el sentido de que se encuentran identificados con el sector moderno de la cultura; con la ideología y la economía dominantes.

Los sectores medios nutrieron los ejércitos de la revolución y de ella surgieron sus principales jefes e ideólogos. Las directrices del movimiento estuvieron en sus manos (López Rosado 1974: 192). Según Arturo González Cosío (citado por López Rosado 1974: 192), "...la clase media, si sentía temor de violencias ocasionales o fortuitas, más la dominaba el deseo de que con la victoria definitiva de la revolución terminaran los sobresaltos e incertidumbres del pasado y la vida recobrar su paso normal".

El clero, fue sostén ideológico de la dictadura y aliada de la oligarquía terrateniente. Desde el púlpito, la iglesia usó todo su poder a favor de la reacción porfirista al triunfo de la revolución. Siempre se manifestó activamente en su contra, "promoviendo todas las actividades que pudieran restar fuerza a los gobiernos emanados de este movimiento revolucionario" (López Rosado 1981: 512). La iglesia y el clero conspiraron activamente contra Madero (fueron los impulsores de la rebelión orozquista y felicista de 1912) y respaldaron decididamente a Huerta.

Como resultado de su actividad sediciosa, los derechos y movimientos del clero quedaron severamente limitados y fueron abolidos todos sus privilegios. En la constitución de 1917 es evidente el propósito de circunscribir la acción eclesiástica al aspecto puramente religioso a través de los artículos 3o., 5o.,

27o. fracciones II y III, 31o. fracción I y el 130o.; referentes a la enseñanza laica, supresión de órdenes monásticas y modalidades de la propiedad (López Rosado 1981: 513); y supresión de los derechos políticos de los ministros religiosos (votar, ser votados y emisión pública de opiniones políticas). No obstante, aunque limitado, persistió y persiste el enorme influjo que sobre la sociedad ejercen principalísimamente la iglesia católica, derivada del ligerazgo cuasinatural que desde el púlpito practican los preladados.

La negativa de la iglesia a someterse a las nuevas normas constitucionales y el respaldo que le brindaba la reacción contrarrevolucionaria mantuvo en tensión sus relaciones con el gobierno carrancista, situación que finalmente orilló a la iglesia a promover la rebelión cristera (1926-1929) (López Rosado: ibid.) que concluyó con un compromiso de paz que obligaba a la iglesia a someterse formalmente a los preceptos legales y al gobierno a tolerar sus actividades.

#### 1.5. Política cultural e ideología.

Es importante apuntar el ambiente ideológico y cultural que se respiraba en el periodo revolucionario y concretamente durante el régimen constitucional de Carranza para comprender mejor el porque de los asuntos abordados por el cine mexicano del periodo en estudio.

La política cultural de la revolución, en las áreas de educación pública y bellas artes estuvo marcada por el

nacionalismo, el indigenismo y la conciencia del problema agrario y obrero (López Rosado 1981: 397):

El nacionalismo se dirigió a promover la independencia económica, a proteger la industria nacional y a remediar el conflicto que ha existido entre el capital, que es extranjero y el trabajo que es mexicano. De aquí la trascendental importancia del problema obrero.

El indianismo demostró el reconocimiento de un hecho, que estuvo por mucho tiempo casi olvidado; esta es, que la gran masa de la población indígena forma parte principal de la cultura mantenida y sostenida sobre la tierra de México y que las aportaciones de las culturas externas no se han incorporado plenamente a la cultura mexicana.

La conciencia de los problemas obreros y campesinos, la llamada "cuestión social", subyace abierta o subrepticamente en todos los planes y proyectos políticos del proceso revolucionario. De la habilidad de los diversos caudillos para manejar o hacer efectivos sus programas sobre tales asuntos dependió en gran medida sus éxitos políticos (*ibid.*). La lucha revolucionaria no se limitó al campo de batalla sino que también se extendió al plano de las ideas. Los principales enemigos ideológicos del nacionalismo revolucionario fueron lo que llamaremos el pensamiento "científico" (positivismo y evolucionismo) y el pensamiento "hispano-católico". Ambas vertientes no siempre se presentaron puras; más bien, en nuestras élites porfiristas se daba una amalgama variada.

Puede considerarse que el nacionalismo revolucionario, que mezclaba el nacionalismo, el indigenismo, el obrerismo y el agrarismo, era una versión radicalizada de lo que por un lado Tulio Halperin (1972: 294) llama la "conciencia de la originalidad hispánica y católica de Latinoamérica" y por otro, del pensamiento evolucionista y positivista, ambos habituales

entre los sectores dominantes en la sociedad mexicana antes de la revolución y que persistieron con variantes después de ésta entre los grupos más conservadores de la nación. El concepto de civilización latina y cristiana surge para responder al avance cultural de Norteamérica; sin entender que era un resultado paralelo a su expansión económica (op. cit.: 296).

En efecto, "sus raíces han de buscarse sobre todo en el aumento de las tensiones internas, debido al cual las élites que mediados del siglo XIX habían comenzado a verse como renovadores, sentían perplejidad creciente frente a las consecuencias de algunas de esas innovaciones" (op. cit.: 295).  
 Por ejemplo, Rubén Darío "había invocado desafiadamente a la otra América encarnada en Roosevelt una superioridad basada en el mantenimiento de la fe religiosa; por su parte, el uruguayo José Enrique Rodó había expresado en términos menos vinculados a la tradición cristiana una convicción análoga en su ~~Artículo~~ frente al puro espíritu aéreo y desinteresado de una Latinoamérica simbolizada en la figura de Ariel, el materialismo de la América inglesa encuentra un símbolo en Calibán" (ibid.).

Esta misma tendencia permitió la revaloración del antes ~~menospreciado~~ legado colonial (ibid.):

Limantour hacía notar que los españoles procedían del tronco común cristiano y latino y los juzgaba "hombres de aventura, enérgicos y caballerosos". La cultura india mexicana era para él, la más adelantada del continente y auguraba: "la fusión de dos razas vigorosas, guerreras y de cultura elevada, aunque disimiladas... tiene que producir, si atinamos con los medios, una agrupación social fuerte, ilustrada y próspera". (Zavala 1975: 138-139).

Al lado del "hispanismo católico" convivían las enseñanzas

entre los sectores dominantes en la sociedad mexicana antes de la revolución y que persistieron con variantes después de ésta entre los grupos más conservadores de la nación. El concepto de civilización latina y cristiana surge para responder al avance cultural de Norteamérica; sin entender que era un resultado paralelo a su expansión económica (op. cit.: 296).

En efecto, "sus raíces han de buscarse sobre todo en el aumento de las tensiones internas, debido al cual las élites que a mediados del siglo XIX habían comenzado a verse como innovadores, sentían perplejidad creciente frente a las consecuencias de algunas de esas innovaciones" (op. cit.: 295). Así, por ejemplo, Rubén Darío "había invocado desafiadamente frente a la otra América encarnada en Roosevelt una superioridad apoyada en el mantenimiento de la fe religiosa; por su parte, el uruguayo José Enrique Rodó había expresado en términos menos vinculados a la tradición cristiana una convicción análoga en su Ariel; frente al puro espíritu aéreo y desinteresado de una Latinoamérica simbolizada en la figura de Ariel, el materialismo de la América inglesa encuentra un símbolo en Calibán" (ibid.).

Esta misma tendencia permitió la revaloración del antes menospreciado legado colonial (ibid.):

Limantour hacía notar que los españoles procedían del tronco común cristiano y latino y los juzgaba "hombres de aventura, enérgicos y caballerosos". La cultura india mexicana era para él, la más adelantada del continente y auguraba: "la fusión de dos razas vigorosas, guerreras y de cultura elevada, aunque disímbolas... tiene que producir, si atinamos con los medios, una agrupación social fuerte, ilustrada y próspera". (Zavala 1975: 138-139).

Al lado del "hispanismo católico" convivían las enseñanzas



del evolucionismo y el positivismo, más afines a las necesidades del expansionismo imperial. Con ellas, nuestras élites ilustradas "aprendieron" de la "superioridad etnográfica del nórdico y la influencia del clima en la cultura"; y entendieron la dominación española como un atentado al progreso. Para esta concepción, "los indios constituían una rémora para el adelanto del país y pertenecían a una raza débil destinada a sucumbir en la lucha biológica de las especies". (Zavala 1975: 138).

Entre ambos extremos se desenvolvía el pensamiento de nuestros científicos e intelectuales porfirianos.

El corpus ideológico de la revolución mexicana se fue sedimentando poco a poco, conforme se asimilaban nuevas demandas y se sucedían los cambios políticos, hasta darle cierta coherencia al pensamiento oficial del nuevo régimen. Aunque posee también elementos antiyanquis, como el pensamiento conservador, se propone ante todo respaldar un proyecto de desarrollo burgués y nacional, de amplias aspiraciones democráticas. Este nacionalismo insistía en la idea de que,

...Poseíamos intereses y gustos propios, que debíamos tener precedencia sobre los intereses y gustos extraños. Este fue el nacionalismo que se asoció con la elevación del indio, con la exaltación de sus virtudes, sus danzas y sus canciones, con la preferencia por lo mexicano y el rechazo de todo lo que fuera pompa europeizante. (Hernández Campos 1977: 39)

La revolución creó "una nueva sensibilidad en sus escritores y en sus artistas, de profundas raíces mexicanas" (Mancisidor 1973: 313). El carácter profundamente renovador del nacionalismo emanado de la revolución ocultó sus indudables limitaciones. La más obvia, la percepción del país como una sola "entidad cultural

orgánica" (Hernández Campos 1977). Según Hernández Campos, el nacionalismo mexicano,

nunca correspondió a la realidad del país, no se tradujo en acción efectiva. Fue en todo momento, un fenómeno urbano y de clase media, y al final apareció en su verdadero carácter de costra formalista sobre el agua estancada de los problemas nacionales. (Ibid.)

Para el respaldo ideológico de su proyecto social, los regímenes revolucionarios dieron apoyo decisivo a la educación y a las bellas artes, pero descuidaron o desatendieron las actividades científicas ("la vida literaria y artística ha sido más activa que la científica"; Zavala 1975: 203).

Así, un artículo periodístico de 1918 se refería a la juventud de los profesores de la Academia de Bellas Artes, como el "secreto de porque se han apartado de los viejos moldes, buscando nuevos y más modernos horizontes"; y añadía:

Su tendencia es francamente nacionalista, y no se detendrán hasta lograr que los alumnos amen apasionadamente las cosas vernáculas y que cuanto esculpan o pinten no sean asuntos incoloros y exóticos, sino que se inspiren en los mil aspectos de la vida mexicana, rompiendo así la añeja costumbre que legaron nuestros artistas preteritos, de pintar asuntos religiosos, paisajes o tipos extraños, y miraron, por lo general con escaso interés los asuntos nacionales. ("Hacia la creación de una obra genuina..." 1918).

El verdadero florecimiento del proyecto artístico y educativo de la Revolución ocurrió después del régimen carrancista, a partir del gobierno de Alvaro Obregón (1920-1924), estando al frente de la SEP José Vasconcelos (1921-1922); y se prolongó hasta el final de la década siguiente. Sus frutos más notables ocurrieron en las artes plásticas (el muralismo o "arte

pùblico" de carácter monumental) y en la literatura. Su no debe se extendió al grabado, la escultura y, postu<sup>o</sup> ramente, cinematografía (Kutelschikova 1971: 9), la música, la fotografía, etc.

Un manifiesto artístico que fue dado a conocer el 9 de diciembre de 1923, poco después de la rebelión delahuertista, para apoyar al general Calles, y que fue redactado por David Alfaro Siqueiros, secretario general del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, y firmado por otros importantes muralistas mexicanos, miembros del sindicato, como Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Merida, decía:

Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual, por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

A raíz de la muerte de Salvador Novo en 1974, José Emilio Pacheco (1974: 16) hace un balance de la labor del grupo literario "Contemporáneos" y dice:

Como el muralismo, la nueva literatura fue un arte subsidiado por el gobierno; cumplió un propósito diverso y paralelo. Mientras los pintores hacían arte mayoritario para dar conciencia histórica a los mexicanos, los escritores recibían la misión de

-----1. SOCIEDAD Y POLITICA EN MEXICO. 1916-1920.-----

informarnos sobre lo sucedido en el mundo durante la época en que México se cerró sobre sí mismo: hacernos, pues, "contemporáneos". Lo reaccionario hubiera sido seguir la inercia colonial: encastillar a la Nueva España, cerrarla a toda renovación.

La educación se concibió como la panacea para la solución de nuestros problemas ancestrales. Gracias a ella sería posible la redención y asimilación de nuestros pueblos indígenas y atrasados y pondría a los mexicanos en pie de igualdad frente a las demás naciones. Se consideró, por otro lado, a la educación como un factor fundamental para ganarse las nuevas conciencias infantiles a los ideales de la revolución. La trascendencia de la educación la demuestran las vivas discusiones ocurridas al interior del constituyente de Querétaro, alrededor de la redacción del artículo 3o. Finalmente, prevaleció la idea de una educación laica. La comisión que emitió el dictamen sobre dicho artículo señaló que,

la voz laica... no significa la enseñanza neutral sino la ajena a toda creencia religiosa y que transmitiera la verdad y desengañara del error, inspirándose en un criterio rigurosamente científico (Zavala 1975: 196-197).

En consecuencia, se aprobó, por 99 votos contra 58, el texto del artículo tercero constitucional, como sigue (*ibid.*):

La enseñanza es libre; pero será laica la que se dé en los establecimientos oficiales de educación, lo mismo que la enseñanza primaria, elemental y superior que se imparta en los establecimientos particulares. Ninguna corporación religiosa, ni ministro de algún culto, podrán establecer o dirigir escuelas de instrucción primaria. Las escuelas primarias particulares sólo podrán establecerse sujetándose a la vigencia oficial. En los establecimientos oficiales se impartirá gratuitamente la enseñanza primaria.

## 1. SOCIEDAD Y POLITICA EN MEXICO. 1916-1920.

Hemos mencionado que el impulso fundamental al proyecto de legitimación de la revolución se dió a partir de 1920. Antes, el gobierno carrancista debió enfrentar la batalla de las ideas en dos frentes: el interno y el externo. El primero, en la lucha por la hegemonía en el grupo revolucionario; el segundo, contra la reacción, enemiga común de todos los revolucionarios. La última era especialmente difícil y ocurre en todos los procesos revolucionarios. Al respecto, Adolfo Gilly (1983: 14) señala:

Los revolucionarios buscan destruir un viejo orden social y sus instituciones jurídicas e imponer otro nuevo. Pero cada antiguo orden es una poderosa malla de tradiciones, hábitos, creencias, imaginaciones e intereses entretrejida en siglos incontables. Y si bien es posible establecer instituciones que reflejan el ascenso de nuevas fuerzas e intereses sociales desarrolladas en el seno del orden antiguo, no se puede, por un acto puramente político como lo es una revolución, sustituir las creencias, las tradiciones, la cultura nacional y material que se han vuelto casi psicología y, por así decirlo, una especie de naturaleza social de cada pueblo.

Los nuevos dirigentes, una vez que el levantamiento inicial que los llevó al poder se ha calmado, como sucede normalmente... están obligados a legitimar su poder y sus objetivos. La primera legitimación, por supuesto, está en el origen de ese poder, en la revolución misma como movimiento popular. Pero luego tiene que tomar en cuenta y enfrentar a aquellos otros elementos profundamente arraigados en la psicología colectiva que han recibido en herencia -y sin esa herencia ninguna nación existiría-, si es que aspiran a una aceptación y legitimación más permanentes del nuevo orden revolucionario.

El nuevo Estado revolucionario debió enfrentar a los "...antiguos propietarios del conocimiento, las viejas clases cultas y sus todavía dominantes interpretación y utilización del pasado y de la cultura nacionales. A esas clases, a quienes la revolución había arrebatado el control del Estado, había que quitarles todavía su férreo, despiadado y secular control del

-----1. SOCIEDAD Y POLITICA EN MEXICO. 1916-1920.-----

pensamiento mexicano". (Gilly 1983: 16).

Un repaso superficial al tratamiento de la información por parte de la prensa que nos sirvió de fuente para la elaboración del presente trabajo muestra plenamente los asertos de Adolfo Gilly. El triunfo en 1917 de la Revolución de Octubre en Rusia hizo que ambos bandos se volvieran bastante susceptibles y cuidadosos en el tratamiento de las cuestiones sociales. Aunque muchos pensadores de la revolución asumieron y promovieron de alguna manera ideas socialistas, en general, Carranza puso mucha atención en deslindar el proyecto de la Revolución Mexicana con el "bolchevismo", mientras que sus opositores estuvieron pendientes de no desperdiciar oportunidades para acusarlo de lo mismo. En la prensa, tanto reaccionarios como revolucionarios, al abordar el análisis de los problemas del país y de la "reconstrucción nacional", promovieron de paso sus respectivos valores. Pero también, la burla, la sátira y la crítica descarnada se usaron con amplitud para descalificar al oponente, especialmente por los articulistas conservadores.

Una de las publicaciones que con mayor coherencia expresó el ideario de la lucha revolucionaria fue la Revista del Ejército y la Marina, que editaba la Secretaría de Guerra Y Marina. Esto no debe sorprender si recordamos que precisamente a sus filas se incorporaron toda clase de jóvenes profesionistas e intelectuales con el fin de finiquitar las injusticias del viejo régimen. Sin embargo, puede afirmarse que el pensamiento reaccionario tenía un mayor alcance, al menos entre el público lector, pues detentaba la edición de revistas y diarios de tiraje masivo, como el Excelsior o Revista de Revistas. El Universal y El Universal

Ilustrado (semanario) respondían mejor al pensamiento oficial, pero lo hacían con incoherencia y de manera mecánica y poco creativa.

Es necesario señalar que varios de los promotores y forjadores de nuestro primer cine eran periodistas, muchos de ellos, además, relacionados con el ambiente de los espectáculos especialmente con el teatro de revista. Su pensamiento político se expresó en numerosos artículos; en general, era afín a la reacción. Entre estos, Carlos Noriega Hope quien escribía bajo el seudónimo de Silvestre Bonnard. Hipólito Seijas (seudónimo de Rafael Pérez Taylor), a pesar de sus preocupaciones por la cuestión social, mantenía una posición ambigua. No obstante, el carrancismo procuró la filmación de varios documentales de propaganda, como ya veremos, y la Secretaría de Guerra y Marina produjo algunas cintas con el fin de amalgamar y orientar el espíritu del ejército nacional.

Así pues, convivían en el periodo carrancista de manera conflictiva, dos conglomerados de ideas: las emanadas de la revolución, aun en proceso de conformación, y las del viejo régimen. En el siguiente capítulo, al repasar el desarrollo de la cinematografía mexicana, veremos de que manera se expresaron ambos sistemas en la producción filmica mexicana.

## CAPITULO SEGUNDO

### EL CINE MEXICANO DE 1896 A 1931.

Para la elaboración del presente capítulo nos hemos basado en los trabajos de Adriana Campos Lara, et. al. (1979), Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1981-82 y 1985), López Vallejo y García (1978), Gabriel Ramírez (1980), Aurelio de los Reyes (1973, 1977), Luis Reyes de la Maza (1968) y José María Sánchez García (1947, 1951, 1951-1954, 1957).

El historiador Aurelio de los Reyes (1977) divide la producción muda mexicana en dos etapas: la primera corre desde la llegada de los empleados de la casa Lumière en agosto de 1896, hasta 1916, en la que predomina el documental corto; y la segunda, que nosotros extendemos hasta 1931, en la que se filman de preferencia argumentos de largometraje. Sería conveniente incorporar un periodo de transición entre el periodo mudo y el sonoro, es decir, de los años 1929 a 1931, en el que se ensaya la sonorización de películas (López-Vallejo y García 1978). A fines de 1931 se filma la segunda versión de Santa con sonido



directo, inaugurando la etapa industrial de nuestro cine.

## 2.1. Primera etapa: 1896-1916.

### 2.1.1. Los orígenes.

El 14 de agosto de 1896, en pleno porfiriato, el cinematógrafo da su primera función en México. La novedad fue traída al país por C.J. von Bernard y Gabriel Vayre, empleados de los Lumière. La primera exhibición se llevó a cabo en el entresuelo de la droguería Plateros, situada en la calle del mismo nombre (ahora Avenida Madero) que era la más elegante del centro de la capital. En esa función se proyectaron vistas como Llegada de un tren, La comida del niño, Salida de los talleres Lumière, etc.

Según el espíritu de la época, el cinematógrafo fue recibido en México por las clases dominantes como uno más de los "grandes inventos científicos". El país, que desea incorporarse al "concierto de las naciones civilizadas", intenta mostrarse como una sociedad amante del progreso, pero el gran público transforma al cine en un medio de esparcimiento, en la distracción necesaria para una ciudad carente de diversiones y urgida de ellas.

El afrancesamiento de las costumbres del país permite que el vitascopio de Edison no sea tan bien acogido como el aparato de los Lumière.

Al partir los agentes franceses que trajeron el cinematógrafo, dejan el proyector y las películas ya conocidas; se llevan, en cambio, alrededor de treinta vistas de paisajes y aspectos mexicanos, así como del general Díaz en su vida pública y familiar. Inmediatamente surgen entusiastas empresarios que

multiplican los lugares de exhibición cinematográfica. Muchos locales sólo eran carpas que se improvisaban en cualquier plaza.

### 2.1.2. Los primeros documentales.

Para principios de siglo, la capital mexicana contaba con más de veinte salas de exhibición, pero había grandes dificultades para la adquisición de material novedoso. Como no era posible sostener la programación con la poca variedad de vistas en existencia, muchos empresarios, sabedores de la gran expectación por conocer el nuevo invento en las principales poblaciones del país, iniciaron giras de exhibiciones que recorrieron toda la república, llegando no sólo a las ciudades mejor comunicadas, sino aún a lugares alejados y aislados.

Las giras se efectuaban en condiciones precarias; en vista de ello, para ayudarse, algunos empresarios -que también cumplían las funciones de camarógrafos- tomaban películas de los lugares donde se ofrecían las funciones y de lo que ahí acontecía. En realidad, eran cintas cortas que trataban de fotografiar "asuntos mexicanos" para atraer la atención de los posibles espectadores, tales como vistas de paisajes, de sucesos habituales, corridas de toros o salidas de fieles del templo; todo esto con el propósito de que el público acudiera al espectáculo por el interés de verse en la pantalla. Esas vistas locales dieron paso al nacimiento del primer cine mexicano.

Entre los exhibidores-fotógrafos que en pequeñas compañías casi siempre familiares, se dedicaron a recorrer el país, puede mencionarse a Guillermo Becerril, Federico Bouvi, Carlos Mongrand, el ingeniero Salvador Toscano, Jorge Stahl, Enrique

## 2. EL CINE MEXICANO DE 1896 A 1931.

Moulinié y Enrique Rosas.

Enrique Rosas se destaca entre ellos: es el primero en pasar de la "vista", simple panoràmica o toma corta y espontànea, como Inundaciones en Guanajuato. El Presidente recorriendo la Plaza de la Constitución y varias mäs, a la película bien estructurada, que trata de describir con verosimilitud los diferentes aspectos de algùn hecho, como la filmaciòn del viaje de Porfirio Díaz a Yucatàn (1906). Con eso, Rosas marca la pauta que posteriormente seguirían otros realizadores.

Otra película ambiciosa es La entrevista de los presidentes Díaz-Taft en El Paso Texas el 16 de octubre de 1909, que reseña las pláticas de los mandatarios mexicano y norteamericano en la frontera entre ambos países. El documental fue filmado por los hermanos Alva (Salvador, Guillermo y Eduardo, con quienes colaboraba su tío Ramón). Consta de tres rollos (3200 metros) y està dividido en 37 partes o secuencias.

En 1910, con motivo de la conmemoraciòn de la independència, los realizadores mexicanos filman Fiestas del Centenario, El desfile del 16 de septiembre, Maniobras militares en Anzures y varias películas mäs.

### 2.1.3. La Revoluciòn.

Al resquebrajarse el régimen de Porfirio Díaz y extenderse por todo el país la rebeliòn maderista es cuando la Revoluciòn pasa a ser la noticia del momento y el centro de atracciòn del cine mexicano. Las exhibiciones de las primeras películas que mostraban los combates revolucionarios tuvieron un gran éxito

entre el público ávido de saber qué pasaba en México. Esa notable acogida, que abría las puertas de lo que sería un buen negocio, animó a varios camarógrafos a arriesgar su vida en las batallas. Entre ellos figuraron los hermanos Alva, Jesús H. Abitia, Salvador Toscano y Enrique Rosas. Todos participarían más tarde en la filmación de películas de argumento.

En 1911, exiliado Porfirio Díaz, Madero sube al poder. De aquel entonces datan las siguientes películas: La vista de la revuelta, El viaje del señor Don Francisco Madero de Ciudad Juárez a esta capital y De la espléndida recepción que se le hizo, entre otras. Los hermanos Alva realizaron cintas ambiciosas a la manera de Rosas, como Viaje de Madero al sur del país, Los sucesos sangrientos de Puebla y Revolución Orozquista. En 1913, los hermanos Alva registraron en la capital la Decena trágica que desembocó en el cuartelazo reaccionario del general Victoriano Huerta y que costó la vida al presidente Madero y al vicepresidente Pino Suárez. Huerta intentó revivir algunas tradiciones porfiristas, como la ocasional asistencia del dictador a los salones cinematográficos.

Estados Unidos desahució al huertismo y apoyó al movimiento constitucionalista de don Venustiano Carranza. La lucha de facciones que siguió a la derrota del usurpador Huerta, en la que por momentos las huestes campesinas parecieron apropiarse de la conducción del proceso revolucionario, acentuó los enconos. Eso también se reflejó en el cine. Los personajes políticos que aparecían en las pantallas eran aplaudidos o abucheados según la opinión de los asistentes, y las alternativas del momento político. Así, por "alterar el orden público", empezaron las

## 2. EL CINE MEXICANO DE 1896 A 1931.

trabas a la exhibición de esa clase de material que, en consecuencia, fue dejando paulatinamente de producirse.

A lo largo de todos estos años y hasta que asumió el poder en 1920, Jesús H. Abitia siguió con su cámara la trayectoria del general Alvaro Obregón. Algunas de las vistas tomadas por Abitia están contenidas en Epopéyas de la Revolución Mexicana, largometraje editado en 1963. Por su parte, Salvador Toscano recopiló un importante material, parte del cual su hija Carmen Toscano de Moreno Sánchez incluiría en Memorias de un mexicano, editada en 1950 y, más tarde, en 1976, en Ronda revolucionaria (película inédita).

Si bien, en este agitado periodo el público mexicano mostraba profundo interés en las "vistas" documentales de la contienda, también era un entusiasta de las películas francesas e italianas. El Gran Salón Mexicano, la Academia Metropolitana, la Sala Pathé y el Salón Rojo son algunas de las salas de exhibición de entonces.

Para 1916, el primer cine mexicano -el documental- quedó atrás para dar paso al cine de argumento.

### 2.2. Segunda Etapa: 1916-1931.

La constitución de 1917, al proponer un proyecto de desarrollo capitalista dirigido por el Estado, y la inminente derrota de los ejércitos campesinos de Francisco Villa (quien se rinde en 1920 y es asesinado en 1923) y de Emiliano Zapata (asesinado en 1919), llena de optimismo a la pequeña burguesía y otros sectores urbanos, lo que se refleja en los múltiples esfuerzos que se

inician desde 1916 para fundar una industria cinematográfica.

Es bajo el signo del largometraje que se desarrollan tales actividades. En efecto, para los años 1916 y 1917, época de los primeros largometrajes mexicanos con argumento, las llamadas películas "serias" (generalmente melodramas), ya duraban, tanto en Estados Unidos como en Europa, por lo regular cuatro rollos o más; las cómicas seguían siendo -casi siempre- cortas. Estos estándares se habían generalizado en el continente europeo desde fines de la primera década del siglo y a partir de 1912 entre los norteamericanos.

Entre 1916 y 1930 se logran producir de manera basatante irregular, más de ciento treinta largometrajes. Un somero repaso de la producción revela, sobre todo, el entusiasmo de numerosos aficionados que no hicieron más de una o dos películas. Hubo intentos que tuvieron mayor formalidad y compañías que incluso llegaron a contar con sus propios laboratorios y estudios de filmación (aunque pocas veces produjeron más de cinco películas). Se pretendía crear un floreciente negocio a la manera de Hollywood o de la industria italiana. Si no se pudo establecer tal industria se debió a la fuerte competencia del cine extranjero y a los precarios recursos económicos disponibles. Tal carencia de recursos se reflejaba en un cine generalmente de baja calidad y poco desarrollo técnico; lo que, aunado a su incapacidad para forjar una expresión propia que lo distinguiera de la producción foránea, generó la frecuente indiferencia del público.

En esta etapa no se concibe al cine como un medio capaz de analizar la realidad social, sino más bien como un espectáculo

que con un poco de suerte puede dar beneficios económicos. Ahora bien, con todo, se le reconocía al cine un potencial educativo y moralizador en orden a reflejar una adhesión básica a los valores establecidos. En efecto, los realizadores de la época no se creen obligados a apoyar el nuevo orden de las cosas, pero, en el fondo, se sienten agradecidos al constitucionalismo de que finalmente haya exorcizado al demonio de la insurrección campesina. Así se explican las veladas referencias a las milicias zapatistas como "facciones sediciosas" o bien como "los elementos que asolaron al país y durante varios años cometieron toda clase de atropellos" en algunas películas: Alas abiertas (Luis Lezama, 1920) y El caporal (Miguel Contreras Torres, Juan Canals de Homes, Rafael Bermúdez Zatarain, 1921).

Los primeros largometrajes argumentales mexicanos, por cálculo económico, se propusieron emular al cine italiano de las grandes divas -Menichelli, Bertini, Borelli, etc.- con sus tormentosos melodramas que se desarrollaban en los altos círculos de la burguesía y sus espectaculares escenificaciones de ambiente histórico-romano, unos y otros muy populares entre los años de 1913 a 1920. Esas emulaciones, que llegaron en ocasiones a la franca imitación, querían a la vez mostrar a México como un país "culto y civilizado" para responder así a las campañas difamatorias desatadas por Estados Unidos en contra de nuestro país.

#### 2.2.1. Antecedentes del cine de argumento.

Son muy escasos los ejemplos de cine de argumento filmados antes

de 1916. Don Salvador Toscano hizo en 1897 un brevisimo Don Juan Tenorio que contenia las escenas más sobresalientes tomadas directamente de una representación teatral.

José María Sánchez García nos dice que El san lunes del volador, comedia producida en los primeros años de nuestro siglo (1907) narraba la historia de un borrachín que con el enorme disgusto de una verdulera, pretende enamorar a su bella hija. También conocemos un corto histórico patriótico realizado en 1907 por Felipe de Jesús Haro, con fotografía de los hermanos Alva, titulado El grito de Dolores (en Memorias de un mexicano aparece un fragmento de esta cinta). Otro ejemplo es El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart, medimetroaje realizado en 1912 por los hermanos Alva, que a la fecha se conserva. Se filmó casi totalmente en exteriores de la ciudad de México y el asunto, muy simple, aborda las peripecias del conocido clown Vicente Enhart al ir a depositar flores a la tumba de su suegra.

Antecedentes muy importantes son las producciones yucatecas de la Cirmar Films (Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo): los cortometrajes de contenido social e indigenista La voz de su raza y Tiempos mayas, filmados entre 1914 y 1916. El historiador Aurelio de los Reyes ha localizado algunos otros títulos de cortos de argumento filmados entre 1897 y 1915.

### 2.2.2. Primeros largometrajes de argumento.

La yucateca Cirmar Films fue la productora, en 1916, del primer largometraje de argumento hecho en México: 1810 o Los



libertadores. En 1917 la misma empresa filmó El amor que triunfa. Desafortunadamente, los esfuerzos del cine yucateco decaerían demasiado pronto. La última película importante fue la serie Venganza de bestia (Carlos Martínez de Arredondo, 1918).

1810 o Los libertadores pasó desapercibida para los comentaristas de espectáculos capitalinos, quienes siempre consideraron a La luz, filmada y estrenada el siguiente año, como la película inaugural del cine largo y de argumento en México. Su historia era un plagio de la película El fuego (Il fuoco, 1915, de Piero Fosco, o sea Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli), estrenada aquí en 1916 con gran éxito. De Emma Padilla, la protagonista, egresada de la Escuela de Arte Cinematográfico recién fundado por el actor Manuel de la Bandera, se dijo que poseía un sorprendente parecido con la Menichelli y que incluso imitaba sus ademanes. Es importante señalar el debut con La luz del camarógrafo Ezequiel Carrasco cuya carrera se prolongaría hasta los años sesenta.

Otro plagio flagrante del cine italiano fue Maciste turista (Santiago J. Sierra, 1917) inspirado en el personaje homónimo que popularizó la película Cabiria (Piero Fosco, 1914).

El primer esfuerzo con claro sentido industrial fue realizado en 1917 por la Azteca Film, compañía organizada por la cantante de zarzuela y escritora Mimi Derba asociada con el fotógrafo Enrique Rosas. La empresa, que tenía sus propios estudios, produjo en ese año cinco melodramas (En defensa propia, La tigresa, Alma de sacrificio, La soñadora y En la sombra), cuyas constantes temáticas fueron los tormentosos triángulos amorosos y las pasiones que llegan a la locura. La empresa no resultó del

todo productiva y fue disuelta. Se dice que el general constitucionalista Pablo González dió a la Azteca Film un respaldo decisivo. En cualquier caso, permitió el debut de Mimi Derba como la primera directora de cine en México en la película La tigresa.

El distribuidor Germán Camus se animó a producir las películas Santa y Caridad, dirigidas por Luis G. Peredo (1918). La primera, adaptaba la popular novela, al estilo del naturalismo francés, de Federico Gamboa. Las excelentes utilidades obtenidas llevaron a Camus a construir sus propios estudios (1920), en los que se filmaron otras adaptaciones de la literatura mexicana (Amnesia, Alas abiertas, Hasta después de la muerte, Carmen, En la hacienda y La parcela). La demasiada poderosa competencia de los monopolios de Hollywood acabó forzando el retiro de Camus de la producción en 1921.

### 2.2.3. El automóvil gris.

El automóvil gris (1919), la película más ambiciosa y tal vez la más importante del cine mudo mexicano, era una serie de doce episodios con pretensiones documentales. Narraba los atracos cometidos desde 1915 en residencias de familias adineradas por unos asaltantes con uniformes militares. La impunidad inicial de la banda se debía a los nexos y complicidad de los fascinerosos con algunos jefes venales de los cuerpos policíacos y de seguridad de los diversos grupos revolucionarios. Para calmar a la opinión pública se detuvo y se fusiló a algunos de los asaltantes. Las escenas documentales del ajusticiamiento, incluidas al final de la cinta, fueron filmadas por Enrique Rosas

y funcionaron como punto de partida del proyecto.

El prurito realista y documental de Rosas se explicaba por la necesidad de armonizar las partes filmadas en base al guión con el material documental del fusilamiento. Esto lo llevó a filmar la cinta por largos meses en los lugares reales de los acontecimientos.

El señor Juan Manuel Cabrera, jefe policiaco responsable de la aprehensión de los criminales, proporcionó documentación y participó también en la película representándose a sí mismo. Tal parece que algunos episodios de la serie no llegaron a exhibirse en su momento por sus implicaciones políticas.

La cinta fue patrocinada tras bambalinas por el entonces presidente general Pablo González. Esto explica que Rosas intentara acallar los rumores que atribuían a González la autoría intelectual de las fechorías.

El éxito de El automóvil gris dirigida por Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, se debió no sólo a la resonancia de los acontecimientos referidos (lo que también aseguró cierto éxito a La banda del automóvil, dirigida en 1919 por Ernesto Vollrath e inspirada por el mismo suceso policiaco), sino también a sus notables virtudes cinematográficas. En los años treinta se le incorporó una banda sonora no muy afortunada y se redujo su duración a la del largometraje convencional. Esta última es la versión que se conserva en la actualidad.

#### 2.2.4. El cine de los veintes.

La exhibición por episodios de El automóvil gris y La banda del

automóvil, a la manera de las series norteamericanas, parece marcar el inicio de la influencia de Hollywood en nuestro cine. Esto se encuentra muy ligado al surgimiento, posterior a la Primera Guerra Mundial, de los Estados Unidos como potencia imperialista y hegemónica en América Latina. A pesar de todo, en la siguiente década se insistiría sin éxito en la filmación de melodramas burgueses al estilo italiano. Las aventuras polifacetas no tendrían mejor suerte.

En México, la década de los veinte es trascendental, pues en ella se consolida el nuevo Estado emanado de la Revolución. Después de la muerte de Carranza en 1920, se suceden los generales Alvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928) en la presidencia de la República. En estos años se logran acuerdos mínimos con Estados Unidos en materia agraria y petrolera; se minan las bases de la oligarquía terrateniente; el Estado gana el apoyo de sectores campesinos y obreros con una limitada aplicación de los principios constitucionales; se mediatiza y corrompe a los sindicatos y, finalmente, el gobierno sortea exitosamente crisis internas muy graves como la rebelión de Adolfo de la Huerta (1923) y el conflicto religioso (1926-1929). Con el asesinato de Obregón en 1928 se inicia una nueva etapa conocida con el nombre de Maximato (1928-1934) por la preponderancia personal de Calles ("Jefe Máximo de la Revolución"). En este periodo, la "familia revolucionaria", gravemente diezmada, se aglutina en el Partido Nacional Revolucionario para evitar rencillas internas, dividirse el botín político, apoyarse mutuamente y sucederse pacíficamente en el poder.

El auge de la producción silente mexicana que se inició en 1917 no pudo sostenerse en los veintes. A partir de 1922 comienza el descenso de la producción silente. Más de veinte largometrajes filmados en 1921, se reducen a sólo cuatro en 1924. Una breve recuperación en 1925 no logró mantenerse en los siguientes años. En 1927 se inicia la producción sonora en Estados Unidos y en 1929 los mexicanos comienzan la producción experimental de cintas sonorizadas en disco.

Si en los primeros tiempos del cine mexicano solía resumirse en una sola persona el trinomio exhibidor-distribuidor-productor, en los veintes es cada vez más claro el divorcio entre esas funciones especialmente el de productores que enfrentan los intereses conjugados de exhibidores y distribuidores. Hollywood había desatado una agresiva política de expansión cinematográfica, que implicaba el establecimiento de sucursales de sus casas distribuidoras en el mundo entero a cargo de gerentes estadounidenses, el apoyo a exhibidores nacionales para que promovieran las cintas norteamericanas y la fundación de órganos de prensa que exaltarán las virtudes de la cinematografía hollywoodense.

Después de la Primera Guerra Mundial, el cine norteamericano logró desplazar paulatinamente a la producción europea de los mercados capitalistas. Los exhibidores, por su parte, se resistían a aceptar un cine tan precario como el mexicano.

Al cerrarse los Estudios Camus otros intentos de mantener una producción sistemática y continua de cintas estuvieron a cargo de los hermanos Carlos y Jorge Stahl, Manuel R. Ojeda, Eduardo Urriola y Miguel Contreras Torres. El camarógrafo Jesús

## 2. EL CINE MEXICANO DE 1896 A 1931.

H. Abitia construyó los estudios donde posteriormente, al dárseles el nombre de Estudios de la Nacional Productora de Películas, se rodarían algunas de las primeras cintas sonoras. Ojeda y Urriola, asociados con el actor Manuel Arvide, fundaron a mediados de los años veinte una academia cinematográfica (Artistas Unidos de México) de la que surgirían algunos artistas para sus producciones. Igualmente, durante los veinte, se hizo un pequeño pero significativo número de filmaciones en Yucatán, Jalisco, San Luis Potosí, Sonora, Oaxaca, Puebla, Michoacán y Veracruz. Así, en 1924 son películas provincianas dos de las cuatro filmadas; en 1925, lo son cuatro de nueve películas. Con la llegada del cine sonoro, las iniciativas de filmación en el interior de la república prácticamente no volverían a repetirse.

### 2.2.5. El "mexicanismo" cinematográfico.

A propósito de los temas abordados por el cine nacional en los veinte, se advierte una creciente tendencia -aproximadamente en la mitad de la producción- a inspirarse en tramas de origen nacional. Esto fue seguramente un reflejo pobre y descolorido de la cruzada nacionalista poderosamente impulsada desde la Secretaría de Educación Pública por el filósofo José Vasconcelos durante el régimen obregonista. Es interesante resaltar que el Estado jamás elaboró en la época una política específicamente cinematográfica.

Dentro de ese ambiente mexicanista algunos periodistas, desde las páginas de espectáculos, abogaban por un cine que mostrara nuestras tradiciones, historia y paisajes en la

antalla, pues -decían- que sólo la originalidad de nuestro ser nacional podría distinguirnos e imponer nuestro cine en el extranjero. Lamentablemente, ese nacionalismo cinematográfico se detenía en rasgos superficiales sin permitirse el más leve asomo a las diferencias regionales del país o a nuestro pasado histórico. Se caía en una exaltación abstracta, hecha en el vacío, de todo lo patriótico, lo indígena y lo folclórico. Más que en la realidad nacional, ese cine parecía inspirarse en el "género mexicano" del teatro de revista muy en boga en aquella época. Tal influencia es evidente en Viaje redondo (1919) y Partida ganada (1920), dirigidas por José Manuel Ramos. La primera, que trata de los apuros de un provinciano en la capital, marca con ello una pauta temática que será muy frecuente en los géneros rancheros (melodrama y comedia). La película fue interpretada por el cómico Leopoldo Cuatrecasas Beristáin y por otras figuras del teatro de revista.

El más prolífico entusiasta de esa línea "mexicanista" fue Miguel Contreras Torres, ex-oficial revolucionario que cumplió una carrera cinematográfica excepcionalmente larga: de los años veinte a los años sesenta. Debutó protagonizando El Zarco, dirigida por José Manuel Ramos en 1919. De ahí en adelante sería casi siempre productor, realizador, argumentista y protagonista de sus películas: un binomio costumbrista rodado en Michoacán que integraron El caporal (dirigida junto con Rafael Bermúdez Zatarain y Juan Canals de Homes, 1921) y el cortometraje El sueño del caporal (1922); El hombre sin patria (1922), que plantea en forma revanchista y patriótica (según los testimonios que quedan de la cinta) el problema de los braceros mexicanos en los Estados

Unidos; Almas tropicales (dirigida con Manuel R. Ojeda, 1923), de ambiente costero y filmada en Veracruz; en Aguiluchos mexicanos (dirigida con Gustavo Sáenz de Sicilia, 1924) aprovecha secuencias documentales de aviación para describir la abnegación de las madres ante el riesgo y heroísmo de sus hijos; finalmente, después de Oro, sangre y sol (1923), basada en la vida del diestro neoleonés Rodolfo Gaona, Contreras Torres filma en el extranjero antes de volver al país en 1929 para realizar El Águila y el nopal.

Otro interesante exponente del cine mexicano de inspiración nacionalista fue Guillermo Calles, El Indio, de larga trayectoria en Hollywood donde se especializó en la caracterización de piel roja en numerosos westerns. En sus cintas De raza azteca (dirigida con Miguel Conteras Torres, 1921), El indio yagui (filmada en Sonora en 1926) y Raza de bronce (realizada en Mexicali en 1927) resalta el aliento indigenista. Pionero del cine sonoro (Dios y ley, 1929), Calles tendría en él una breve carrera.

Ernesto Vollrath, cineasta de origen alemán, ligó su carrera al destino de los Estudios Camus. Alternaba melodramas burgueses (Amnesia y Carmen, de 1921), con cintas costumbristas de tema rural: La parcela (1921), basada en una novela de José López Portillo y Rojas, sobre un conflicto de tierras entre dos hacendados, y En la hacienda (1921), sobre la explotación campesina.

Manuel R. Ojeda dirigió El Cristo de oro (1926) y Conspiración (1927), dos cintas de ambiente colonial y El coloso de mármol (1928), en la que se ponderaban los logros de los



gobiernos surgidos de la Revolución.

Contrasta con las vehemencias revolucionarias de los años veinte la obra del ingeniero Gustavo Sáenz de Sicilia, personaje aristocratizante de tendencias conservadoras y fascistas que se reflejaron en sus cintas Atavismo (1923), Un drama en la aristocracia (1924), La boda de Rosario (1929). En la última, de ambiente campirano, actúa don Carlos Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe; su historia exalta las jerarquías y las tradiciones que privaban en la vida de las haciendas.

#### 2.2.6. Cine con moraleja.

Es curioso resaltar en los veintes la filmación de cintas moralizadoras como Bolcheviquismo (Pedro J. Vázquez, 1922), que según un anuncio pedía a los ricos y opulentos "cultura al que sufre, a los humildes, todos los que necesitan... tratadlos con cariño, educadlos... y el bolcheviquismo se convertirá en amaos los unos a los otros". El puño de hierro (Gabriel García Moreno, 1927), filmada en Orizaba, denuncia los perjuicios de la farmacodependencia con crudo y sorprendente realismo (aun se conserva). Los hijos del destino (Luis Lezama, 1929) trata de la utilidad de los exámenes prenupciales, y Vicio (1930) es una cinta de propaganda antialcohólica.

#### 2.2.7. Documentales y noticiarios.

Después de 1917, la producción de documentales pasa a segundo plano. Únicamente sobresalen los hechos en ocasiones especiales:

los referidos a los asesinatos de Zapata y Villa, a los largometrajes que recogen las conmemoraciones del centenario de la consumación de la independencia. También se conocen algunos documentales de promoción turística y de propaganda política. De estos últimos surgieron varios al triunfar el constitucionalismo.

El predominio de las cintas de argumento propició la aparición de las revistas filmicas nacionales al estilo de las Gaumont o Pathé que la producción eminentemente documental previa hacia reiterativas e inútiles, por ejemplo, La revista nacional que fracasó en 1912. Así, de 1919 a 1920, la Cine Revista Semanal México alcanza 40 números. A mediados de los veinte se conocen las Revistas Elbers y Novedades El Globo, patrocinada la segunda por el diario El Globo.

A diferencia de las producciones de Enrique Rosas y de los Alva, los documentales y noticiarios de la segunda etapa evadían la realidad política del país y trataban asuntos meramente anecdóticos. Era evidente su carácter promocional.

#### 2.2.8. Distribución y exhibición.

La distribución cinematográfica corría a cargo de las casas alquiladoras y distribuidoras de películas que tenían contratos con empresas extranjeras y con productores mexicanos; algunas de ellas, además poseían cadenas de exhibición. Alvarez Arrondo y Cia., Germán Canus, la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, Gonzalo Varela, S. en C. son algunas de las empresas distribuidoras más conocidas.

En aquella época, el Circuito Granat, de los hermanos Jacobo

y Bernardo Granat, era la más poderosa casa exhibidora. Su cadena constaba de ocho salones, entre ellos el Salón Rojo y el Olimpia, considerados los más lujosos de la capital.

Para concluir este somero repaso por la historia del cine mudo mexicano, diremos que los esfuerzos por establecer una industria no fructificaron debido a la enorme competencia del cine extranjero y a las circunstancias precarias de producción. No estaban dadas las condiciones que con el arribo del sonido propiciarían en los treinta la formación definitiva de la industria cinematográfica nacional.

### CAPITULO TERCERO

#### HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA DEL CINE MUDO MEXICANO.

Como mencionábamos al principio de este trabajo, el historiador del cine mexicano se enfrenta a un obstáculo insalvable cuando pretende el estudio de los primeros treinta y cinco años de nuestro cine: la desaparición física de la mayor parte de las películas filmadas en ese periodo. Calculamos que alrededor del 90% de nuestro legado cinematográfico se ha perdido de manera irremisible.

A la inexistencia de las películas debemos agregar también la ausencia de catálogos de producción que nos orientaran y guiaran acerca de los títulos filmados, sus realizadores, productores, intérpretes, su extensión, géneros y asuntos abordados.

A la escandalosa inconciencia e imprevisión de nuestros pioneros filmicos y la de sus contemporáneos debemos agregar las catástrofes que han aniquilado colecciones, archivos y

filmotecas.

Es pues, de manera indirecta, extrapolando a partir de las cintas supervivientes, de la recuperación de fotogramas aislados y fotografías de prensa, de testimonios, de crónicas, de documentos y de trabajos históricos que podemos reconstruir nuestro pasado cinematográfico.

Para intentar recuperar, así sea de manera parcial ese legado de nuestra cultura, consideramos fundamental la recolección de la información filmográfica.

La FIAF (1982: 7), al distinguir entre "catálogo" y "filmografía" indica:

Un catálogo se ocupa de la información sobre las películas existentes en la colección del archivo, mientras que una filmografía reúne datos de películas sin tomar en cuenta donde se encuentran.

La filmografía es una descripción y relación de la producción cinematográfica, generalmente está limitada por parámetros temporales y geográficas, aunque puede responder a otros criterios: filmografías por géneros cinematográficos, de personas, etc. (cfr. ibid.: 9).

Cada ficha filmográfica debe recoger aquellos datos que permitan identificar una película. La extensión o cantidad de la información acopiada dependerá de las necesidades, posibilidades o características del trabajo filmográfico. La FIAF (ibid.: 15) considera como datos filmográficos mínimos para la identificación de una película el título original, país de origen, director, compañía productora, año de producción e idioma de la película y de los subtítulos. Para los noticieros y revistas, señala que, además, se incluya el número de emisión, la fecha de emisión y un

descriptor por cada secuencia. Sin embargo, la generalidad de los archivos no se limitan a ese mínimo de datos y por lo general contemplan en sus fichas catalográficas el título, detalles de producción, derechos, fecha de presentación, sinopsis de la trama, contenido y otras (*ibid.*: 25).

Refiriéndose al registro de información detallada, la misma institución señala: "que requiere de una gran cantidad de tiempo y trabajo, debe concentrarse, en primer lugar, en la producción nacional" (*ibid.*: 15).

Por la naturaleza historiográfica y nacional de nuestro trabajo, nosotras hemos optado por la elaboración de una filmografía detallada y comentada, es decir, que "contiene comentarios o explicaciones, además de los datos filmográficos..." (*ibid.*: 9).

La ficha filmográfica contendrá los siguientes elementos:

1. La llamada ficha técnica: Descripción de las características técnicas y externas de la cinta y de los créditos personales e institucionales (relación de las personas e instituciones participantes en la producción señalando las funciones que desempeñaron en ella).
2. Nacionalidad.
3. Fechas de producción y de estreno.
4. Estudios y locaciones de filmación.
5. Costo.
6. Datos sobre la censura (certificado de autorización).
7. Sinopsis y clasificación genérica.
8. Notas complementarias; comentarios.

El retraso filmográfico que padece nuestro país

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

desafortunadamente no es exclusivo, la FIAF (ibid.) señala que

En el pasado, la filmografía se descuidó seriamente. Si se quieren reunir y organizar nuevos datos filmográficos, llenando las lagunas existentes en las filmografías actuales, se requerirá de una enorme cantidad de trabajo...

Incluso en aquellos países con un volumen de producción relativamente pequeño, como Austria o Rumania, donde el interés por la filmografía se ha retrasado, hay un rezago masivo de trabajo que tardará años en ser superado debido a lo complejo de la investigación retrospectiva y a la escasez de documentación relacionada con los primeros años.

Esta negligencia del pasado debe servir como advertencia para que las filmografías reciban mayor prioridad en vista de la importancia de la labor que realizan. (FIAF 1982: 9).

La misma organización insiste en la importancia de la elaboración de filmografías nacionales por "...ser fuentes invaluable para la investigación histórica..." y recomienda "...que cada país elabore su filmografía nacional que funcione como medio debidamente organizado y aceptado internacionalmente para difundir información exacta sobre la producción filmica total del país correspondiente..."; y más adelante acota: "La filmografía debe ser amplia, aplicarse a todas las películas -se tenga o no una copia en el archivo- y debe excluir todas las producciones extranjeras". (ibid.).

Es a partir de las sugerencias de la FIAF que en este capítulo describiremos las fuentes para el estudio del cine silente mexicano, evaluaremos algunas de las filmografías editadas y propondremos la relación de la información que idealmente deberá contener una ficha filmográfica para la producción filmica mexicana. En el siguiente capítulo se ensayará una filmografía crítica del cine mexicano del periodo

1916-1920.

### 3.1. Las fuentes.

Refiriéndose a la elaboración del catálogo en las cinematecas, la FIAF (1982: 8-9) aconseja a los archivistas recurrir a las siguientes fuentes:

1. La película misma, que es la fuente primaria.
2. Documentos como guiones, argumentos, boletines, listas de actores, diarios de filmación, reseñas y otras fuentes secundarias.
3. Fichas de catálogos e índices de otros archivos (...).

La misma institución, valorando cada una de las fuentes, señala refiriéndose a las primarias (las películas), que

por lo regular, se puede asumir que los créditos que aparecen en una película son los correctos. Sin embargo, en las películas dobladas, la traducción de los créditos puede tener errores, en especial si los nombres han sido transliterados. Por lo tanto, siempre que sea posible, los datos filmográficos deben tomarse de la versión original de la película. (ibid.).

Más adelante se indica que cierto tipo de información no se encuentra en la película, como datos o números de autorización de la censura, fecha de primera exhibición (estreno), etc. y que para estos casos la fuente primaria son los documentos escritos (ibid.). La FIAF concluye sus recomendaciones con esta advertencia capital para la naturaleza de nuestro trabajo:

Sin embargo, las fichas del catálogo basadas exclusivamente en fuentes secundarias corren el riesgo de la misma inexactitud, por lo que, si es posible, se debe recurrir a la película misma para su verificación. Las fuentes secundarias deben señalarse siempre como



tales registrándose su título y origen. (ibid.).

Las recomendaciones y observaciones de la FIAF señalan el punto débil para el registro de la producción mexicana anterior a 1931: la ausencia de fuentes primarias, es decir, de las películas mismas que se quiere catalogar y registrar, y, la inexistencia de fuentes secundarias confiables. Tales dificultades obligan al estudioso de nuestra historia fílmica primitiva a recurrir a diversos medios para allegarse información filmográfica. Esta será por principio, siempre "inexacta" conforme a lo indicado más arriba por la FIAF, ante la pérdida generalizada de las películas. La certidumbre o probabilidad de los datos filmográficos provendría de la valoración subjetiva de la fuente o fuentes, o bien de la confirmación del dato por fuentes diversas.

Un ejemplo que se refiere tan solo a un dato aparentemente tan simple como el título. En el caso de Obsesión (Manuel de la Bandera, 1917), los anuncios de prensa referidos a su estreno se refieren a ella como Obsesión, unos stills de la cinta que resguarda el Archivo General de la Nación dicen La obsesión. Así también la registran algunas reseñas cinematográficas, no todas. Nosotros hemos preferido la primera variante por considerar de mayor confiabilidad la fuente periodística preliminar al estreno. En cambio, Aurelio de los Reyes (1986) prefirió la segunda. Ambas opciones son válidas pues provienen de fuentes documentales (secundarias) contemporáneas a la filmación de la cinta. La duda sólo se disipará el día que se localice alguna copia del film.

A continuación, describiremos brevemente el estado y la

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

calidad de las fuentes para el estudio y conocimiento del cine mudo mexicano.

Fuentes primarias. Son prácticamente inexistentes. Calculamos que alrededor del 90% de la producción se ha perdido. Así por ejemplo, de 147 títulos de cintas de más de 40 minutos filmados entre 1906 y 1931, recogidos por Dávalos y Vázquez (1985), se conservan de manera total o fragmentaria alrededor de 11. No obstante que las crónicas de la época hacen en lo general caso omiso del cine documental anterior a 1916, es el material más copioso que se conserva.

Además de su exigüidad, el material existente presenta el problema de su preservación y accesibilidad. Recordemos que nuestros archivos filmicos más importantes, la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM, han sufrido catástrofes que volatilizaron cintas conocidas y otras sin identificación alguna. Lo que penosamente ha logrado sobrevivir es de difícil consulta. No hay catálogos o inventarios públicos que nos informen los títulos habidos en los diversos archivos y menos aun, posibilidades de ver y estudiar esos materiales.

Aurelio de los Reyes (1983a: 14-16) apunta, entre las colecciones filmicas más importantes la del Sr. Edmundo Gabilondo, material primordialmente filmado por los hermanos Alva, que actualmente está depositado en la Filmoteca de la UNAM; la colección Toscano, con material filmado o recopilado por el cineasta y exhibidor Salvador Toscano, a partir del cual se elaboraron dos montajes: Memorias de un mexicano (1947) y Ronda revolucionaria (1976) y dos series de televisión: Testimonios de la Revolución y Biografía del poder. Actualmente, está

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFÍA CRÍTICA.

resguardado en el llamado Archivo Histórico Cinematográfico Salvador Toscano. Otra colección es la de Jesús H. Abitia, a partir de la cual se montó Epopéyas de la Revolución (1960). Los archivos filmicos extranjeros han sido poco estudiados y en general se desconoce si casualmente conservan material filmado por mexicanos.

No obstante el paso del tiempo, aun es posible rescatar material. A pesar de la inconciencia generalizada se siguen haciendo hallazgos. Lo más interesante, es que luego aparecen cintas que no se encuentran registradas en ninguna fuente secundaria como es el caso de muchos documentales de la Revolución (cfr. De los Reyes 1986: 14) o el caso de Terrible pesadilla (Carlos Amador, 1930). Incluso un archivo tan conocido y promovido -pero inaccesible- como el Salvador Toscano puede verse inesperadamente enriquecido, tal y como ocurrió recientemente, cuando Imevisión y el IMSS patrocinaron el rescate y transferencia a videotape de 389 rollos enlatados que contenían 287 mil pies de película hallada dos años antes en la hacienda Los Barandales (Lerma, México) propiedad de la familia Toscano (Excelsior, 02-10-87: 7B). Las enormes potencialidades aun presentes para el rescate filmográfico lo demuestra la destacada labor de Fernando del Moral quien hace poco obtuvo de un particular un fragmento de La Decena Trágica que logró restaurar después de paciente y laboriosa tarea.

Las fuentes secundarias. En general podemos dividir las en documentales, orales e historiográficas. Las primeras, las fuentes documentales, son las publicaciones periódicas y los

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFÍA CRÍTICA.

archivos y colecciones tanto públicos como privados. Estos últimos contienen documentos oficiales, programas de cine, catálogos, correspondencia, fotografías, guiones y argumentos.

A través de las publicaciones periódicas tenemos acceso a anuncios, publicidad, gacetillas, reportajes, notas, reseñas, crónicas, sinopsis argumentales, ilustraciones y fotografías de la producción fílmica mexicana y de sus protagonistas. Por su relativa accesibilidad y su riqueza es una de las fuentes primordiales para el estudio de nuestro cine y ha sido ampliamente utilizada por nosotros, así como por otros historiadores como Aurelio de los Reyes, Luis Reyes de la Maza, Gabriel Ramírez y Helena Almoina. El problema más grave que presenta esta fuente es la dispersión y fragmentación de la información que ofrecen, diseminada en miles y miles de páginas y títulos que demandan un laborioso, minucioso y prolongado esfuerzo para que sea fructífero. De los Reyes (1983a) valora positivamente los resultados que pueden extraerse de estas fuentes.

Los archivos públicos y privados son otra fuente importante de información. Aurelio de los Reyes, quien ha recurrido a ellos, menciona entre otros al Archivo de la Dirección General del Derecho de Autor de la SEP, al Archivo General de la Nación (De los Reyes 1983a: 7), el del Ex Ayuntamiento de la Ciudad de México, etc.

Del Archivo General de la Nación, Gustavo García localizó varios guiones y argumentos cinematográficos, algunos filmados y otros no, que fueron publicados en El Cine Mexicano en Documentos (1981-1982). Esto permitió que la Fílmoteca de la UNAM pudiera

montar correctamente los diversos rollos sin títulos ni explicaciones que poseía de El tren fantasma (Gabriel García Moreno, 1927) y cotejar el montaje propuesto para El puño de hierro (Gabriel García Moreno, 1927).

Sin duda, una de las vetas más valiosas y que no han sido suficientemente exploradas es la revisión, catalogación y difusión del material escrito depositado en las manos de los herederos de nuestros cineastas pioneros. En ellos no solo podría localizarse la documentación más variada (diarios, correspondencia, programas, recortes, etc.) sino -incluso- ser fuente de hallazgos filmicos.

Los testimonios orales pueden considerarse prácticamente extinguidos o en vías de extinción. Estamos a 91 años del arribo del cinematógrafo a nuestro país y a 56 de la filmación de la versión sonora de Santa. José María Sánchez García recogió a fines de los cuarentas y principio de los cincuentas algunos. Una veintena de años después, el INAH emprendió un proyecto de historia oral que concedió gran importancia al rescate de los testimonios del cine mexicano. Algunos de los resultados de este trabajo se dieron a conocer en los Cuadernos de la Cineteca Nacional y todos se encuentran debidamente resguardados en el Archivo de la Palabra del INAH.

Los testimonios orales hay que valorarlos con mucha cautela y cuidado. Las personas suelen ser bastante olvidadizas en lo que se refiere a fechas y hechos históricos o confundirse con ellos. Como es natural, su testimonio es totalmente subjetivo. Recuerdan, reviven y narran los hechos de los que fueron protagonistas, testigos o contemporáneos conforme a sus

intereses, lo que suele producir deformaciones y tergiversaciones. Lo valioso reside precisamente en la valoración que dichas personas hacen de sus propias vivencias, en la riqueza anecdótica de sus recuerdos y en la evocación de hechos y situaciones personales o circunstanciales que difícilmente trascienden a otras formas de registro. Es por lo anterior que discrepamos de la opinión desfavorable que esta fuente le merece a Aurelio de los Reyes (1983a: 18).

La historiografía sobre el cine silente mexicano puede considerarse escasa y de muy diverso valor. Sin duda, la más relevante ha sido la producida por Aurelio de los Reyes e, indiscutiblemente, el pionero en esta tarea fue el periodista José María Sánchez García. En este espacio nos referiremos de manera breve a los trabajos historiográficos más significativos que hemos conocido.

Para Aurelio de los Reyes, el trabajo de acopio documental y testimonial realizado por José María Sánchez García "ha dado lugar a la difusión de datos cuya veracidad es dudosa y con poca significación para la historia del cine mexicano" (De los Reyes 1983b: 25). Esta conclusión es fruto de la crítica minuciosa y desmenuzada que hizo De los Reyes al trabajo de Sánchez García. Cuestiona acertadamente su método y muchas de las afirmaciones infundadas del periodista (*ibid.*: 25-36). Sin embargo, no podemos compartir los reparos y presunciones académicas del historiador. Tal parece que para De los Reyes el mayor defecto de Sánchez García es su ausencia de formación universitaria, lo que se refleja en los errores metodológicos que comete. Un cuestionamiento más severo merecen los universitarios

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

contemporáneos del periodista quienes a pesar de su formación y amplia cultura descuidaron el estudio y rescate de esa parte de nuestro legado histórico.

Incuestionablemente, Sánchez García incurre en errores, tergiversaciones y generalizaciones apresuradas. Como lo indica De los Reyes (ibid.: 36) insiste en atribuir todo un proceso sólo a la iniciativa de unos pocos individuos, etc. Pero el valor incalculable y único del laborioso empeño del periodista reside en proporcionarnos un acopio de testimonios, recuerdos personales, anécdotas, fotografías, stills, e incluso documentación que sin él estaría definitivamente perdida. Como todo trabajo elaborado sin el auxilio de la metodología de la ciencia, la obra de Sánchez García debe ser sometida por todo investigador social (llámese historiador, antropólogo o sociólogo) a una evaluación y revaloración crítica que nos permita aprovecharlo fructíferamente.

La obra de José María Sánchez García - eminentemente periodística- que hemos localizado sobre cine mudo mexicano es la siguiente, en orden cronológico: "Apuntes para la historia de nuestro cine" (serie irregular), en Novedades (1944-1945); "?Quién es quién en nuestro cine?" (serie irregular), en Novedades (1944-1947); "El cine en México" (9 capítulos) en la revista Mañana (1947); "Cómo se inició y cómo se desarrolló nuestro cine" (7 capítulos) en la revista Voz (1951); "Historia del cine mexicano", en la revista Cinema Reporter (1951-1954); y "Posquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda", publicado en la Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955 (Rangel y

Portas, eds. 1957: 36-103).

En su primera obra, Los orígenes del cine en México, De los Reyes sólo menciona los dos primeros y el último título, aunque en trabajos posteriores hace uso de todos ellos.

El "Bosquejo..." es la última versión, así como la más acabada y sintética escrita por Sánchez García. En la voluminosa "Historia del cine mexicano" el mismo autor vació toda la información disponible sobre nuestro cine primitivo: reseñas periodísticas, transcripciones enteras de entrevistas, correspondencia y documentos, copiosos recuerdos personales, amplios testimonios, multitud de fotografías y stills, todo ordenado de manera cronológica. El periodista, en la medida de sus posibilidades y con todas las limitaciones metodológicas tan pertinentemente señaladas por De los Reyes, fue actualizando y corrigiendo las sucesivas versiones del trabajo.

Es conveniente señalar que la monumental colección de fotos y stills sobre cine norteamericano y mexicano que José María Sánchez García logró acumular durante su larga carrera como periodista de espectáculos, se encuentra en poder de Paco Ignacio Taibo, escritor, periodista y aficionado al cinematógrafo, sobre el cual ha escrito varios textos. Ojalá y pronto se decida a dar a conocer o al menos permitir el acceso a esa importante colección fotográfica.

Por muchos años, la obra de Sánchez García fue la única fuente para el conocimiento del cine mudo nacional y fue reproducida y refundida por numerosos autores, entre ellos, Emilio García Riera (1963) y José Alberto Casillas (1972). Aurelio de los Reyes (1973: 26) apunta también la síntesis



publicada por Antonio Magaña Esquivel en México, cincuenta años de Revolución, la del Diccionario Ferrada de historia, biografía y geografía de México y la de Paco Ignacio Taibo publicada en la revista Cine Avance en 1966.

La segunda serie de fuentes historiográficas que reseñamos son las recopilaciones de notas de prensa realizadas por Luis Reyes de la Maza, Helena Almoina y Gabriel Ramírez. Al primero le debemos Salón Rojo, crónicas de cine mudo mexicano, tomo I (1896-1920) (1968) y El cine sonoro en México (1973); la segunda autora preparó Notas para la historia del cine en México (1896-1925) (1980) y el tercero es el autor de El cine yucateco (1980).

En Salón Rojo, Reyes de la Maza, a partir de la recopilación de notas periodísticas elabora una crónica de la situación y desarrollo de la industria cinematográfica en México entre 1896 y 1920. Básicamente comenta y da cierta continuidad a la reproducción del material hemerográfico. Desafortunadamente, su interés no es proporcionar al investigador un material rigurosamente historiográfico, sino que se orienta simplemente a difundir de manera amena un momento desconocido de nuestro pasado cultural. En consecuencia, ni indica las fuentes de donde proviene la información, a veces ni las fechas de publicación de la misma y, menos, los títulos y autores de las mismas. Estos últimos sólo son mencionados cuando poseen para Reyes de la Maza alguna relevancia literaria o cultural. Por lo dicho anteriormente, Aurelio de los Reyes (1983b: 37 y 38) somete a una severa crítica el trabajo reunido en Salón Rojo.

Todos los defectos metodológicos señalados, son superados en El cine sonoro en México, donde Reyes de la Maza se asoma

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

admirable y rigurosamente al impacto de la llegada del sonido cinematográfico a nuestro país de los años 1929 a 1932. A una amplia y bien informada introducción le sigue una selección de textos periodísticos que recogen los conflictos e impresiones publicados por la prensa en aquellos momentos críticos que precedieron al nacimiento de nuestra industria cinematográfica sonora.

La obra de Helena Almoina se reduce a la recopilación acritica e incompleta de material hemeográfico. No sabemos los criterios de selección de las publicaciones, el porque de la reducción de las fuentes a una sola en los últimos años que abarca el trabajo o el porqué de la limitación temporal, etc. Carece de criterios para la selección y exclusión de materiales, la revisión es incompleta y no agota ni el estudio de un periodo específico o el que puede proporcionar una fuente o conjunto de fuentes. Puede considerarse que la utilidad del trabajo de Almoina es complementaria.

El cine yucateco de Gabriel Ramirez es un esfuerzo ejemplar que ojalá se repita en otras regiones y estados del país. Todos los trabajos mencionados anteriormente e incluso el de Aurelio de los Reyes parten de la información existente en las bibliotecas y hemerotecas capitalinas, lo que provoca una obligada versión centralizada, en la medida que las publicaciones periódicas del resto de la nación no se encuentran adecuadamente representadas en los acervos de la ciudad de Mexico. La importancia de esta carencia la demuestra Ramirez con su exploración del cine yucateco. Sus descubrimientos son aportaciones fundamentales a la historiografía de nuestro cine, pues revalora el importante

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

panel de la cinematografía fuera de la capital y, además, comprueban las enormes posibilidades de nuevos hallazgos en otros lugares de la República. Trabajos de la naturaleza que se comenta, se están realizando ya en Guadalajara (cfr. Vaidovits 1987).

La tercera serie de fuentes historiográficas está conformada por la ya vasta obra de Aurelio de los Reyes. De sólida formación académica y universitaria, dotado de un impresionante aparato metodológico y de una notable capacidad de trabajo, De los Reyes se ha impuesto la abrumadora tarea de hacer la historia de nuestro cine mudo. A él le debemos las primeras hipótesis fundadas sobre el desarrollo, características de nuestro cine mudo y del impacto de la cinematografía en la sociedad mexicana. Fue él quien difundió la idea de dividir la cinematografía mexicana silente en dos etapas (1896-1915, 1916-1930) y quien defiende la tesis de la originalidad y especificidad del cine mexicano documental del primer periodo.

Para la realización de sus obras, Aurelio de los Reyes recurre a todo tipo de fuentes primarias y secundarias y sus libros presentan los resultados de tal esfuerzo. Su interés central es proporcionar un panorama general del cine. Así, la información de carácter filmográfico es fragmentaria y no sistemática, pues la emplea para respaldar el hilo de su relato o para apoyar sus puntos de vista. En algunos casos, especialmente para el periodo documental, no es consistente en el manejo de los títulos y en general, no le importa demasiado el orden y la precisión en el manejo de los créditos. El carácter exhaustivo de la labor realizada por De los Reyes no lo libra de cometer

algunos errores puntuales que no afectan el resultado global o el rigor de su trabajo.

Las principales publicaciones de Aurelio de los Reyes son las siguientes: Los orígenes del cine en México, con tres ediciones (1973, 1983, 1984), "El cine en México, 1896-1930", en 80 años de cine en México (1977); Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños, vol. I (1896-1920), con dos ediciones (1981, 1983); Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916. (1985); Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920 (1986); y Medio siglo de cine mexicano (1896-1947) (1987).

En el breve panorama sobre las fuentes para el estudio del cine mexicano se percibe que, con excepciones (De los Reyes o Ramírez), el empleo de las fuentes secundarias -prácticamente las únicas al alcance del estudioso- ha sido inadecuado y poco amplio. Ninguno de los autores reseñados se ha interesado estrictamente en el establecimiento de una filmografía del cine mexicano, aunque sus trabajos pueden ser considerados de apoyo y utilidad para alcanzar ese fin. Como veremos en el siguiente apartado, la Filmografía... editada por Aurelio de los Reyes, a pesar de su importancia presenta deficiencias en el registro filmográfico del periodo 1916-1920.

### 3.2. Las filmografías del cine mudo mexicano.

Los trabajos filmográficos en sentido estricto sobre el cine mudo mexicano editados hasta el momento son tres: las de Dávalos

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

Orozco y Vázquez Bernal (1981-1982 y 1985); la coordinada por Emilio García Riera (1986) y la elaborada por Aurelio de los Reyes (1981, 1986). Pueden considerarse de "exploración filmográfica" o de "filmografías narrativas" las obras de Gabriel Ramírez (1980) sobre el cine yucateco y la de Guillermo Vaidovits (1987) sobre el cine tapatio.

La revisión y evaluación de los resultados de estas investigaciones ha sido una de las motivaciones principales para el establecimiento de una filmografía crítica. Dichos trabajos poseen virtudes y fallas; es necesario desarrollar y ampliar las primeras y evitar las segundas. En este espacio nos referiremos sólo a los productos estrictamente filmográficos.

1. Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal publicaron en 1985 Filmografía general del cine mexicano (1906-1931), versión corregida y ampliada del trabajo editado en forma mimeografiada en 1981-82.

Dávalos y Vázquez se proponen inventariar la producción filmica mexicana con una duración mayor de 40 minutos y tienen como fuente principal la prensa y los trabajos historiográficos disponibles. La filmografía sigue, en la medida de lo posible el orden cronológico de su producción; cada título va acompañado, en caso de que se conozca, de su ficha técnica, de una sinopsis y de notas y comentarios. Se registran las producciones mexicanas, realizadas en el país o en el extranjero; incluye sólo cintas terminadas, se hayan estrenado o no; excluye el registro de proyectos de filmación. Las fuentes y referencias para el establecimiento de las fichas aparece listado de manera general en una bibliografía al final de la obra. Como herramienta

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

auxiliar, el libro dispone de un índice de directores y de títulos.

Nuestras observaciones generales a este trabajo son las siguientes:

a) Limitar el registro a las cintas con una duración superior a los 40 minutos es una grave limitante para una filmografía de un periodo tan poco conocido. Refleja una extrapolación retrógrada del interés generalizado por la industria cinematográfica de sólo considerar existentes los largometrajes y menospreciar los cortometrajes y las revistas noticiosas. Es fundamental considerar en una filmografía del cine silente todo tipo de producciones de cualquier longitud.

b) El uso de las fuentes puede considerarse adecuado y sistemático; sin embargo, al no aparecer integradas en las fichas las fuentes de donde proviene la información, no poseemos manera de verificar directa e inmediatamente la validez de la información proporcionada.

c) La ordenación cronológica de la filmografía de acuerdo a su fecha de producción es un requisito indispensable y fundamental en toda filmografía. Sólo cuando sea imposible saber o inferir ésta deberemos recurrir a otras formas de datación (fecha de primera exhibición conocida o fecha de la primera noticia conocida sobre la cinta en cuestión), pero teniendo siempre en mente la necesidad de definir y establecer su fecha posible de filmación.

d) En cuanto a la ficha filmográfica, consideramos que en lo general es correcta. Falta incluir la fecha y los cines de estreno.

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

En el caso de sinopsis es observable que aunque los autores intentan apegar su redacción al espíritu de las fuentes, lo ideal sería reproducir el texto o los textos originales. Las notas y comentarios son pertinentes, en la medida que ayudan a ubicar, comprender y analizar las circunstancias de filmación, distribución y exhibición de la cinta respectiva y, en su caso, compensan la ausencia de datos ciertos sobre sus creadores o sobre su argumento.

e) Conforme con las recomendaciones de la FIAF, la filmografía da preferencia a las producciones nacionales. Otros criterios, por ejemplo, incorporar producciones extranjeras, dirigidas o actuadas por mexicanos, no es indispensable; incluir proyectos o títulos cuya producción es dudosa podría generar confusiones entre los lectores.

f) En un trabajo de esta naturaleza los índices son fundamentales. En el presente caso no debería limitarse a los directores, sino extenderse a todas las personas intervinientes en la realización del filme.

2. La Cineteca Nacional editó en 1986 Filmografía mexicana de medio y largometrajes, 1906-1940, elaborada bajo la coordinación de Emilio García Riera, con la participación de Luis Gerardo Jaramillo Herrera y Siboney Obscura Gutiérrez, con el apoyo de los demás miembros de la Oficina de Análisis e Investigación de la Cineteca Nacional. Esta obra, en lo que se refiere al periodo 1906-1931, es un ejemplo de como NO debe realizarse un trabajo filmográfico, por lo siguiente:

a) No parte de una investigación original sobre las fuentes, factor que consideramos indispensable para la elaboración de una

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

filmografía de un periodo, el silente, del que faltan las películas o los catálogos. Sólo el estudio crítico de las fuentes secundarias disponibles y la comprensión del periodo permitiría a los autores deducir conclusiones sobre la filmografía. En vez de lo anterior, García Riera y sus colaboradores optan por el camino fácil de elaborar una especie de "sincretismo filmográfico" o "empastelado filmográfico" integrando y sumando acriticamente elementos provenientes fundamentalmente de la primera versión de la filmografía de Dávalos y Vázquez (1981-1982), complementando datos con la de Aurelio de los Reyes (1986).

b) El trabajo de la Cineteca Nacional y García Riera reproduce de la ficha 6/1 a la 29/2 los textos del trabajo de Dávalos y Vázquez ya indicado. Al hacerlo, se cometen imperdonables errores de transcripción y tergiversación del original, añadiendo datos dudosos, alterando información e incurriendo en omisiones lamentables. Entre otras cosas, alteran títulos, cambian datos de la ficha técnica o de la sinopsis tergiversando el sentido original de la información.

c) En todos los casos, la edición de la Cineteca Nacional, contraviniendo las recomendaciones de la FIAF (1982) reduce arbitrariamente los créditos proporcionados a una breve lista que ellos, subjetivamente, consideran fundamentales. Así, no aparecen los créditos de "edición", la fecha de filmación, etc. También eliminan sin explicación el crédito de "dirección artística", "dirección escénica" o "dirección técnica" por el más impreciso y general de "dirección".

d) Dicha filmografía incorpora alrededor de treinta nuevas



### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

fichas filmográficas en el periodo 1906-1929, de las cuales dos terceras partes son meras presunciones derivadas de la ignorancia y fruto de la falta de investigación en las fuentes. Así, adiciona y presenta como "inconclusas" meros proyectos que jamás se realizaron; agrega -indebidamente- cintas inconclusas, incorpora como largometrajes cintas cortas; incluye producciones extranjeras dirigidas por mexicanos, etc.

e) La edición de la Cineteca Nacional y de García Riera copia incluso erratas o errores a pesar de haber sido aclarados expresamente en una fe de erratas y correcciones por Dávalos y Vázquez.

f) La edición coordinada por García Riera y publicada por la Cineteca Nacional tiene, entre el cúmulo de fallas, dos virtudes marginales: Cuando agrega fichas de cintas inconclusas o de producciones extranjeras dirigidas por nacionales, las separa del resto; y sus índices onomásticos, corporativos y de títulos, que agrupan alfabéticamente todos los nombres de personas e institucionales que se mencionan en el texto.

Consideramos que la Filmografía mexicana de largo y mediometrajes 1906-1940, en su parte correspondiente al cine silente ha provocado un grave daño a la investigación histórica del cine mexicano. Es imperdonable que la Cineteca Nacional haya respaldado la reproducción y publicación por parte de Emilio García Riera y sus colaboradores de un trabajo previamente editado y difundido. No puede avanzarse en la reconstrucción de nuestro pasado filmico si un grupo de personas con pocos escrúpulos académicos, avalados por una institución oficial como la Cineteca Nacional, se dedican a destruir metódicamente la

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

paciente y ardua tarea de establecer las fichas filmográficas de un periodo de cuya producción filmica casi no se conservan registros o películas.

Al añadir al original un cúmulo acritico de datos provenientes de las más diversas fuentes sólo generan un trabajo confuso, carente de validez real y de sustento sólido. La ignorancia, la premura, la improvisación, la prepotencia y la ausencia de una verdadera investigación saltan a la vista de cualquiera minimamente interesado en el estudio de nuestro pasado filmico. Nos preocupa sobremanera la desorientación que en el público lector y en los estudiosos puede producir un trabajo que no satisface siquiera los lineamientos de una mediana tarea escolar. Los efectos nefastos de la labor desinformadora cometida por Emilio Garcia Riera y sus colaboradores y difundida por la Cineteca Nacional sólo podrá evaluarse cabalmente, cuando con el paso del tiempo algunos aquí o en el extranjero, desprevenidamente, lo tomen como fuente fidedigna de datos filmográficos.

3. La Filmografía del cine mudo mexicano, 1876-1920, de Aurelio de los Reyes, fue dada a conocer en 1986, después de la editada por la Cineteca Nacional. El importante trabajo de De los Reyes es el repertorio sistematizado de toda la producción filmica mexicana localizada por el autor desde la llegada de los empleados de los Lumière en agosto de 1876, hasta 1920. Allí vacia toda la información filmográfica que sólo de manera tangencial o parcial toca en su obra Cine y sociedad en México 1876-1930. Vivir de sueños, vol. I (1876-1920) (1983a). Como ya

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

lo hemos indicado en otras partes, dicho trabajo recurre a todas las fuentes primarias y secundarias a su alcance. De los Reyes ordena su material cronológicamente atendiendo a la fecha de exhibición o de localización de la información. Sólo registra producciones nacionales, a excepción de las filmadas por los enviados de Lumière a nuestro país. En el caso de los documentales, el autor reproduce -cuando cuenta con ella- toda la información sobre su contenido; en el caso de las cintas de argumento no proporciona sinopsis. Las fichas técnicas, en lo general, contienen solo la información básica. Incluye en su relación proyectos y cintas inconclusas. El trabajo nos remite a su obra principal para la consulta de sus fuentes y para ampliar comentarios sobre las cintas.

Para Aurelio de los Reyes, su catálogo filmográfico es auxiliar y un subproducto de su investigación principal. Esta, como su nombre lo indica es el análisis del impacto social del cine en nuestro país. En este sentido, no oriento sus esfuerzos al acopio sistemático de información filmográfica, aunque por razones obvias, la localización, identificación de cintas, así como el establecimiento de créditos filmográficos ocupan una parte considerable de su trabajo.

En este sentido, la tarea de recuperación de todo el periodo anterior a 1917 es notable y fundamental para la comprensión de la historia del cine mexicano al que coloca como un ejemplo peculiar dentro del contexto cinematográfico mundial. No podemos decir lo mismo de los títulos registrados correspondientes a los primeros cuatro años del periodo argumental. Aunque su validez es incuestionable, la pobreza de la información contrasta con su

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

monumental trabajo complementario.

Las siguientes son nuestras observaciones generales a la filmografía de De los Reyes:

- a) Correctamente, no discrimina las cintas en razón de su longitud o género, por lo que incluye cortos, medios y largometrajes, así como revistas y noticieros filmicos.
- b) El uso de las fuentes es adecuado, pero, en primer lugar nos remite a otra obra para su consulta; y, en segundo, insistimos en la necesidad de que para el caso del cine mudo, éstas aparezcan en cada ficha filmográfica para permitir una evaluación crítica de la información proporcionada.
- c) Nos parece cuestionable la ordenación del material conforme a las fechas de exhibición o localización. este criterio sólo debe ser auxiliar y emplearse exclusivamente cuando no estemos en posibilidad de fechar su producción.
- d) La ficha filmográfica no es exhaustiva ni sistemática. Una filmografía de esta naturaleza debería proporcionar al estudioso todos los datos disponibles. En cambio, el autor nos informa con amplitud del contenido de las cintas documentales, no temiendo la longitud de los documentos citados. No entendemos porque no hizo lo mismo en las películas argumentales. Las notas y comentarios, aunque parcos, pueden considerarse lo suficientemente aclaratorios.
- e) Incluye proyectos de filmación y filmes inconclusos. Aunque en cada caso hace la observación pertinente, consideramos que siempre, en estos casos, debería hacerse una relación a parte o distinguirse expresamente, para evitar confusiones.
- f) Se echa de menos un indispensable índice onomástico y

filmico. Su ausencia dificulta la consulta de la obra. Los indices son indispensables en todo trabajo filmografico.

4. Conclusiones. Del analisis de los trabajos filmograficos reseñados más arriba y a partir de las recomendaciones de la FIAF, consideramos que una filmografia, especialmente si está referida a un periodo indocumentado como es el caso del cine silente mexicano, debe ser resultado de un trabajo colectivo, organizado y sistemático, que evite la dispersión del esfuerzo, la redundancia y la repetición. Las tres filmografias consignadas pecan de una sed de absoluto; intentan ser obras "definitivas" y "totales". Creemos que esto es imposible. El establecimiento de la filmografia mexicana muda será un trabajo permanente de paulatino pero creciente enriquecimiento. Sólo la coordinación y cooperación entre las diversos investigadores e instituciones permitirá la edición de un catálogo colectivo periódico, confiable y critico en que se conjunten, complementen y enriquezcan nuestros conocimientos sobre las películas mexicanas filmadas entre 1896 y 1931.

Un trabajo de esta naturaleza debería satisfacer por lo menos las siguientes características:

- a) Incorporar todas las producciones nacionales, sin considerar género o duración.
- b) Ordenar el material cronológicamente atendiendo a su fecha de producción. Sólo emplear de manera auxiliar para fechar las cintas otros criterios (fecha de exhibición o de localización).
- c) La ficha filmografica debe ser completa y exhaustiva: La ficha "técnica" debe considerar todo el elenco técnico y artistico conocido; la sinopsis, de preferencia, reproducir totalmente los

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

documentos originales; incorporar, además, en la medida de lo posible; fechas de filmación, lugares de filmación, fecha de estreno, cines de estreno; así como notas y comentarios que informen aclaren las circunstancias de filmación y exhibición de la cinta en cuestión, o que apunten observaciones sobre los datos contenidos en la misma ficha. Para el caso de una filmografía del período 1896-1931 consideramos indispensable incorporar de alguna forma las fuentes de cada uno de los datos que conforman la ficha filmográfica.

d) Conforme a las recomendaciones de la FIAF, debe darse total preferencia al registro de producciones nacionales que hayan sido terminadas, se hayan o no exhibido comercialmente. En caso de considerar la pertinencia de registrar proyectos, películas inconclusas, casos dudosos o cintas no nacionales, por cualquier razón, deberán agruparse independientemente del resto del repertorio filmico, siguiendo criterios definidos.

e) Una parte fundamental de toda filmografía será la elaboración de índices de películas, onomásticos (nombres, pseudónimos, sobrenombres) y corporativos que faciliten la consulta del trabajo.

f) Cada película deberá tener una clave o número de identificación.

Consideramos que con estas características, la filmografía del cine mexicano cumpliría cabalmente con su función de informar y registrar la producción cinematográfica. Esta necesidad no se limita al período histórico del que nos ocupamos: es una obligación urgente del presente, pues desde 1978 nuestro cine carece de catálogos de producción.

### 3. HACIA UNA FILMOGRFIA CRITICA.

#### 3.3. La ficha filmográfica.

En este apartado describiremos los elementos principales que en nuestra opinión deben ser considerados en la elaboración de una ficha filmográfica. Para su especificación nos hemos basado en las fichas filmográficas propuestas por Emilio García Riera en la Historia documental del cine mexicano (1969-1978), en las recomendaciones de la FIAF (1982: 15-36), en las recomendaciones del formato MARC II y en nuestra propia experiencia con el manejo de cintas silentes. No todos los elementos de la ficha modelo deberán estar presentes al momento de registrar una cinta, pero intentamos preveer algunas de las posibilidades pasadas, presentes y futuras. Algunos de los datos que consideramos pertinentes para la ficha filmográfica pretenden anticipar la posibilidad de que pueda ser incorporada a una base de datos automatizada. esto es especialmente importante en lo que se refiere al análisis de forma y contenido de la cinta en cuestión.

#### 0. CLAVE DE LA CINTA.

##### 1. TITULO.

- 1.1. Título original.
- 1.2. Serie (parte de la serie).
- 1.3. Pelicula (parte de la pelicula).
- 1.4. Episodio (título del episodio).
- 1.5. Otros títulos.
- 1.6. Título anterior o provisional.

-----3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.-----

1.7. Continuación de título.

1.8. Número de emisión.

2. AÑO DE PRODUCCION.

3. PRODUCCION.

3.1. Coproducción.

3.2. Compañía productora / institución productora / corporación productora.

3.3. Productor.

3.4. Productor asociado.

3.5. Coordinación de producción.

3.6. Jefe de producción.

3.7. Gerente de producción.

3.8. Supervisor de producción.

3.9. Asistente de producción.

3.10. Productor ejecutivo.

3.11. Cooperación (grupo externo).

3.12. Jefe de repartos.

3.13. Anotador o script.

4. DISTRIBUCION.

4.1. Distribución en México.

4.2. Distribución en el extranjero.

5. DIRECCION.

5.1. Director.

5.2. Director artístico / director de escena o director escénico.

5.3. Director técnico.

5.4. Asistente de director.



-----3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.-----

- 5.5. Codirector.
- 5.6. Subdirector
- 5.7. Otros directores de unidad.

6. GUION Y FUENTES.

- 6.1. Fuente original: autor, obra, género (novela, poema, obra dramática, cuento, narrativa, relato oral, tradición, etc.).
- 6.2. Idea original.
- 6.3. Argumento.
- 6.4. Adaptación / Guión / Libro o libreto cinematográfico.
- 6.5. Comentario escrito de.
- 6.6. Comentario hablado de / Narrador.
- 6.7. Diálogos.
- 6.8. Insertos / Títulos (lenguaje, sonoros, mudos).

7. FOTOGRAFIA / VIDEOGRAFIA Y OTROS ASPECTOS RELACIONADOS CON EL REGISTRO DE IMAGENES.

- 7.1. Fotografía (director de).
- 7.2. Asistente de fotografía.
- 7.3. Camarógrafo.
- 7.4. Asistente de camarógrafo.
- 7.5. Fotofija (fotógrafo de fijas o de stills).
- 7.6. Segunda Unidad de rodaje.
- 7.7. Efectos especiales (animación, efectos fotográficos y ópticos).

8. ILUMINACION.

9. MUSICA.

- 9.1. Compositor de la música original /Partitura original.

### -----3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.-----

- 9.2. Canciones: autores y "titulos".
- 9.3. Cantantes, intérpretes (coros, bandas, conjuntos, orquestas).
- 9.4. Dirección musical / Dirección de orquesta.
- 9.5. Arreglos / adaptación.
- 9.6. Supervisión musical / Selección musical / asesor musical / compilación musical.
- 9.7. Coreografía.
- 9.8. Bailarines.

#### 10. SONIDO.

- 10.1. Supervisor de sonido.
- 10.2. Grabador de sonido.
- 10.3. Ingeniero de sonido.
- 10.4. Efectos sonoros.

#### 11. ESCENOGRAFIA / AMBIENTACION.

- 11.1. Ambientación artística.
- 11.2. Escenografía.
- 11.3. Productor de escenografía.
- 11.4. Decoración.
- 11.5. Utilería.
- 11.6. Muebles.

#### 12. VESTUARIO.

- 12.1. Vestuario.

#### 13. MAQUILLAJE / PEINADOS.

- 13.1. Maquillaje.
- 13.5. Peinados.

#### 14. EDICION.

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

- 14.1. Edición.
- 14.2. Edición sincrónica.
- 14.3. Asistente de edición.
- 14.4. Corte de negativo.
- 14.5. Editor de sonido.
- 14.6. Editor de doblaje.
- 14.7. Editor de música.

#### 15. PELICULAS DE ANIMACION.

- 15.1. Técnicas de animación:
  - caricatura,
  - película de títeres (títeres, guiñol, marionetas),
  - película de modelos,
  - película de siluetas,
  - animación por computadora,
  - película gráfica,
  - pixilación,
  - collage.
- 15.2. Animador principal.
- 15.3. Supervisor de animación.
- 15.4. Animadores de efectos.
- 15.5. Animadores.
- 15.6. Fondos.
- 15.7. Esquema.
- 15.8. Diseño.
- 15.9. Diseño de personajes.
- 15.10. Asistente de diseño.

#### =PELICULAS DE TITERES=

- 15.11. Fondos.
  - 15.11.1. Diseño.
  - 15.11.2. Ejecución.
- 15.12. Escenarios.

3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

15.12.1. Diseño.

15.12.2. Ejecución.

15.13. Titeres.

15.13.1. Diseño.

15.13.2. Ejecución.

15.14. Manipulación de los titeres.

15.15. Manejo de los titeres (para guiñoles).

16. INTERPRETES Y PERSONAJES.

17. DURACION O LONGITUD.

17.1. Longitud en pies.

17.2. Longitud en metros.

17.3. Duración en minutos.

17.4. Duración otros: largometraje (LM), mediometraje (MM), cortometraje (CM), partes, rollos, episodios, etc.

18. FECHA DE RODAJE.

18.1. Inicio de rodaje.

18.2. Fin de filmación.

18.3. Semanas de rodaje.

19. LUGAR DE RODAJE.

19.1. Estudios de rodaje.

19.2. Laboratorios.

19.3. Locaciones.

19.4. Unidad de rodaje.

20. COSTO.

21. ESTRENO.

21.1. Premier (fecha de la premier).

-----3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.-----

21.2. Fecha de estreno.

21.3. Cines de estreno.

22. AUTORIZACION.  
(Censura).

23. PREMIOS.

(Año del premio, nombre del premio, aspecto premiado,  
lugar o evento de premiación o institución premiadora.)

24. ANALISIS DE FORMA Y CONTENIDO.

=DESCRIPCION TECNICA Y EXTERNA=

24.1. Soporte físico (Señalar sólo cuando sea diferente al  
estandar (película o filmA):  
película o film de nitrato o acetato.  
magnético (videotape, videodisco, cassette, etc.)

24.2. Formato de la película o de la cinta de video (Señalar  
sólo cuando sea diferente al estándar (película de  
35 mm.A):  
película: 8, super8, 9.5, 16, 28, 35, 70, etc.  
video: 8 mm., 1/2, 3/4, 1 in., etc.

24.3. Formato de la proyección (señalar sólo cuando sea  
diferente al estándar):  
estándar,  
pantalla ancha,  
3D,  
anamórfico, etc.

24.4. Color:  
b/n,  
color: coloreada a mano, virado (coloreada);  
sistema de color: Eastmancolor, Technicolor, otros.

24.5. Tipo de sonorización (Señalar cuando sea diferente al  
estándar (sonido ópticoA): sin sonido / muda, sonido  
óptico, sonido magnético, cartucho, disco, cinta  
magnética, cassette, otros.

24.6. Categoría:  
cortometraje (CM), medimetraje (MN), largometraje  
(LM), noticiario o revista (NR), serie (SR), película  
de categoría indefinida (CI).

=ANALISIS DE CONTENIDO=

24.7. Forma (puede tomar más de un valor):

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

Inicialmente debe asumir uno de dos valores básicos:

Ficción,  
Documental,

Cualquiera de estos dos valores básicos puede ser completado, matizado o modificado por uno o más de los siguientes valores:

noticiero-revista,  
serie,  
animación,  
TV (producción para la televisión: películas, series,  
noticieros-revistas, etc.).

#### 24.8 Tiempo de la acción.

-Presente.

-Histórico: Prehistoria, Prehispánico, Conquista, Colonial, Independencia, Invasión Norteamericana, Guerra de Reforma, Intervención Francesa, Segundo Imperio, Porfiriato, Revolución, Guerra Cristera, Callismo, Obregonismo, Maximato, Cardenismo, Segunda Guerra, Mundial, etc.

Por siglos: S XVII, S XIX, etc.

Por años o sexenios, etc.

-Futuro (precisar).

#### 24.9. Lugar de la acción (sitios precisos):

-República Mexicana-Otro lugar (precisar)-indefinido-imaginario.

-Rural-Urbano-Indefinido (precisar).

#### 24.10. Clasificación genérica.

Las películas de ficción, a partir de los descriptores de contenido propuestos para las películas de ficción por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos para el formato MARC II (VER APENDICE A). En caso necesario, complementar con la clasificación del National Film Archive de Londres, Reino Unido, especialmente para la especificación de los dramas y de las comedias (VER APENDICE B).

Para los documentales, primero recurrir a la clasificación de documentales que proponemos a continuación, elaborada y simplificada a partir de la propuesta por la Filmtoteca Húngara, Magyar Filmtudományi Intézet es Film Archivum en su sección C, "Documentales/No Ficción" (VER APENDICE C):

1. Noticiarios-Revistas
2. Reportaje-Actualidad

### 3. HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA.

3. Documental
4. Compilacion.

En caso necesario, complementar con los descriptores de contenido para películas de no ficción propuestos por la Biobiblioteca del Congreso para el formato MARC II (APENDICE A) y del National Film Archive de Londres, Reino Unido (APENDICE B). Si se desea profundizar el análisis de contenido de los documentales se sugiere recurrir a la clasificación de la Filmoteca Húngara (VER APENDICE D).

En todos los casos, será necesario adecuar estos sistemas clasificatorios para que respondan a algunas de las peculiaridades temáticas del cine mexicano.

### 25. SINOPSIS.

### 26. FUENTES Y REFERENCIAS.

- 26.1. Fuentes: Orígenes de la información (institucional o bibliohemerográfica).
- 26.2. Referencias: Testimonios, críticas u otras referencias pertinentes sobre la producción y la exhibición de la película).
- 26.3. Documentación (si-no): Si la institución filmográfica posee algún tipo de documentación sobre la película.

### 27. NOTAS.

Observaciones sobre los datos filmográficos y la cinta; comentarios sobre las circunstancias de producción, exhibición, etc.

#### CAPITULO CUARTO.

#### SUMMA FILMICA MEXICANA (1916-1920).

El presente trabajo filmográfico no pretende ser total ni definitivo. Es el resultado de la exploración de las fuentes bibliohemerográficas a nuestro alcance y registra de manera sistemática la producción filmica de localizada en dos diarios (El Universal y el Excelsior) y en todas las publicaciones periodicas no diarias editadas en la ciudad de México que se encuentran depositadas en la Hemeroteca Nacional. Ocasionalmente, cuando los resultados de la exploración de esas publicaciones así lo sugieran se revisaron las revistas y diarios impresos en otras partes. También se sistematizó la información proveniente de las diversas fuentes historiográficas. Se excluyó Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños, v. 1 (1896-1920) de Aurelio de los Reyes (1983a), puesto que su autor organizó y dio a conocer su propia versión de la filmografía del periodo (Reyes 1983b).



La filmografía se ha ordenado, en la medida de lo posible, con un criterio cronológico de acuerdo a su fecha de producción. Cuando ésta se desconoce se acude a otros criterios como la primera fecha de exhibición o las fechas en que se localizó la información. Dentro de cada año, se registran separadamente los noticieros o revistas y los casos especiales (películas inconclusas, casos dudosos, etc.).

Cada ficha filmográfica registra los datos de acuerdo a la nomenclatura propuesta en el capítulo anterior. Cada ficha se encuentra encabezada por los siguientes datos : clave de la cinta, título, año de producción y categoría de la cinta (puntos 0, 1, 2 y 24.6 de la ficha tipo). Todos los títulos registrados son mudos, por lo que nunca aparecerá el crédito correspondiente a sonido, ni se especificará el tipo de sonorización (puntos 10 y 24.5 de la ficha tipo); No existen datos de censura y ninguna recibió algún tipo de premiación (puntos 22 y 23 de la ficha tipo); el soporte físico, el formato de la película y el formato de proyección es siempre normal o estándar (puntos 24.1, 24.2 y 24.3 de la ficha tipo); las cintas fueron siempre filmadas en blanco y negro; en caso de virado o coloreado se menciona en las notas (punto 24.5 de la ficha tipo).

01 / 1810 o ILOS LIBERTADORES! / 1916 / LM

- 3.2. Compañía productora: Cirmar Films.
- 3.3. Productores: Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores.
- 4.1. Distribución: Alvarez Arrondo y Cia.
- 5.2. Dirección artística: Manuel Cirerol Sansores.
- 5.7. Dirección técnica de las tropas: Gral. Rafael Moreno.
- 6.3. Argumento: Arturo Peón Cisneros.
- 7.1. Fotografía: Carlos Martínez de Arredondo.
9. Partitura: Fausto Pinela.
- 9.4. Dirección de orquesta: Amilcar Cetina G.
11. Escenografía: Jesús Celis Canizo.
- 11.6. Muebles: Agencia Medardo Cervera Cárdenas.
16. Intérpretes y personajes: Elena Vasallo de Bravo (Carmen), Alfredo Varela (Miguel Hidalgo y Costilla), Carmen Beltrán (Madre Patria), José Vifias (un intendente español), Manuel Cirerol Sansores (Lucas Armenta), Armando Camejo (Nicolás), Vicenta García Rey (Josefa Ortiz de Domínguez, Corregidora de Querétaro), Max Silva (Corregidor Domínguez), Felipe Bravo El Guayabo (Felipe, indio mexicano/Pipila), José Pacheco (Allende), Virgilio Torres (Aldama), Luis Salcedo (Presbítero Gil de León), F. Romero (Alcalde de Querétaro), J. Santander (un viejo patriota), J. Fernández (carcelero Antón), María Moller (Sor Teresa), Ricardo Santamaría (emisario), Manuel Albertos Tenorio (capitán Arias), José Estrada (Martín Armenta), José Espadas Aguilar, José Rachini.
- 17.1. Longitud: 10,000 ft.
- 19.3. Lugar de filmación: Haciendas de Tixcacal y de Opichen en Mérida, Yuc.
20. Costo: 50 mil pesos.
- 21.1. Fecha de estreno: Mérida, Yuc.: 27 de julio de 1916, México, D.F.: 15 de septiembre de 1916.
- 21.3. Cines de estreno: Teatro Peón Contreras (Mérida, Yuc.), Teatro Hidalgo (México, D.F.).
- 24.7. Forma: Ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: Histórico: Independencia.

- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana / urbano / rural.
- 24.10. Género: drama / histórico.
25. Sinopsis: Carmen, Martín y Lucas, son hijos de Madre Patria. Los dos muchachos son encarcelados por proteger a un indio fugitivo. El mal intendente español asedia a Carmen a pesar de las advertencias que le hace el padre Hidalgo. La joven es encarcelada también por no acceder a las pretensiones del intendente. Al mismo tiempo, la conspiración libertadora de Hidalgo, Allende, Aldama y otros patriotas es descubierta, viéndose obligados a lanzarse a la lucha emancipadora. Las filas insurgentes, engrosadas poco a poco, toman la alhóndiga de Granaditas después de rudo combate. Los libertadores de la Patria lo son también de Carmen y su novio Nicolás que, símbolos del pueblo mexicano, son devueltos a la Madre Patria. (Ramírez 1980: 29-37).
- 26.1. Fuentes:
1. Ramírez 1980: 29-37.
  2. Reyes de la Maza 1968: 157-158.
27. Notas: Esta película, filmada en Yucatán, parece ser el primer largometraje de argumento filmado en nuestro país. Sus realizadores, Cirerol y Martínez de Arredondo, habían fundado la Cirmar Films y filmado entre 1914 y 1916 dos cortos de argumento: La voz de su raza y Tiempos mayas.

## 02 / EL POBRE VALBUENA / 1916 / LM

- 3.2. Compañía productora: Noriega Film Co.
- 6.1. Fuente original: la zarzuela homónima de Carlos Arniches.
16. Intérpretes y personajes: María Conesa, Manolo Noriega (Valbuena).
- 19.3. Lugar de filmación: Nueva York, E.U.A.
- 21.2. Estreno: mayo de 1917.
- 21.3. Cines de estreno: Exhibida por Jacobo Granat.
- 24.7. Forma: Ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: Presente
- 24.9. Lugar de la acción: ?Nueva York?
- 24.10. Género: comedia.

## 26.1. Fuentes:

1. Confeti (6) 11-05-17.
2. Reyes de la Maza 1948: 166-167.
3. Rojo y Gualda 1(36) 23-12-16.
4. El Universal 08-05-17.

27. Notas: "Película de tema madrileño y desarrollo americano" filmada en Nueva York. Muy probablemente estuvo dirigida por el mismo Manolo Noriega, su productor, del que se sabe dirigió en 1906 El san lunes del valedor. Es probable que estuviera en filmación a fines de año. Esta cinta es la única incursión de María Conesa en el cine mexicano mudo.

## 03 / RECONSTRUCCION NACIONAL / 1916 / LM

17.4. Duración: LM.

18.1. Inicio de rodaje: A partir del 10. de diciembre de 1916.

19.3. Locación: Querétaro, Qro.

21.2. Estreno: Querétaro: lunes 12 de marzo de 1917; México, D.F.: 20 de marzo de 1917.

21.3. Cine de estreno: Teatro Iturbide (Querétaro, Qro.).

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: Querétaro, Qro.

24.10. Género: documental histórico, propaganda.

## 26.1. Fuentes:

1. El Universal 13, 20-03-17.

27. Notas: Documental de carácter histórico sobre aspectos políticos, sociales y militares del periodo revolucionario. Contiene, entre otras cosas, escenas de la inauguración del Congreso Constituyente, de la Academia de Estado Mayor y llegada de Venustiano Carranza a la ciudad de Querétaro (El Universal 20-03-17). Se exhibió en marzo de 1917 ante el secretario particular y miembros del Estado Mayor del entonces presidente electo Venustiano Carranza.

=Película Inconclusa 1916=

04 / FATAL ORGULLO / 1916 / LM

- 3.2. Compañía productora: México Lux, S.A.
- 3.3. Productor: Max Chauvet.
- 5.1. Dirección: Felipe de Jesús Haro.
- 6.3. Argumento: Felipe de Jesús Haro.
- 7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.
16. Intérpretes: Gilda Châvarri, Consuelito Cabrera, Manuel de la Bandera.
- 17.1. Longitud: Se filmaron más de 6,000 ft. o más de 7,000 ft.
- 17.2. Longitud: Se filmaron más de 1,000 m.
18. Fecha de rodaje: Probablemente se filmó desde o después de agosto de 1916.
- 24.7. Forma: Ficción.
- 24.10. Género: drama.
- 26.1. Fuentes:
1. Casillas 1972.1: 18A.
  2. Excelsior 16-05-17.
  3. Olmos 1951.
  4. Sánchez García 1944-45 (04-02-45, 08-04-45).
  5. Sánchez García 1947.3.
  6. Sánchez García 1951-54 (25-08-51).
  7. Sánchez García 1957: 47.
  8. El Universal Ilustrado (3) 03-08-17.
27. Notas: Película inconclusa por rivalidades entre los miembros de la compañía. Felipe de Jesús Haro había dirigido y protagonizado en 1907 el corto El grito de Dolores. Después de Fatal orgullo no volvió a emprender tareas de índole cinematográfica. Manuel Becerril era el camarógrafo designado para la película, pero recién iniciada la filmación dejó el trabajo en manos de Ezequiel Carrasco.

05 / EL AMOR QUE TRIUNFA / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Cirmar Film.

3.3. Productores: Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo.

5.2. Dirección artística: Manuel Cirerol Sansores.

6.1. Fuente original: Inspirada en la zarzuela El amor que huye de Julio Fardo (letra) y Torregrosa (música), basada a su vez en una obra dramática de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

6.4. Adaptación: Manuel Cirerol Sansores.

7.1. Fotografía: Carlos Martínez de Arredondo.

11.2. Escenografía: Roberto Galván.

16. Intérpretes y personajes: María Caballé, Romualdo Tirado, Angel de León, Matilde Lifán, María de la Luz González, María Luisa Bonoris, Alfredo Varela, Felipe Bravo El Guayabo, Nonò Hübbe, el maestro Ernesto Mangas, la pareja Areu, las señoras Amparo A. de Sánchez, Carlota Millanes y hermana, González, Pérez Cruet, Fernández, Marín, Sánchez Dorantes y otros artistas de las compañías que actúan en Mérida.

17.4. Duración: 6 rollos o 7 partes o 10 rollos de 230 m. cada uno.

18. Fecha de rodaje: Ya concluida a mediados de abril de 1917.

19.3. Locaciones: Las escenas del cabaret vienés fueron filmadas en el foyer del Teatro Peón Contreras; Los exteriores en el Paseo Montejo, Parque del Centenario, terraza del Castillo de San Carlos y otros sitios de la ciudad de Mérida y del Puerto de Progreso en el Estado de Yucatán.

21.2. Estreno: En Mérida, Yuc.: miércoles 28 de abril de 1917. En México, D.F.: jueves 21 de junio de 1917.

21.3. Cines de estreno: en Mérida, Yuc.: Teatro Principal; en México, D.F.: Teatro Principal.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: ?

05-06

24.9. Lugar de la acción: Mérida, Yuc. / urbano.

24.10. Género: comedia doméstica, comedia romántica.

25. Sinopsis: "...Un marido que no hallando la tan cantada felicidad en el hogar, sale en busca de alegría en el paraíso donde Pierrot y Colombina tienen sus sitios. Va en busca de una Bella Lucerito, tiple amable, que no regatea caricias por una cena o un fístel. El alba los sorprende en plena orgía, y recordándose de que tiene mujer, deja a la amante y huye a su hogar.

"Ángel, su hijo padece de melancolía y sufre visitas y sermones de estirados frailes; pero llegan pidiendo hospedaje, dos lindas mujercitas como una chançon parisien y no tiene la señora más remedio que darles alojamiento. Con este motivo, María Caballé, una graciosa divette en boga y La Lucerito se llevan al padre que es un buen marido y al joven Ángel que es un dechado de humildad. En la playa, se bañan la Caballé y la Lucerito, cuando le sobreviene un accidente a la primera y Ángel la salva, enamorándose de ella y se casa, a pesar de los aspavientos de su madre, de la protesta clerical y de la sociedad anatemizadora." (El Universal 10-05-17).

26.1. Fuentes:

1. Casillas 1972.2.: 4A.
2. Excelsior 17, 21-06-17.
3. Noriega 1934.
4. Ramírez 1980: 39-48.
5. Ramírez Aznar 1976a.
6. Sánchez García 1947.3.
7. Sánchez García 1957: 49.
8. El Universal 10-05-17.

27. Notas: Algunas fuentes identifican equivocadamente el título de la zarzuela El amor que huye con el de la película. Es el segundo largometraje de argumento filmado en Yucatán por la Cirmar Film.

06 / LA LUZ, TRIPTICO DE LA VIDA MODERNA / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: México-Lux, S.A.

3.3. Productor: Max Chauvet.

5.2. Dirección artística: J. Jamet.

6.1. Fuente original: la cinta italiana El fuego (Il fuoco) de Piero Fosco, con Pina Menichelli y Febo Mari; basada a su vez, en una obra de Gabriel D'Annunzio.

6.3. Argumento: Sr. Genin.

7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.

16. Intérpretes y personajes: Emma Padilla (Ella), Ernesto Agüeros (El, el príncipe), Evelia padilla, Margarita Cantón, Carlos de Juambelz, Carlos Clindor, Francisco Escobedo.

17.4. Duración: 4 partes o 5 rollos.

18.3. Duración de rodaje: 40 días.

19.3. Locaciones: Se filmó en varios lugares de la ciudad de México y el Distrito Federal: San Angel Inn, la terraza del Castillo de Chapultepec teniendo como fondo los volcanes, el lago de Chapultepec, canales de Xochimilco y los Viveros de Coyoacán.

20. Costo: 20 mil pesos.

21.2. Estreno: viernes 8 de junio de 1917.

21.3. Cine de estreno: Salón Rojo.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F. y alrededores / urbano.

24.11. Género: melodrama.

25. Sinopsis: "ELLA, Emma Padilla, que pasea su inquietud de histórica por los viveros de Coyoacán, ve llegar a EL, J. Agüeros, que acompañado de su padre, va al campo en busca de salud. Convaleciente de penosa enfermedad -me figuro yo- sufre un vértigo, se apoya en el tronco de un árbol y ELLA, que lo ha visto, acude en su auxilio; pero el auto del Príncipe (...) se ha descompuesto y no lo puede llevar a casa; pero ELLA ofrece el suyo y los acompaña.

"El alma femenina surge en ELLA, caprichosa y coqueta, como la Pina Menichelli, ya aprisionado lentamente el corazón de EL; lo subyuga, lo domina y juntos, pasean, la LUZ de su amor por los bellos paisajes de San Angel Inn, Chapultepec y por los jardines engalanados con rosales y enredaderas de su espléndida mansión.

"Con el tiempo, viene la costumbre, con la costumbre la vulgaridad y con la vulgaridad el hastío y ELLA le dice que su amor ha llegado al OCASO y que es necesario separarse; y mientras EL lleva el corazón destrozado, ELLA se dedica a seguir revoloteando, como mariposa de luz, alrededor de otros corazones.

"EL enferma de nostalgia. Un romanticismo agudo lo conduce al sepulcro y antes de morir se dedica a vagabundear por los lugares aquellos en que solía pasear con su viejo amor. (...)

"EL, la sorprende besándose con otro y viene el final en absoluto desengaño; muere de nostalgia, de ese mal desconocido que ignoran los doctores, pero que los poetas diagnostican en sus



06-07

versos con el nombre de mal de amores.

"ELLA lo sabe leyendo la prensa (...) y acude en su auto a recoger el último suspiro de su antiguo trovador; pero llega tarde y solo encuentra un cadáver abandonado -! y eso que era Príncipe!- ELLA no se acongoja, corta un rizo de su rubia cabellera (...) y lo pone en las manos exangües de su amor, junto con un ramo frívolo de rosas." (El Universal 16-05-17).

## 26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.2.
2. Casillas 1972.1.
3. Excelsior 06, 19-04, 16-05-17.
4. García Riera 1963.
5. María y Campos 1938.
6. Reyes 1977: 59.
7. Reyes de la Maza 1968: 170-175.
8. Sánchez García 1944-45 (04-02-45).
9. Sánchez García 1947.3: 45.
10. Sánchez García 1951-54 (01-09-51).
11. Sánchez García 1957: 47.
12. El Universal 27, 30-04, 06, 08, 12, 13-06-17.
13. El Universal Ilustrado (188) 09-12-21.

27. Notas: Película considerada por muchos cronistas como la cinta inaugural del cine mexicano de largometraje y argumento. En una entrevista con Emma Padilla, ésta se refiere al incógnito director artístico Jamet, que el reportero registra como Jammais. El argumento, bastante pueril, traza una trama amorosa que vive las tres fases luminosas del día: amanecer, cenit y ocaso. La fotografía fue bastante elogiada.

07 / PATRIA NUEVA / 1917 / LM

3.2. Institución productora: Departamento de Enseñanza Militar.

3.3. Productor: Gral. Jesús M. Garza.

7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.

16. Intérpretes y personajes: Celia padilla, Evelia Padilla, Guadalupe Camargo, Inés Rascón, Estela Pavia, Isabel Jiménez, Josefina Casas.

17.2. Longitud: cerca de dos mil metros.

17.4. Longitud: 8 partes.

18. Fecha de rodaje: mayo de 1917.

19.3. Locaciones: México, D.F., Aeródromo de Balbuena, Bosque

de Chapultepec.

21.2. Estreno: miércoles 19 de julio de 1917.

21.3. Cine de estreno: Exhibida en el Castillo de Chapultepec.

24.7. Forma: Ficción, documental.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: guerra / documental político / documental social / instructivo-educativo / propaganda.

25. Sinopsis: Contiene algunos de los números de las fiestas celebradas en esta capital con motivo de la entrada al país al régimen constitucional: la protesta de don Venustiano Carranza como presidente constitucional el 10. de mayo; las manifestaciones populares del día dos, el simulacro efectuado por quince mil niños de primaria en el hipódromo de la Condesa, el combate de flores del día 5, algunas maniobras del cuerpo de bomberos, de la Cruz Roja, del cuerpo de aviación y de artillería, escenas de varios juegos deportivos verificados exprofeso, etcétera. (Excelsior y El Universal 19-07-17).

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 13, 17, 18, 23-05, 19-07-17.

2. Tohtli 2(6) junio 1917, 2(7) julio 1917, 2(8) agosto 1917.

3. El Universal 01-05, 19-07-17.

27. Notas: Para la parte correspondiente a las maniobras de la Cruz Roja, se filmó un simulacro en Chapultepec con la participación de actrices profesionales como enfermeras. Primera de las múltiples producciones promovidas por la Secretaría de Guerra y Marina con fines propagandísticas y educativos.

08 / TRISTE CREPUSCULO / 1917 / 1M

3.3. Productor: Manuel de la Bandera.

4.1. Distribución: Alvarez Arrondo y Cia.

5.2. Dirección artística: Manuel de la Bandera.

6.3. Argumento: Manuel de la Bandera.

7.1. Fotografía: Carlos Martínez de Arredondo.

16. Intérpretes y personajes: Eugenia Ramírez (Doña Julia; la madre), Carmen Patiño Izquierdo (Rosaura, la hija mayor), Leonor Dávila (Aurelia), Guadalupe Vela (María), niña Josefina Gaona (Lupita), Ana María Sánchez (Isabel), Clementina Patiño Izquierdo (Conchita), Juan de Dios Arellano (Don Rogelio), Fernando Navarro (Melquiados), Juan Cordero (Juan, el hijo del hacendado), Emilio Gómez, Salvador Alcocer (el indio mandadero), Aurelio Quiñones.

17.4. Duración: 4 partes y un epílogo.

20. Costo: La distribuidora pagó 5 mil pesos por ella.

21.2. Estreno: lunes 9 de julio de 1917.

21.3. Cines de estreno: teatros Principal y Lírico.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: República Mexicana, pueblito de la sierra mexicana / rural.

24.10. Género: drama doméstico.

25. Sinopsis:

La cinta constaba de 4 partes y un epílogo y se anunciaba como "una doliente historia acaecida en nuestra patria". Su argumento "se desarrolla en un pueblecito de la sierra mexicana, en la época actual". Un cronista nos da a conocer un resumen de la película:

Una doliente historia arrancada a la intimidad del hogar de un honrado ranchero, constituye el argumento de esta espléndida película.

La madre, atacada de grave mal cardíaco, se ve constantemente rodeada de los cariños y cuidados de sus hijos y de su esposo; el mal avanza rápidamente y el médico del pueblo, que hace frecuentes visitas para atender a la enferma, siempre al terminar estas, indica a la familia las pocas esperanzas que abriga de salvar a la doliente.

La última vez que la ve, formula una receta, pues teme un síncope, y el hijo mayor, Melquiados, sale violentamente hacia la botica del pueblo, en busca del referido medicamento, pero al dirigirse por el camino

más corto encuentra a su novia Amelia (sic)\*--a la que ama con pasión- en amoroso coloquio con el hijo de un rico hacendado de aquellos contornos. 08

El sorprenderlos, Melquiades increpa su mal proceder a la que así burla su cariño; mas el señorito recurre a la violencia para exigir que Melquiades se retire, entablándose una lucha entre ambos rivales. En medio de la riña, el señorito pretende hacer uso de su revólver, que se dispara, causándose a sí mismo, accidentalmente la muerte. Melquiades, en medio de su estupor, da cuenta de lo ocurrido, procura huir, mas en su fuga se encuentra con su hermana que regresa del campo, después de haber llevado a cabo la venta de unas cabezas de ganado, y quien al ver a su hermano con el espanto retratado en el semblante, inquiere la causa, confesando Melquiades lo ocurrido.

El padre de Melquiades, que acierta a pasar por el lugar donde se encuentra ya sin vida el señorito, al verlo exánime, recibe profunda sorpresa, corriendo al pueblo para dar cuenta a las autoridades de su macabro hallazgo.

La policía se dirige a levantar el cadáver encontrando el sombrero de Melquiades, que quedó olvidado en la lucha. Al regresar con su fúnebre carga, sorprenden a un hombre que corre por un sendero del bosque, al cual siguen, sospechando pudiera ser el asesino, persiguiéndolo hasta la casa de Melquiades.

La madre de este, yace en agonía, y al penetrar su hijo, se incorpora, llamándole para bendecirlo, pero Melquiades no se detiene, sino que pretende ocultarse en las habitaciones interiores de la casa. En su seguimiento penetra la policía, que logra aprehenderlo. Al salir conducido por los guardianes, dice a su madre: "perdón, no me maldigas, soy inocente, él se ha matado sólo, en la lucha que sostuvimos.

En esos instantes, como herida por un rayo, la madre cae muerta, y el padre de Melquiades maldice a su hijo creyéndolo asesino. (Excelsior 07-07-17).

## 26.1. Fuentes:

1. Bermudez Zatarain 1934.2; 1934.5.
2. Casillas 1972.2: 4A.
3. Excelsior 04, 07, 08, 29-07-17.
4. Sánchez García 1944-45 (04-02, 04-03-45).
5. Sánchez García 1947.3: 46.
6. Sánchez García 1957: 48.
7. El Universal 02, 08, 09, 12-07, 20-09-17.
8. El Universal Ilustrado (13) 03-08-17.

## 27. Notas:

Todo el elenco de actores de esta tragedia estuvo formado por alumnos de don Manuel de la Bandera de la cátedra de Preparación y práctica de cinematógrafo que impartía en el Conservatorio Nacional y es por tanto factible aceptar la afirmación de José María Sánchez García de que fue el mismo De la Bandera quien financió la película con sus recursos. La película , además marcó el debut del entusiasta Manuel de la Bandera en la dirección de cine.

El rector de la Universidad Nacional, Natividad J. Macías, presidió la presentación de la película en una de las salas de estreno. El "Epílogo", que presenta "la caída de la tarde con maravillosas tonalidades en virajes" (El Universal 12-07-17), fue bastante elogiado.

09 / EN DEFENSA PROPIA / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Azteca Film.

3.3. Productores: Enrique Rosas y Mimi Derba.

5.2. Dirección de escena: Joaquín Coss.

6.3. Argumento: Mimi Derba.

7.1. Fotografía: Enrique Rosas.

16. Intérpretes y personajes: Mimi Derba (Enriqueta), María Caballé (Eva), Socorro Astol, Julio Taboada (Julio Mancera), Alberto Morales (don Homobono), Catalina D'Erzell, Beatriz Casián, Pilar Cota, Nelly Fernández, Joaquín Coss (padre de la muchacha), Salvador Campa Siliceo, Salvador Arnaldo, Rodolfo Navarrete de la Torre, Sara García, Eduardo Gómez Haro, Manuel Arvide, José Luzac, Josefina Maldonado, Alvaro Nicolau, Pedro de la Torre.

17.4. Duración: 10 rollos.

18. Fecha de rodaje: Se inician ensayos para su filmación el 3 de mayo de 1917 y el 23 del mismo mes se filman las últimas escenas.

19.1. Estudios: local de la Azteca Film.

19.3. Locaciones: Xochimilco, Sagrario Metropolitano, etc.

21.2. Estreno: sábado 14 de julio de 1917.

21.3. Cine de estreno: Teatro Arbeu.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F. y alrededores / urbano.

24.10. Género: drama doméstico.

25. Sinopsis:

"(...) Se trata de una muchacha, Enriqueta, que se queda completamente huérfana, obligándola a trabajar el desamparo; encuentra acomodo en la casa de Julio Mancera, joven viudo y rico que siente más marcada la amargura de la soledad con la responsabilidad de su pequeña hija, entrando como institutriz de la niña que prontamente se encariña con Enriqueta, en cuya ternura y en cuyos cuidados halla el cariño maternal que no le fuera dable conocer. Julio se interesa por la institutriz y una vez correspondido, la hace su esposa, dando a su hija una verdadera madre y a él la renovación de su amor perdido. Pero

en esto llega a México, procedente de Europa, una prima de Julio, Eva, refinada coqueta, un tanto exagerada en sus modales parisinos, que logra distraer al hasta entonces ejemplar esposo, robando poco a poco a Enriqueta su cariño hasta que ya en la pendiente traspasa los límites de la prudencia permitiendo que Julio la distinga con su preferencia, aún sobre la esposa y que ésta guste demasiado pronto de la pesada carga del matrimonio que poco a poco se resuelve en el infortunio de su vida. La niña que adora a su madre y que por natural instinto no quiere a la tía, ocasiona también algunas escenas entre Enriqueta y Julio, con el perverso júbilo de Eva, quien se siente cada día más triunfante. Más Enriqueta, que adora a su marido y que comprende que es solamente víctima de la alucinación de una mujer banal, no desmaya ni cede en su empeño de venganza, al fin madurado, resolviendo sus planes con la complicidad de amigos cariñosos, en un baile de fantasía que Eva ofrece a las amistades del matrimonio para corresponder a la hospitalidad que se le han brindado, viniendo el desenlace con el desengaño de Julio, que en vísperas de cometer una locura probablemente irremediable, se convence por sí mismo de la insinceridad de su prima, comprometida con Mauricio, el amigo de la casa, a quien sorprenden Enriqueta, su marido y los concurrentes al baile en un amoroso idilio en los jardines alumbrados por la claridad de la luna." (El Pueblo 15-07-17, en Reyes de la Maza 1968: 179-180).

## 26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.8.
2. Casillas 1972.2: 4A.
3. Excelsior 04-05, 14-07-17.
4. Reyes 1977: 62.
5. Reyes de la Maza 1968: 175-181.
6. Sánchez García 1944-45 (01-04-45).
7. Sánchez García 1944-47 (27-04-45).
8. Sánchez García 1947.4: 68.
9. Sánchez García 1951.3: 36.
10. Sánchez García 1957: 51.
11. El Universal 23-05, 13, 14, 16-07-17.

27. Notas: Primera producción larga de las cinco que llegó a

09-10

filmar la Azteca Film en su corta existencia; todas en el año de 1917. La empresa de Enrique Rosas y Mimi Derba comenzó a funcionar en marzo de 1917. La primera producción de la sociedad Rosas-Derba fue un melodrama convencional al estilo de las cintas italianas cuyas tramas se desarrollaban en los altos círculos de la burguesía y giraban en torno a diversos asuntos pasionales. Estos melodramas tenían una gran aceptación por parte del público ciudadano, probablemente por este motivo la empresa no quiso arriesgar el capital invertido y olvidó los propósitos iniciales de llevar a la pantalla "temas históricos y de costumbres mexicanas".

## 10 / ALMA DE SACRIFICIO / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Azteca Film.

3.2. Productores: Enrique Rosas y Mimi Derba.

5.1. Dirección: Joaquín Coss.

6.3. Argumento: José Manuel Ramos.

7.1. Fotografía: Enrique Rosas.

9.4. Dirección de orquesta: Miguel Lerdo de Tejada.

9.5. Adaptación musical: Miguel Lerdo de Tejada.

16. Intérpretes y personajes: Mimi Derba (Rosa), Emilia Ruiz del Castillo (Catalina), Pilar Cota, Julio Taboada (Luciano p. del Moral), Manuel Campa Siliceo (Ramiro), Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Salvador Arnaldo (Mijares), Fernando Ibañez, Alberto Morales, José Morales (De Azuara), Manuel Arvide, Salvador Quiroz, Anita Omaña, Rodolfo Navarrete, Salvador Calvet y Sara García.

17.4. Duración: 7 partes u 8 partes.

18. Fecha de rodaje: En ensayo hacia principios del mes de mayo de 1917 en los estudios de la productora. Para el 15 de junio de 1917 ya estaba concluida.

21.2. Estreno: Viernes 20 de julio de 1917.

21.3. Cine de estreno: Teatro Arbeu.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F. / urbana.



24.10. Género: drama doméstico.

25. Sinopsis: México, época actual. Rosa y Catalina son dos hermanas huérfanas que viven juntas. Catalina huye con Ramiro, un hombre casado, y después de algún tiempo regresa a casa con un niño, fruto de su amor ilícito. El pianista Luciano del Moral se enamora de Catalina. Esta, para salvar su honor, arroja su falta sobre Rosa y se casa con el pianista. Rosa considera que su destino es vivir eternamente sacrificada: la muerte de su madre, la huida y deshonra de la hermana y ahora su ingratitud. Acepta su destino y presenta al niño como suyo: un pecado de juventud. (Sánchez García 1951-54).

26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.7: 41.
2. Casillas 1972.2: 4A.
3. Excelsior 05-05, 18, 19, 20-07-17.
4. Sánchez García 1944-45 (01-04-45).
5. Sánchez García 1947.4: 68-69.
6. Sánchez García 1951.3: 36-37.
7. Sánchez García 1951-54 (17-11-51, 24-11-51).
8. Sánchez García 1957: 51.
9. "Sara García, 60 años de actriz." Tele-Guia (1305) 11/17-08-77: 44.
10. El Universal Ilustrado (6) 15-06-17.

27. Notas: Esta cinta fue la segunda filmada por la empresa Rosas-Derba. Los anuncios la presentaban como "un cine drama pasional y conmovedor". En efecto, los stills conocidos de Alma de sacrificio denotan la exaltación romántica propia del cine italiano. En ellas se ve a Julio Taboada y a Mimi Derba entregados a idílicas conversaciones en diversos lugares del bosque de Chapultepec, pero también, la presencia de una tercera e intrigante figura (Emilia Ruiz del Castillo) que parece cuestionar la legitimidad del sentimiento de los enamorados.

11 / MACISTE TURISTA (ENTRETENIMIENTO CINEMATOGRAFICO DE INDOLE COMERCIAL) / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Alvarez Arrondo y Cia. (Arrondo Films).

3.2. Productor: Gonzalo Arrondo.

5.1. Dirección: Santiago J. Sierra.

5.4. Asistente de dirección: Carlos Fox Martínez.

6.3. Argumento: Santiago J. Sierra.

7.1. Fotografía: Gonzalo Arrondo.

16. Intérpretes y personajes: Enrique Ugartechea (Maciste), Cipri Marti, María Luisa Ross, Ricardo Beltri, Manuel F. Novelo, Manuel Morales, Carlos Fox Martínez.

17.2. Longitud: 2,000 m.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.8. Lugar de la acción: México, D.F. / urbana.

24.10. Género: comedia farsica.

25. Sinopsis:

" MACISTE LLEGA

"Una bella mañana, cuando los cobradores no llaman a nuestra puerta, Maciste llegó por el Ferrocarril Mexicano a esta bella ciudad de los asaltos y las trapsondas (sic), siendo recibido en la Estación por numerosas amistades y periodistas de reconocido prestigio intelectual (...)

"(...) Maciste es felicitado, se le da la bienvenida en prosa y en verso; una niña del Conservatorio le canta una romanza y un alumno de declamación le dice el "Manelick" de Mediz Bolio. Luego, al hotel, a descansar, y se conjuga el verbo comer. Maciste lo conjuga en todos los tiempos, es un hábil gramático hasta en los adjetivos. Luego toma su baño, hace los músculos, levanta con la derecha haciendolo cintiar, el biceps una gota de agua de la regadera. Enseguida lucha con los mozos que son japoneses y sabía del jiu-jitsu.

" UNA CUBETA DE PINTURA

"Terminando el acto, (...) Maciste fuma. Maciste al conocer la ciudad se ha prendado de la Cipri y la Cipri es perseguida por Beltri a quien desprecia ella.

"Beltri se encuentra pintando un vitrina de casa comercial, cuando por el amor de sus amores y sin fijarse, en el descuido, deja caer el bote de pintura sobre los anchos hombros de Maciste, que por casualidad cinematográfica, pasaba por allí.

"Maciste le quita la escalera; Beltrí cae en sus hombros; el primero lo coge de la piernas, como coger una menluza, y lo introduce con todo y pelambre en el bote de la blanca pintura, hasta que el gendarme lo distrae de su pintoresca ocupación.

"EN SAN ANGEL INN

"Y Maciste siente gran apetito y acude con amigos y la Cipri a San Angel Inn con el objeto de tomar espléndido refrigerio. Allí se encuentran con Beltri, quien en estado de ebriedad trata de rendir homenaje a Beltri y como su cuerpo es una uva le dispara a Maciste, y a quemarropa, un sifonazo con agua de seltz.

"Se arma la bronca. Maciste lucha y cogiendo al pigmeo Beltri por la cintura, lo levanta en vilo y lo lanza al abismo cinematográfico con detrimento de los pantalones del simpático artista. La Cipri y acompañantes lloran.

"EN EL MANICOMIO

"Como mimos que son, pues fueron al Manicomio a visitar a los dementes y en donde, por casualidad, Maciste no perdió la vida.

"Al visitar la jaula de los furiosos, Maciste que se encontraba distraído, pero en sus lomos abrieron el apetito en algún alienado con institntos atropófagos, no se percató de las miradas del furibundo hasta que lo tuvo encima.

"La lucha fue corta; llegaron los loqueros y sólo se vió que la americana de Maciste tenía un pedazo menos en la manga. El emocionante espectáculo fue tomado con todos sus detalles.

"EN LA CASA DE LOS CIEGOS

"Estas escenas son instructivas. Maciste acompañado por el personal docente contempla cómo estos aprenden a leer y a cantar.

"Se recogen en la película los salones de estudio, los dormitorios, el baño, el jardín y la sala de conciertos.

"Maciste contrae su rostro de aflicta y pone en su mirada tinte de nostalgia: ha contemplado la vida interna de los ciegos.

"EN EL CINCO DE MAYO

"Beltri persigue a la Cipri, la encuentra en el Cinco de Mayo, le vuelve a pintar en colores románticos su bélica pasión: Ella lo desecha; luchan, y por fin Beltri viéndose despreciado extrae de su bolsillo un moquero, lo empapa con cloroformo y se lo pone en las narices de la Cipri.

"Esta cae narcotizada y Beltri sufre una congoja sin igual, porque no la puede levantar es tan débil! En eso aparece el imprescindible Maciste; Beltri huye; el robusto mochebo levanta a su amor como si fuera un periódico y la conduce a elegante mueblería, donde de antemano le estaba preparado un magnífico lecho.

"EN CHAPULTEPEC

"Beltri quiere suicidarse. Se arroja al lago. La Cipri se asusta, Maciste se estremece. Por fin, Maciste acude en ayuda de Beltri, lo salva de perecer ahogado y el esposo de la artista viendo en peligro a su cara mitad le grita desde la playa (sic) -Cipri, que estás en peligro! Hubo su parada de cerruajes, sus curiosos y un pantalón mojado de Beltri. (...)" (El Universal 01-07-17)

11-12

## 26.1. Fuentes:

1. Casillas 1972.2: 4A.
2. Sánchez García 1947.3.
3. Sánchez García 1957: 49.
4. El Universal 28-05, 01, 05-06, 16-08-17, 13-01-18.

27. Notas: El pueril e inverosímil argumento sólo sirvió como pretexto para que el personaje del título hiciera gala de su fuerza física además de darle una imagen filantrópica que decae en la cursilería. No en vano la película "no produjo ni frío ni calor". La cinta, inspirada en el popular personaje de las películas italianas Cabiria (1914) y Maciste (1915) de Piero Fosco, contenía "escenas instructivas" y también aprovechaba la oportunidad de hacer publicidad a varias casas comerciales. Maciste turista y Barranca trágica fueron las únicas cintas largas producidas por Gonzalo Arrondo, copropietario de la importante alquiladora Alvarez Arrondo y Cia. Debut de Sierra en la dirección cinematográfica. Aparentemente, la cinta no fue muy bien recibida por el público.

## 12 / LA TIGRESA / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Azteca Film.

3.2. Productores: Enrique Rosas y Mimi Derba.

5.1. Dirección: Mimi Derba.

6.3. Argumento: Teresa Farias de Isassi.

7.1. Fotografía: Enrique Rosas.

16. Intérpretes y personajes: Sara Uthoff (Eva), Fernando Navarro (Bruno), Etelvina Rodríguez (la madre de Eva), Salvador Arnaldo (?Ernesto?), Juan Barba, Pedro de la Torre, Manuel Arvide, Josefina Maldonado, Nelly Fernández, Anita Omaña.

17.4. Duración: 8 partes.

18. Fecha de rodaje: El rodaje se inició el 2 de agosto de 1917. A mediados del mes seguía en filmación.

19.1. Estudios: Azteca.

19.3. Locaciones: Algunas escenas se tomaron en el Bosque de Chapultepec.

21.2. Estreno: domingo 26 de agosto de 1917.

21.3. Cine de estreno: Teatro Arbeu.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F. y alrededores.

24.10. Género: drama romántica.

25. Sinopsis:

"(...) La tigresa está dividida en 4 partes intensas: La tigresa, Fascinación, El zarpazo y La garra.

"La tigresa es el símbolo de la mujer pérfida y felina que en su cabeza loca de soñadora, siente las ansias continuas de ser la protagonista de "un poema cruel y doloroso", no importándole destrozarse corazones, ni agotar sentimientos, sino que su eterna inconformidad, la arrastra hasta engañar a un pobre mancebo que no tiene más desdicha que la de ser pobre y humilde.

"Eva, la suprema mujer falaz, fomenta la pasión de un obrero. Le hace consentir en ser su amada, lo provoca con sus ansias y lo hipnotiza con sus ojos. La tigresa -y aquí recuerdo un admirable dibujo de Severo Amador<sup>en</sup> que representa a la mujer mitad fiera y mitad hembra- goza con dividir sus caricias.

"Viene La fascinación. Eva atrae a Bruno, le otorga una cita en el jardín de su casa y a media noche, cuando "la luna se levanta como una hostia de plata", Bruno estrecha entre sus brazos el cuerpo voluptuoso de la Tigresa. Escondidos tras un cenador, Bruno jura fervientes promesas de cariño. Eva sonríe, le dice que pronto despertará del sueño, porque tendrá que sufrir ya que en sufrimiento es amor; que ella no es buena ni mala, sino que todo este conglomerado de sensaciones, es la manifestación amplia de la vida.

" Surge El zarpazo. Eva se casa con Ernesto, joven de su alcurnia, de su clase, no es como el humilde artista que dibuja paisajes en una fábrica de muebles, es el "dandy", el príncipe esperado, el que dejará comodidades en el hogar y nombre en la sociedad.

" Bruno nota animación en la iglesia del Buen Tono y espera. Desfilan los invitados, y cuando reconoce a la novia, a su Eva, se vuelve loco de dolor: ha recibido el zarpazo de la Tigresa.

" Termina la película con La garra. Recluido Bruno en el manicomio, en su celda siente la obsesión de ser perseguido por una tigresa. Eva es invitada a una Kermesse que se efectuará en la institución benéfica. Desfilan los alienados y después visitan los concurrentes las celdas de los locos furiosos. El director del Manicomio evita que Eva platique con Bruno; pero en un arranque de curiosidad, abre la ventanilla y contempla al infeliz que antes fuera su amor. Bruno la ve: estira los brazos y grita: Es ella, la he reconocido, es la Tigresa.- Hunde sus dedos fornidos en el cuello blanco de Eva y la estrangula. De esta manera, la Tigresa ratificó sus palabras soñadoras: quisiera ser la heroína de un poema cruel... de un poema ardiente y doloroso." (El Universal 28-08-17)

## 26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.8 4.
2. Casillas 1972.2: 4A.
3. Revista de Revistas (383) 02-09-17.
4. Reyes 1977: 62.
5. Sánchez García 1944-45 (01-04-45).
6. Sánchez García 1944-47 (27-04-45).
7. Sánchez García 1947.4: 68-69.
8. Sánchez García 1951.3: 37.
9. Sánchez García 1951-54 (24-11-54): 26.
10. Sánchez García 1957: 52.
11. Teleguía 11/17-08-77.
12. El Universal 23, 24, 25, 26, 28, 30-08-17.
13. El Universal Ilustrado (15) 17-08-17.

27. Notas: Al igual que en el caso de En la sombra, de la misma productora, Emilio García Riera atribuye la dirección de La tigresa a Joaquín Coss (García Riera 1963: 16) dato que no pudimos verificar en ninguna de las fuentes consultadas. Esta es la tercera producción de las cinco que llegó a filmar la Azteca Film en su corta existencia; todas en el año de 1917. Aunque Mimi Derba no interpretó ningún papel, es muy probable que fungiera como directora, lo que la haría la primera realizadora de largometrajes de nuestro cine. Otro caso de mujeres cineastas en el cine mudo mexicano es el de las hermanas Adriana y Dolores Elhers, realizadoras de documentales, y el de Candita Beltrán Rendón.

## 13 / (PELICULA DE FOMENTO) / 1917 / CI

3.2. Institución productora: Secretaría de Fomento.

3.2. Productor: Pastor Rouaix, srio. de Fomento.

7.1. Fotografía: Salvador Toscano.

18. Fecha de rodaje: 1917.

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: el Territorio de Quintana Roo.

24.10. Género: reportaje-actualidad, documental de propaganda, viajes.

25. Sinopsis: La cinta informa de "las grandes riquezas naturales del Territorio de Quintana Roo (...); así como de las operaciones que se llevan a cabo para la extracción del chicle y de otras materias primas que allí se explotan". (El Universal 15-08-17).



26.1. Fuentes: El Universal 15-08-17.

27. Notas: El ingeniero Salvador Toscano, encabezó una comisión de la Sria. de Fomento al Territorio de Quintana Roo, donde filmó este documental. El secretario del ramo, Pastor Rouaix ordenó que se pusiera gratuitamente a disposición de todos los exhibidores que lo solicitaran. No sabemos si éstos aceptaron el ofrecimiento.

14 / (PELICULA DE LA ANAHUAC FILM) / 1917 / CM

3.2. Compañía productora: Anáhuac Film.

6.3. Argumento: Cav. López, Amelia Robert y otro.

7.1. Fotografía: Samuel Tinoco.

16. Intérpretes y personajes: Cav. López, Amelia Robert y un artista italiano.

17.4. Duración: 2 rollos.

18. Fecha de rodaje: Probablemente a fines de agosto y principios de septiembre de 1917.

19.3. Locaciones: México, D.F. (Chapultepec, Ave. 5 de Mayo).

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F. / urbano.

24.10. Género: comedia.

26.1. Fuentes: El Universal 06-09-17.

27. Notas: Este "ensayo" filmico, primer esfuerzo de la Anáhuac Film, se presentó ante un público reducido en función especial a principios de septiembre de 1917.

15 / LA SONADORA / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Azteca Film.

3.3. Productor: Enrique Rosas y Mimi Derba.

- 5.2. Dirección artística: Eduardo Arozamena.
- 5.3. Dirección técnica: Enrique Rosas.
- 6.3. Argumento: Eduardo Arozamena.
- 7.1. Fotografía: Enrique Rosas.
- 14.1. Edición: Enrique Rosas, Mimi Derba, Ing. Fernando Sáyago.
16. Intérpretes y personajes: Eduardo Arozamena (Ernesto), Mimi Derba (Emma), Sara Uthoff (Juana Nery), Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Sara García, Pilar Cota, José Barba, Russo Conde, Etelvina Rodríguez (la madre), Petronilo Cortés, Manuel Arvide.
- 17.4. Longitud: 10 partes.
18. Fecha de rodaje: Desde los primeros días de septiembre de 1917.
- 19.1. Estudios: Azteca Film.
- 19.3. Locaciones: Bosque de Chapultepec, Alameda Central y Aeródromo de Balbuena.
- 21.2. Estreno: jueves 20 de noviembre de 1917.
- 21.3. Cine de estreno: Olimpia.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F. y alrededores / urbana.
- 24.10. Género: drama romántico.
25. Sinopsis:

"Ernesto es un agradable artista que gana su vida dedicando sus ocios a pintar sugestivos modelos. En uno de tantos encuentros tropezó con Emma, graciosa chicuela que le sirvió para terminar su espléndido cuadro "la soñadora".

" Sus amigos reían de la modelo y Ernesto la describe como una encantadora muchacha que la encontró por primera vez llojando en una banca de la Alameda.

" El pintor se va a descansar a su casa solariega junto a sus ancianos padres; pero el gobierno lanza un decreto estableciendo el servicio militar obligatorio por que el invasor se encuentra en territorio mexicano.

"Ernesto va a la guerra y a su regreso lo encargan del cuartel de la Piedad. Estaba de guardia cuando ve venir a una muchacha tristonra y ajada. Es Emma en pleno desastre y mientras los centinelas lanzan sus "alertas" la pobre muchacha le cuenta la historia.

"Fuí al principio seducida. Un viejo pagó mis caricias; pero yo amaba a otro hombre con el cual me fui en definitiva. Una mujer Juana Nery se atravesó en mi camino y con sus coqueterías me arrancó al hombre que amaba con todo el furor de mi cálida juventud. Y una tarde un velo de sangre cubrió mis ojos: maté a la ladrona de mi querer, y mi amante me despreció para siempre. Fuí recluída en una prisión durante seis años y ahora salgo vencida, deshonrada y sólo tuve energías para buscar a mi Ernesto, al pintor que endulzó con suaves sentimientos ratos de mi vida.

"Mientras ella cuenta su historia y Ernesto la mira embelezado, un prisionero huye del cuartel. Este es aprehendido por una patrulla y llevado nuevamente a prisión. Los oficiales increpan a Ernesto por abandonar la guardia y lo llaman traidor. Ernesto abofetea al capitán y éste lo mata.

"Emma, que ha presenciado toda la escena, se avanza sobre el cadáver de su pintor y se vuelve loca de amargura." (El Universal 16-09-17).

#### 26.1. Fuentes:

1. Casillas 1972.2.
2. Reyes de la Maza 1948: 183-186.
3. Sánchez García 1944-45 (01-04-45).
4. Sánchez García 1944-47 (27-04-45).
5. Sánchez García 1947.4: 69.
6. Sánchez García 1951.3: 37.
7. Sánchez García 1951-54 (24-11-54).
8. Sánchez García 1957: 52-53.
9. El Universal 10, 16, 20-09-17.

27. Notas: Cuarta producción de las cinco que llegó a filmar la

Azteca Film en su corta existencia; todas en 1917. En la filmación de la cinta, la actriz Mimi Derba sufrió un aparatoso accidente a consecuencia del cual se luxó el brazo derecho. También sufrió contusiones en todo el cuerpo y una descalabrada en la cabeza. Todo sucedió mientras se impresionaba una "escena de celos" en el Bosque de Chapultepec. A la actriz se le desbocó el caballo que montaba cuando intentó detener la incontrolable carrera de otro corcel jineteado por un compañero. Finalmente, el animal la arrojó a la altura de la columna de la independencia. Audazmente, la actriz también voló en un aeroplano para algunas escenas de la película en unión del capitán Horacio Ruiz. Una nota publicitaria resumía los atractivos de la cinta: "Entre la múltiple variedad de sus escenas se cuenta el campo de la aviación; los bailes estilo Luis XVI, con pelucas empolvadas y trajes fastuosos cual los pinta Watteau; la reconstrucción del cabaret Sylvain; panoramas de nuestro México; varias 'poses' estatuarias de Mimi y en fin, el conjunto es tan armonioso, original y seductor que ha hecho de esta película una verdadera obra de arte." (El Universal 20-09-17).

16 / (PELICULA REGIONAL) / 1917 // CM

3.2. Compañía productora: Azteca Film.

3.3. Productor: Enrique Rosas y Mimi Derba.

16-17

5.1. Dirección: Alberto Morales y Eduardo Arozamena.

16. Intérpretes y personajes: Mimi Derba, Nelly Fernández, Sara Uthoff, Sara García, otros actores de la compañía y espectadores.

17.4. Duración: CM.

18. Fecha de rodaje: sábado 8 de septiembre de 1917.

19.3. Locaciones: Tivoli del Eliseo.

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: Andalucía, España.

24.10. Género: reportaje-actualidad, danza, musical.

26.1. Rojo y Guaida (71-74) 25-08/15-09-17.

27. Notas: La Azteca Film fue invitada por los organizadores de

las Fiestas de Covadonga a realizarse en el Tivoli del Eliseo para que "impresionaran" una "película netamente española". El personal de la empresa "llegó oportunamente al Tivoli y cumplió su cometido artístico ante un cuadro andaluz formado por actores de la Compañía y por una buena parte de espectadores". Los técnicos y artistas, "después de la labor escénica, se sentaron a una espaciosa y bien servida mesa juntamente con otros invitados".

17 / EN LA SOMBRA / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Azteca Film.

3.3. Productor: Mimi Derba y Enrique Rosas.

6.3. Argumento: Mimi Derba.

7.1. Fotografía: Enrique Rosas.

16. Intérpretes y personajes: Mimi Derba, Pilar Cota, Sr. Ramos, Alberto Morales, los cantantes de ópera Andrés Perelló de Seguro (Jorge de Pradillon), Giovanni Zenatello, Ricardo Stracciari, Anna Fitziu, María Gay, Edith Mason, Rimini, Rosa Raisa, Tacanni.

17.4. Longitud: 4 rollos.

18. Fecha de rodaje: probablemente, entre septiembre y octubre de 1917.

19.1. Estudios: Azteca Film.

19.3. Locaciones: la Calzada de Chapultepec.

21.2. Estreno: martes 13 de noviembre de 1917.

21.3. Cine de estreno: cine Olimpia.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F. / urbana.

24.10. Género: drama romántico, comedia.

25. Sinopsis:

"El cantante Jorge Pradillon -Seguro- entra en su camerino después de obtener un sonoro triunfo. Desde un palco, cuyo barandal es digno de cualquiera de nuestros edificios coloniales, por lo sólido y ancho, una bella dama ha seguido con interés manifiesto el éxito del artista. Después de las felicitaciones de los amigos -Zenatello, Stracciari, María Gay, la Fitziu- y cuando ya estos se han marchado, el criado le anuncia que le traen una carta. La recibe y la abre. Se trata de una carta de amor. En ella una mujer que firma con nombre supuesto seguramente le da una cita, pero con la condición de que hará todo lo que se le diga. Seguro, sensible para esa clase de asuntos, acepta de plano. El enviado se aleja para volver probablemente luego con las instrucciones de la damita incógnita.

"Ese mismo día, por la noche, vuelven los amigos al cuarto habitación del cantante, y se arregla una partida de poker. Seguro, cansado, no pone atención a lo que hace, y un poco más tarde se queda dormido en el sillón. Como no es posible jugar poker con un hombre dormido, los amigos arrastran el sillón con todo y carga y dejan al cantante que duerma con tranquilidad.

"Al día siguiente llegan las instrucciones esperadas. Seguro se dispone a seguir al que va a servirle como guía, pero ya en la calle, frente al automóvil que lo espera, y al enterarse de que tiene que ir vendado, protesta enérgicamente, más que por otra cosa, por el hecho inaudito de que tiene que quitarse el monóculo!. Como es hombre prevenido no ha olvidado poner en su bolsa un pequeño revólver, y fiando en él, cede por fin y se deja vender. Ya está en la casa, y a su lado tiene una mujer que no puede ver, pero que si puede besar. No siendo posible lo primero aprovecha lo segundo. En un momento dado se arranca la venda de los ojos, pero la mujer, lista, apaga la luz y el cantante queda chasqueado. Antes de la segunda cita un amigo íntimo -Morales- le aconseja que se cuide no vaya a caer en manos de una intrigante. Para la segunda cita, Seguro lleva una

lamparita eléctrica de bolsillo, y en la obscuridad la acerca al rostro de ella, pero ella no es ella. Una amiga se ha prestado a la superchería. Burlado nuevamente no insiste en su averiguación por esa noche. Después del incidente de perder el rastro de la amiga por la céntrica de Chapultepec, que por cierto se ve muy bella en cine, Seguroola llega a su tercera entrevista. En esta vez, a tientas, y con rapidez y destreza que envidiaría un apache, le aplica a la dama un pañuelo con cloroformo. Cuando se siente que ella duerme, enciende la luz, y júzquese de su asombro cuando ve que la dama invisible es nada menos que la esposa del amigo que le recomendaba prudencia...! Y aquí comienza lo terrible. Poco práctico en la aplicación de la anestesia, la dosis ha sido mal calculada y cuando va a moverla, encuentra que está muerta!

"La nerviosidad del cantante es extrema. Si no hubiera muerto previamente por el cloroformo hubiera parecido del cabezazo que le da en la alfombra al quererla besar... ¡Más besos!... por última vez.

"A todo esto Seguroola comienza a agitarse descompasadamente.

"Los amigos que continúan jugando poker tranquilamente se dan cuenta de su mal dormir, y uno de ellos, Zenatello, propone el método práctico de darle un baño con un sifón. Se acepta de plano y cautelosamente se acerca a Seguroola y le coloca en la calva un chorro formidable. El salto que da el Comendador se lo envidiaría cualquier artista acróbata. Pero repuesto de su sorpresa se palpa para darse cuenta de que no ha matado a nadie. Satisfecho de haber soñado únicamente, abraza a sus amigos que se despiden. La carta de ella está en su bolsa. Decide no meterse en la aventura. Con muchos trabajos encuentra un medio hidalgo en la bolsa del chaleco. Juega a cara o cruz lo que debe hacer. Pierde, es decir, grita y rompe en mil pedazos la susodicha carta." (Excelsior 15-11-17).

## 26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.8: 41.
2. Casillas 1972.2.
3. Excelsior 15-11-17.
4. Sánchez García 1944-45 (01-04-45).
5. Sánchez García 1947.5: 69.
6. Sánchez García 1951.3: 37.-
7. Sánchez García 1957: .

27. Notas: No se localizó al director de la cinta. García Riera (1963: 16) atribuye infundadamente dicho crédito a Joaquín Coss. El argumento absurdo y disparatado de Mimi Derba sólo fue pretexto para el lucimiento de los populares cantantes de una compañía de ópera italiana que realizaban una gira artística en México. Fue la quinta y última producción de largometraje de la Azteca Film que probablemente se disolvió a fines de 1917. Derba volvió al teatro y Rosas continuó filmando usando ocasionalmente la misma razón social.

## 18 / OBSESION / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Quetzal.

3.3. Productor: Manuel de la Bandera, general Montes y Miguel Ruiz.

5.2. Dirección artística o escénica: Manuel de la Bandera.

6.3. Argumento: María Luisa Ross.

7.1. Fotografía: Miguel Ruiz.

16. Intérpretes y personajes: Manuel de la Bandera (el artista), María Luisa Ross (Alma), Rosa del Palacio o Rosaura Palacios o Rosario Palacios (amante), Manuel Domínguez Glascoaga, Isaura Cano, Rosa Basurto, Elizabeth Leyva, Carmen Leyva, María Rivera o Rivero, Irma Matamoros, Juan Cordero, Hermilo Zurita, Carlos Danell, Emilio Gómez, Flaviano Flascencia, Conchita Rodríguez, Catalina Crespo Leal, Ana María Gilbert, Miguel Ruiz.

17.4. Longitud: 10 actos.

18. Fecha de rodaje: ya terminada para el 11 de noviembre de 1917.

21.2. Estreno: jueves 22 de noviembre de 1917.

21.3. Cine de estreno: Teatro Virginia Fábregas.

24.7. Forma: ficción.



- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F. / urbana.
- 24.10. Género: melodrama romántico.
25. Sinopsis: CORTE Y CONFECCION.

A partir del guión existente en el Archivo de la Dirección General del Derecho de Autor, Aurelio de los Reyes resumió el argumento de la cinta así:

"(...) un artista busca la inspiración inútilmente; desea esculpir pero no encuentra el modelo adecuado. Tiene una amante, que lo aburre. Durante una exposición de obras de arte sorprende la mirada de una joven y ambos quedan "flechados". La hace su amante y ella se fuga de su casa paterna. Va en busca del amado al estudio, que estaba sobre un amplio jardín y en el que en ese momento se celebraba una reunión de bohemios y entre los concurrentes está el escultor con su amante cotidiana. La joven observa desde la ventana cuando se besan, decepcionada se envenena. Mientras tanto el escultor ha visto una sombra tras los cristales de su estudio y lleno de curiosidad se dirige a él. Lo abre y se encuentra a la joven moribunda; "va a socorrer a su amada, pero en ese momento contempla en ella la modelo soñada y corre al boceto y se pone a trabajar febrilmente. La obra maestra estaba lograda con el holocausto de la vida". La termina demasiado tarde para intentar cualquier socorro y salvar a la suicida que muere en sus brazos." (De los Reyes 1977).

26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.2: 17.
2. Casillas 1972.2: 4A.
3. Sánchez García 1951-54 (15-09-51).
4. Sánchez García 1957: 48.
5. El Universal 11/22-11-17.
6. El Universal Ilustrado (28) 16-11-17, (29) 23-11-17.

27. Notas: Segunda producción dirigida por De la Bandera después de Triste crepúsculo. Parece que en la fotografía se presentaban "virajes y entintados bellísimos".

19 / BARRANCA TRAGICA / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Arrondo Film.

3.3. Productor: Gonzalo Arrondo.

5.2. Dirección artística y escénica: Santiago J. Sierra.

5.4. Asistente de dirección: Ricardo Beltri.

6.3. Argumento: Santiago J. Sierra.

7.1. Fotografía: Manuel Becerril (interiores) y Antonio F. Ocañas (exteriores).

16. Intérpretes y personajes: Elena Sánchez Valenzuela, Elena Castro (Rosa Luz), Santiago J. Sierra, José Flores Alatorre (juez/sacerdote), Guillermo Ramírez (Eduardo), Carmen Romero (Rosa), Mario Fernández, niña María Luisa Carvajal (Nelly).

17.4. Duración: 10 rollos.

18. Fecha de rodaje: Estaba por terminarse hacia el 5 de octubre de 1917 y ya estaba terminada hacia el 2 de noviembre de 1917.

19.1. Estudios: Donde estaban los almacenes de El Palacio de Hierro.

21.2. Estreno: domingo 2 de diciembre de 1917.

21.3. Cine de estreno: Teatro Arbeu.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: República Mexicana / rural.

24.10. Género: drama.

26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.5: 18.
2. Confeti (30) 15-11-17, (33) 06-12-17.
3. La Cucaracha (74) 01-12-17.
4. Excelsior 24-08-19.
5. Mar 1936: 47-48.
6. Ramírez 1980: 51.
7. Sánchez García 1947.3: 47.
8. Sánchez García 1951-54 (22-09-51).
9. Sánchez García 1957: 48.
10. El Universal 24-08-19.
11. El Universal Ilustrado (22, 23, 25, 26, 27, 65) 05, 12, 26-10, 02, 09-11-17, 02-08-18.

27. Notas: Tenemos la plena certeza de que la película Barranca trágica es la misma que se anunció en 1917 con el título de El eco del abismo. Lo que no sabemos es si llegó a exhibirse con este último título. La cinta, en la que predominaron actores aficionados, fue anunciada como un drama de costumbres mexicanas de "color netamente nacional"; se afirmaba que "sin recurrir al manoseado tipo del 'charro', toda esta film vive completamente en nuestro medio" y "figuran tipos nacionales". Los testimonios conocidos nos permiten imaginar un truculento drama rural alrededor de una serie de muertes misteriosas. Una gacetilla (El Universal 24-08-19) nos informa que la historia de la cinta,

(...) Ha sido arrancada de nuestra vida nacional, y cada escena trae consigo el encanto vernáculo. Jaripeos y tapadas de gallos nos muestran la gallardía de México, y un amor completo, total, de una muchacha muéstranos también el corazón de nuestras mujeres. (...) Hay una visión de una hacienda mexicana que merece los más cálidos elogios, precisamente porque nadie ha llevado a la pantalla la vida patriarcal de estos lugares. En los amplios corredores de la casona pasea su melancolía Rosa Luz, y los corrales, el jardín de la hacienda y los verdes campos adjuntos, son el escenario del drama que se avecina.

La película resultó la segunda y última incursión en la producción de cintas de argumento del alquilador Gonzalo Arrondo, socio de la firma Alvarez Arrondo y Cia.

20 / TABARE / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: México Film.

5.2. Dirección artística: Luis Lezama.

6.1. Fuente original: el poema dramático Tabaré de Juan Zorrilla de San Martín.

6.4. Adaptación: Luis Lezama.

7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.

16. Intérpretes y personajes: Enrique Castilla (Tabaré), Carmen Bonifant (doña Blanca de Orgaz), Enrique Cantalaüba (Damián), Enrique Couto (Yamandó), Emilia Cassani (Magdalena), Matilde Cires Sánchez (doña Luz de Orgaz), Carlos Vargas (padre Esteban), Pedro de la Torre (Caracé), Juan Canals de Homes (don Gonzalo de Orgaz), Francisco Pesado (Garcés), Agustín R. Olloqui (Ramiro).

17.2. Longitud: 3,500 m.

17.4. Duración: 10 rollos.

18. Fecha y duración de rodaje: El rodaje se inició el 3 de noviembre de 1917 y duró 25 días.

19.1. Estudios: los interiores se filmaron en un local de la calle de Arquitectos en México, D.F.

19.3. Locaciones: En Veracruz: El Novillero, Boca del Río, márgenes del Río Papaloapan.

20. Costo: 30 mil pesos.

21.2. Estreno: Jueves 31 de enero de 1918.

21.3. Cine de estreno: Teatro Arbeu.

21.7. Forma: ficción

21.8. Tiempo de la acción: Histórico: Conquista.

21.9. Lugar de la acción: Uruguay.

24.10. Género: drama romántico, histórico.

25. Sinopsis: La película está dividida en un prólogo, tres actos y un epílogo:

El Uruguay y el Plata  
vivían su salvaje primavera;  
la sonrisa de Dios de que nacieron  
aún palpita en las aguas y en las selvas.

La pobre Magdalena, hija de un conquistador y madre de Tabaré, se queda herida y abandonada en la sangrienta arena de la playa.

Pálida como el lirio,  
sola con vida entre los muertos queda.  
Carasé que a su lado se detiene,  
con avidez salvaje la contempla.

Luego pasan veinte años. Tabaré es el cacique de la tribu y los indios lo quieren y respetan.

Don Gonzalo de Orgaz, joven bizarro,  
manda en jefe la plaza:  
era noble y valiente, noble y bueno,  
bueno y celoso de su estirpe hidalga.

Tabaré es hecho prisionero y después de admirar la belleza de Blanca, que le recuerda a su madre, había en su actitud indescifrable terrores, admiración, reproche, ruego.

Al indio le dan por cárcel el pueblo, y cuando es sorprendido por los conquistadores, ya que en las noches vagaba como espectro, don Gonzalo de Orgaz lo arroja de nuevo a las selvas y  
sobre el sayal del monje

del charrúa quedó la primera lágrima,  
para llorar la moribunda estirpe  
una pupila azul necesitaba.

Descripción maravillosa de paisaje, delicia exquisita y bienhechora para la carne y el alma es admirar la frescura de la voluptuosa selva. Los indios capitaneados por Tabuché, caen sobre los castellanos, incendian el pueblo y Yamandú entra a la alcoba de Blanca y se la lleva. Hay furia en el corazón de Don Gonzalo.

Tabaré escuchó en el fondo de la selva,  
temida de los talas,  
el grito de la virgen española  
indefensa y esclava.

Corre a salvarla, toma con fuerza el cuello de Yamandú y lo estrangula; luego huye con Blanca para entregarla a los suyos, y cuando llega triunfante con su preciosa carga, Gonzalo da un brinco en medio de su gente, llega hasta Tabaré y sin explicación alguna le hurde la espada en el corazón y lo priva de la vida.

Ya Tabaré a los hombres  
ese postrer ensueño no contará jamás...  
Está callado,  
callado para siempre,  
como el tiempo,  
como su raza,  
como el desierto,  
como tumba que el muerto ha abandonado.  
Boca sin lengua, eternidad sin cielo.

(El Universal 03-02-18, en Reyes de la Maza 1968: 193-195).

## 26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.4: 21.
2. Excelsior 13, 30-12-17, 27, 30, 31-01, 02-02-18.
3. De los Reyes 1972: 64.
4. Reyes de la Maza 1968: 192-195.
5. Sánchez García 1947.5: 68-69.
6. Sánchez García 1951.3: 37.
7. Sánchez García 1951-54 (19, 26-01-52; 9, 16, 23-02-52).
8. El Universal 08-09-17, 20-02-18.

27. Notas: La México Film se llamaba a mediados de 1917 Cuauhtémoc Film y se inició con la Revista México que no pasó del primer número. La empresa convocó a un concurso de argumentos que ganó Luis Lezama. Este también se vió obligado a hacerse cargo de la dirección ante la "ineptitud" o "irresponsabilidad" supuesta de Juan Canals de Homes, el director inicialmente designado. El mismo Lezama haría en 1946 una segunda versión, igualmente fotografiada por Ezequiel Carrasco, con Rafael Baledón, Josette Simó, José Baviera y Elena D'Orgaz.

## 21 / TÉPEYAC / 1917 / MM

3.2. Compañía productora: Films Colonial..

4.1. Distribución: Germán Camus y Compañía.

5.2. Dirección artística: José Manuel Ramos y Carlos E. González.

5.3. Dirección técnica: Fernando Sáyago.

6.1. Fuente original: La tradición sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe.

6.4. Adaptación: José Manuel Ramos y Carlos E. González.

6.8. Títulos y subtítulos: Rafael Bermúdez Zatarain.

7.1. Fotografía: Julio Lamadrid.

16. Intérpretes y personajes: Beatriz de Córdova (la Virgen de Guadalupe), Gabriel Montiel (Juan Diego), Pilar L. Cota (Lupita), Emilia Otazo, Roberto Arroyo Carrillo (Carlos Fernández), Feliciano Gutiérrez (Juan Bernardino).

17.1. Longitud: 1691 ft. en la copia de 16 mm. (Filmoteca de la UNAM), equivalente a 4,230 ft. en 35 mm.

17.2. Longitud: 516 m. en la copia de 16 mm. (Filmoteca de la UNAM), equivalente a 1309 m. en 35 mm.

17.3. Duración: 47 minutos.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente / Histórico: Conquista, Colonia, 1531.

24.9. Lugar de la acción: ciudad de México, Tulpetlac, México, Tlatelolco / rural / urbano.

24.10. Género: drama, religioso.

25. Sinopsis:

"El argumento constaba de dos partes principales. Una se desarrollaba en la época actual, y la otra ocurría en los primeros años de la Conquista.

"Al principio de la cinta, Carlos Fernández recibe del Presidente de la República una comisión para el extranjero, y, antes de partir, se despide de Lupita, su novia. Pero el barco que lo conduce a Europa es hundido por un submarino, y la noticia llega a la novia por medio de la "extra" de un periódico. La relación de la catástrofe aleja el sueño de los ojos de Lupita, que, para disipar su insomnio, esa noche toma un libro que hay sobre el buró, y que refiere la historia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe.

"(...) El desarrollo de las escenas de la segunda parte se llevó a cabo lo más apegado posible a la tradición histórica. En el cerro del Tepetlac, en una cueva o templo clandestino, dedicado al culto de Tonatzin, "la madre de los dioses", concurren los indios de las comarcas cercanas. Es de noche. Un piquete de soldados españoles, acompañados de un fraile, se encaminan al pueblo de Tulpetlac. Uno de los soldados se rezaga, y dos indios lo toman prisionero y lo llevan a la cueva para sacrificarlo. Los compañeros del desaparecido descubren, tras larga búsqueda, su paradero, y se disponen a matar a los indios; pero el fraile, perteneciente a aquella pléyade de abogados defensores de la raza conquistada, que contó con hombres tan ilustres como Gante, Sahagún y Las Casas, se interponen entre unos y otros, salva a los indios y predica el Evangelio en el mismo templo de Tonatzin.



"Después hay escenas de bautizo y conversión de los naturales. Uno de ellas fue inspirada en el hermoso cuadro mural que existe en la Basílica de Guadalupe. También se tomó una escena muy característica de predicación de la doctrina cristiana en el atrio de la parroquia de Santiago Tlatelolco. De entre los concurrentes a esa ceremonia surge el indio Juan Diego protagonista del milagro.

"No es necesario narrar al lector como ocurrieron las escenas de la aparición de María, con las consiguientes visitas de Juan Diego al Arzobispo de México. El hecho es muy conocido, y en la película se siguió fielmente la tradición.

"Al volver la historia a la época actual, Lupita aparece dormida, como fatigada por la lectura. A la mañana siguiente, un telegrama inalámbrico, le anuncia que su novio ha sido recogido por un buque y que regresa a México.

"El novio llega sano y salvo, y el 12 de diciembre, aniversario del día en que la Virgen quiso dejar su imagen en la tilma de Juan Diego, los enamorados hacen un paseo a la cercana "villa", y recorren felices, los puestos de feria, presencian las danzas de los naturales, y suben al cerro donde la Virgen se apareció por primera vez. Mientras suben, Lupita habla de su devoción a la patria. (...) Cuando Carlos y Lupita llegan a la cima del cerro, contemplan el hermoso panorama del Valle de México, y conmovidos y enamorados unen sus labios en un beso. (Sánchez Garza 1947.7: 63-64).

## 26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.7.
2. El Demócrata.
3. Escalante 1933.
4. Excelsior 23-01-18.
5. Filmoteca de la UNAM.
6. Sánchez García 1947.7: 63-64.
7. Sánchez García 1951.4: 34.
8. Sánchez García 1951-54 (05, 12-10-52).
9. Sánchez García 1957: 61.
10. El Universal 22-01-18, 16-05-20.

27. Notas: Iepeyac fue el primer proyecto realizado por la Film Colonial y contó para la parte correspondiente al recuento de la leyenda de la Guadalupeana con numerosos colaboradores anónimos. Por ejemplo, se afirmó que el papel de Juan Bernardino lo desempeñó Feliciano Gutiérrez, "un indígena auténtico". Los productores, sin recursos para promover la cinta, la vendieron a la empresa de Germán Camus proporcionando a sus autores -descontados los gastos- una utilidad de diez pesos. Esta cinta es una de las poquíssimas que aun se conservan de la era muda. Se encuentra depositada en la Filmoteca de la UNAM.

## 22 / LA MUERTE CIVIL / 1917 / LM

3.2. Compañía productora: Anáhuac Film.

5.1. Dirección: Domingo de Mezzi.

6.1. Fuente original: la obra dramática de Paolo Giacometti.

7.1. Fotografía: Samuel Tinoco.

16. Intérpretes y personajes: Domingo de Mezzi (Corrado), María Luisa Escobar de Rocabrana (?Rosalia?), Guadalupe Rivas Cacho, Alejandro de Mezzi, Salvador Uriarte, Xavier Navarro.

17.4. Duración: 6 actos o 6 partes.

18. Fecha de rodaje: Filmada en 1917.

19.3. Locaciones: México, D.F. (Colonia Roma, San Angel, Tizapán, etc.), Veracruz, Ver. (San Juan de Ulúa, etc.).

20. Costo: 2,800 pesos.

21.2. Estreno: jueves 14 de febrero de 1918.

21.3. Cine de estreno: Cine Olimpia.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Histórico: siglo XIX.

24.9. Lugar de la acción: Calabria (en la Península Itálica).

24.10. Género: drama.

25. Sinopsis de la obra teatral: Corrado, enamorado con apasionado ardor de Rosalia, la rapta y se casa con ella contra la voluntad de sus padres y una noche fatal, mata a su hermano que venia a rescatar a la mujer. La cárcel sepulta al hombre, muerto civilmente; Rosalia con su hija Emma, vive como institutriz en casa del doctor Arrigo Palmieri, que al morir su mujer y su hija, adopta prácticamente a Emma que le cree su padre. Han pasado 13 años y un día se presenta un extraño peregrino: es Corrado, que ha conseguido evadirse y vuelve a ver a su mujer y a su hija. El abate Buvo, al que se confió, quisiera hacerle obtener el indulto y devolverlo a su familia, sea en defensa de la indisolubilidad del matrimonio, sea por odio contra el doctor Palmieri, presunto amante de Rosalia y anticlerical declarado. Pero Corrado choca duramente contra la realidad de los hechos: su hija ama tiernamente a quien cree su padre y se horrorizaría al saber que es hija de un presidiario; su mujer, a pesar de que siguió siéndole fiel, podría iniciar una nueva vida al lado del médico. Por unos momentos Corrado lucha, no queriendo renunciar a los derechos de su corazón, habla con Rosalia y la convence a que le siga, aunque sea renunciando a su hija. Luego comprende que es él mismo el único obstáculo a la felicidad común y se suicida. (Nueda 1969).

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 03, 14, 18-02-18, 28-07-21.
2. Reyes de la Maza 1968: 195-196.
3. Sánchez García 1947.5.
4. Sánchez García 1951.4: 37.
5. Sánchez García 1951-54 (12-07-52).
6. Sánchez García 1957: 59.
10. El Universal 14-02-18, 28-07-21.

27. Notas: La cinta anunciada como "interesante y hermoso cinedrama" fue calificada por Sánchez García como una realización "mediocre", aunque con una fotografía "bastante atinada". Según una reseña (El Universal 15-02-18, Reyes de la Maza 1968: 195), "(...) aunque las escenas se desarrollaron conforme al libreto, en una población calabresa y después de la dominación borbónica, el 'ajustador' cinematográfico no tuvo inconveniente a (sic) cambiar la época trasladándola a la Colonia roma, San Angel, Tizapán y San Juan de Ulúa..."

23 / LA HISTORIA COMPLETA DE LA REVOLUCION MEXICANA DE 1910 A  
1917 / 1917 / LM

24.7. Forma: Documental.

24.8. Tiempo de la acción: Histórico: 1910-1917.

24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.

24.10. Género: documental histórico.

26.1. Fuentes: Ramírez 1980: 47.

27. Notas: Con frecuencia se exhibieron recopilaciones documentales sobre los sucesos revolucionarios recién vividos por los mexicanos. Este título, registrado por Gabriel Ramírez, se presentó en Yucatán y ofrecía "más de 200 cuadros distintos, bien explicados en la pantalla, que demuestran un compendio de nuestra historia política".

=NOTICIEROS Y REVISTAS 1917=

24 / SEMANA GRAFICA / 1917 / NR

3.3. Productor: Gonzalo Arrondo.

7.1. Fotografía: Gonzalo Arrondo.

18. Fecha de rodaje: Filmada en abril de 1917.

24.7. Forma: documental, noticiero-revista.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: noticiero-revista.

25. Sinopsis: "(...) La llegada del Cuerpo Diplomático y el C. presidente electo don Venustiano Carranza, a la Cámara de Diputados, con motivo de la solemne instalación de ésta (...) En seguida desfilaron los típicos paseos de Santa Anita, con sus chalupas, columpios, voladores, bailes, etc. (...)" (El Universal 30-04-17).

26.1. Fuentes: El Universal 30-04, 11-05-17.

27. Notas: Aparentemente, este noticiero no llegó a exhibirse. Una reseña señala que la primera parte, como "fue tomada al oscurecer", "tiene poca claridad". También se informa que Arrondo había concluido la primera parte de un documental de propaganda destinado al extranjero sobre "la inmensa zona petrolífera de Tampico". Este material aparecería al siguiente año en un nuevo esfuerzo por revivir la Semana Gráfica (ver cinta clave <38>).

25 / REVISTA MEXICO NO. 1 / 1917 / NR

3.2. Compañía productora: Cuauhtémoc Film, S.A.

7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.

21.2. Estreno: martes 4 de septiembre de 1917.

21.3. Cine de estreno: Cine Royal.

24.7. Forma: documental, noticiero-revista.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: noticiero-revista, deportivo, promocional.

25. Sinopsis: Película de las carreras de automóviles celebradas el domingo 2 de septiembre de 1917. "(...) Salida de los autos al Hipódromo (de la Condesa); la partida de la pista; la panorámica de las tribunas; el vértigo de los coches en plena carrera; la llegada del vencedor a la ambicionada meta y el trágico momento en que la muerte abatió su guadaña para cegar la vida de ansiosos espectadores(...)" (Excelsior 07-09-17). "(...) A la vez se exhibirá las 'poses', de ensayo y presentación del elenco de los artistas que forman la Compañía, interpretando algunos cuadros de películas que están filmando: entre ellas el importantísimo poema, Tabaré(...)" (Excelsior 04-09-17). Los actores que posaron fueron, entre otros, Emma Padilla, Matilde Cires Sánchez, Ligia di Golconda, Luis Márquez, etc.

27. Notas: La compañía productora cambiaría su razón social de Cuauhtémoc Film a México Film. Con este nombre produciría más tarde Tabaré. El accidente a que hace referencia la sinopsis ocurrió cuando el "coche no. 17 atropelló a un grupo de espectadores que imprudentemente se cruzaron en la pista durante la carrera" (Excelsior 18-04-18). La empresa no pudo dar continuidad a su noticiero filmico. Intentó revivirlo al

siguiente año con el nombre de Revista México Film. S.A., que tampoco pasaría de la primera entrega.

26 / CORRIDA DE TOROS EN MEXICO POR GAONA Y PUNTARET / 1918 / CM

17.2. Longitud: 600 m.

18. Fecha de rodaje: filmada probablemente en 1918.

19.3. Locaciones: México, D.F.

21.2. Estreno: 27 de marzo de 1918 (Mérida, Yuc.).

21.3. Cines de estreno: Teatro Principal (Mérida, Yuc.).

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: reportaje-actualidad, documental espectáculos.

26.1. Fuentes: Ramírez 1980: 50.

27. Notas: Corto taurino localizado por Gabriel Ramírez en Yucatán que se exhibió al lado de otro similar (ver ficha <27>) el día del estreno meridano de Itepeyac.

27 / CORRIDA DE TOROS POR FUENTES Y GAONA / 1918 / CM

17.2. Longitud: 400 m.

18. Fecha de rodaje: probablemente en 1918.

21.2. Estreno: 27 de marzo de 1918 (Mérida, Yuc.).

21.3. Cines de estreno: Teatro Principal (Mérida, Yuc.).

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.

24.10. Género: reportaje-actualidad, documental espectáculos.

26.1. Fuentes: Ramírez 1980: 50.

27-29

27. Notas: Este y otro documental taurino (ver ficha <26>) se exhibieron en Yucatán el mismo día del estreno de Iepeyac. Fue localizado por Gabriel Ramirez.

28 / LAS FIESTAS DE LA REINA DE LA BELLEZA EN YUCATAN / 1918 / CM

3.2. Compañía productora: Cimar Films.

5.1. Director: Carlos Martínez de Arredondo.

7.1. Fotografía: Carlos Martínez de Arredondo.

17.4. Longitud: 2 rollos.

18. Fecha de rodaje: filmada probablemente en 1918.

19.3. Locaciones: Mérida, Yuc.

21.2. Estreno: 25 de mayo de 1918 (Mérida, Yuc.).

21.3. Cines de estreno: Principal, Frontera, Pathé, Ideal, Venecia (Mérida, Yuc.).

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: Mérida, Yuc.

24.10. Género: reportaje-actualidad, documental propaganda.

26.1. Fuentes: Ramirez 1980: 55.

27. Notas: Gabriel Ramirez informa que la cinta se hizo "con motivo de un concurso de belleza organizado por el gobierno".

29 / SANTA / 1918 / CM

3.2. Compañía productora: Ediciones Camus.

3.3. Productor: Germán Camus.

4.1. Distribución: Ediciones Camus.

5.2. Director artístico: Luis G. Peredo.



- 6.1. Fuente original: la novela homónima de Federico Gamboa.
- 6.4. Adaptación: Luis G. Peredo.
- 7.1. Fotografía: Manuel Becerril.
16. Intérpretes y personajes: Elena Sánchez Valenzuela (Santa), Alfonso Busson (Hipólito), Clementina Pérez Rebolledo (doña Agustina, madre de Santa), Ricardo Beltri (El Jaramero), Fernando Sobrino (capitán Marcelino Beltrán), Fernando Navarro (Fabián), Guillermo Gómez Scanlan (Esteban), Armando Vargas de la Maza, Norka Rouskaya.
- 17.2. Longitud: 2500 m.
- 17.4. Longitud: 8 partes o 9 partes.
18. Fecha de rodaje: En rodaje hacia el mes de abril de 1918.
- 19.3. Locaciones: México, D.F. (Paseo de la Reforma, Chapultepec) y Chimalistac, D.F.
20. Costo: no más de 30 mil pesos.
- 21.2. Estreno: sábado 13 de julio de 1918.
- 21.3. Cines de estreno: Cine Olimpia.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: Presente.
- 24.9. Lugar de la acción: Chimalistac, D.F. y México, D.F. / urbana.
- 24.10. Género: drama social.
25. Sinopsis: Santa, una humilde campesina que vive en Chimalistac, con su madre y dos hermanos, es seducida y abandonada por el apuesto capitán del ejército Marcelino Beltrán. Al enterarse la familia de la deshonra, lanza a la calle a la infortunada joven. En la ciudad de México, Santa encuentra trabajo en el burdel de doña Elvira. Se prostituye. Con el tiempo se convierte en una de las pupilas más solicitadas y codiciadas. Entre sus enamorados más fieles se encuentran el ciego Hipólito -pianista del burdel- y el torero El Jaramero, con quien Santa se va a vivir. El torero expulsa a Santa cuando descubre que lo engaña con otro inquilino de la casa de huéspedes donde viven. De ahí en adelante, la carrera de la meretriz declina. Enferma y en la miseria, el ciego Hipólito le ofrece su casa y ahorros para que se restablezca. Santa muere cuando es operada en un hospital. Hipólito la entierra en el panteón de Chimalistac.

## 26.1. Fuentes:

1. Arte y Deportes (1) 26-07-18.
2. Reformador Zatarain 1934.5: 18.
3. Bretal 1932.
4. El Demócrata primeros días de abril de 1918.
5. Excelsior 26-04, 26-06, 07-07-18.
6. Filmoteca de la UNAM.
7. Lagos 1935.
8. Sánchez García 1947.5: 55, 56.
9. Sánchez García 1951.4: 34-37.
10. Sánchez García 1951-54 (22-03-52/03-05-52).
11. Sánchez García 1957: 56.
12. El Universal 26, 27-06, 03, 07, 14-07, 27-08-18.
13. El Universal Ilustrado (65) 02-08-18.

27. Notas: Santa estaba concebida como un "triptico cinematográfico", cuyas partes correspondían a las tres etapas de la vida de la protagonista: pureza, vicio y martirio. Cada parte iba precedida de actitudes simbólicas de la bailarina Norka Rouskaya. se hicieron algunas modificaciones a la novela para velar su "crudo realismo". En el reparto participaron varios periodistas de El Demócrata. Fue la primera producción del distribuidor Germán Camus quien ante el éxito de taquilla se animaría más tarde a establecer unos estudios cinematográficos en forma. El mismo argumento fue adaptado para la primera cinta filmada con sonido directo en 1931, bajo la dirección de Antonio Moreno, y más tarde sería retomada en dos ocasiones, una por Norman Foster (1943) y otra por Emilio Gómez Muriel (1968). La Filmoteca de la UNAM conserva una versión incompleta de esta película.

30 / VENGANZA DE BESTIA O XANDAROFF / 1918 / SR

3.2. Compañía productora: Cimar Films.

3.3. Productor: Carlos Martínez de Arredondo.

5.2. Director artístico: Carlos Martínez de Arredondo.

7.1. Fotografía: Virgilio Torres.

16. Intérpretes y personajes: Ernesto Pacheco Zetina Xandara (Conde Xandaroff), Teresa Vives, Fernando Nonò Hülbe, José Rachini, Juan Dorantes, Alfredo Sánchez Tenorio Chucuru, niños Sánchez Pacheco.

17.4. Duración: 20 partes en 10 episodios.

18. Fecha de rodaje: En filmación hacia mayo de 1918.

- 19.3. Locaciones: Mérida, Yuc. y alrededores.
- 21.2. Estreno: sábado 21 junio de 1919 (Mérida, Yuc.).
- 21.3. Cine de Estreno: Teatro Peón Contreras (Mérida, Yuc.).
- 24.7. Forma: ficción, serie.
- 24.10. Género: Aventura / detective-criminal- misterio.
- 26.1. Fuentes:  
1. Ramírez 1980: 53-62.  
2. Ramírez Aznar 1976b.
27. Notas: La película constaba de 10 episodios y fue la primera serie hecha en México. La productora Cirmar se transformó en Cimar por la separación de Manuel Cirerol de la empresa. Venganza de bestia fue el último gran esfuerzo yucateco por establecer una industria cinematográfica. Tanto Martínez de Arredondo como Cirerol seguirían filmando en su tierra algunos documentales y cortos de argumento.

31 / LA VIRGEN DE GUADALUPE / 1918 / LM

- 4.1. Distribución: Alvarez Arrondo y Cia.
- 5.1. Director: Geo D. Wright.
- 6.1. Fuente original: la tradición de las apariciones de la Virgen de Guadalupe.
- 17.2. Longitud: 1200 m.
- 17.4. Duración: 8 partes.
18. Fecha de rodaje: Filmada probablemente en 1918.
- 21.2. Estreno: martes 2 de julio de 1918.
- 21.3. Cine de Estreno: Salón Rojo.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: histórico: Conquista, Colonia: 1531 ?.
- 24.9. Lugar de la acción: Tulpetlac ?, Tlaltelolco ?.
- 24.10. Género: drama religioso.
- 26.1. Fuentes:

1. Excelsior 01, 02, 15-07-18.
2. El Universal 01, 13, 21-07-18.

27. Notas: Escasean los datos sobre este film. Es muy probable que haya sido producido conjuntamente con una serie de cortos documentales englobados con el título de Escenas maravillosas de México, puesto que fueron realizadas por el mismo Geo D. Wright y exhibidas simultáneamente. Por lo mismo, es probable que D. W. Cobbet, camarógrafo de las vistas documentales, se halla hecho cargo de la parte fotográfica en La Virgen de Guadalupe. Antonio J. Paredes, vicario general de la iglesia mexicana la recomendó ampliamente a los buenos católicos del país. Un anuncio apuntó que esta película "...evoca una bellísima tradición que acaricia el corazón del Pueblo mexicano, es una obra cinematográfica producida con verdad y veneración (...) Bellísima en su factura, conmovedora en su desarrollo, es una película que impresiona gratamente y constituye un verdadero suceso artístico e histórico nacional".

32 / ACTUALIDADES DE MEXICO / 1918 / MM

- 3.2. Compañía productora: Sociedad Anunciadora Mexicana.
- 4.1. Distribución: José R. Campillo.
- 7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.
- 17.4. Duración: 3 partes originales; 4 partes a partir de noviembre de 1918.
18. Fecha de rodaje: septiembre de 1918.
- 19.3. Locaciones: Distrito Federal.
- 21.2. Estreno: jueves 24 de octubre de 1918.
- 21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán y San Hipólito.
- 24.7. Forma: documental, noticiero-revista.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
- 24.10. Género: reportaje-actualidad, documental histórico, viajes.
25. Sinopsis: Contiene los vuelos acrobáticos "efectuados en el Aeródromo Nacional a beneficio del Círculo Aéreo de México, así como vistas de las principales avenidas de la ciudad de México".

(de Balbuena a Chapultepec), la Colonia Roma, el Castillo de Chapultepec, etc." Aparecen "en la pantalla el señor Coronel (Alberto) Salinas, fundador de la Aviación en México y el capitán primero Ing. Guillermo Villasana, Director de la Escuela (de Aviación), así como los pilotos aviadores" (Tohtli 3 (11) noviembre de 1918). Contiene además el hermoso desfile militar de las fiestas patrias y escenas de los bizarros marinos argentinos.

Sinopsis de la parte adicional: "Los suntuosos funerales y honores póstumos tributados al intrépido piloto Paniagua. Capilla ardiente, paso de la comitiva por los talleres de Aviación y por la Avenida Francisco I. Madero, llegada al panteón, conducción del féretro en hombros de sus compañeros, últimos y excepcionales honores al malogrado piloto mexicano" (Excelsior 08-11-18).

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 17, 18, 22, 24-10, 08-11-18.
2. Tohtli 3(10, 11, 12) noviembre, diciembre 1918.

27. Notas: Los vuelos de exhibición se efectuaron el 10. y el 22 de septiembre de 1918 y entre otras suertes, los intrépidos aviadores acometieron "loops the loops", "vols planès", "piqués", etc. Para la panorámica de la ciudad de México, el operador Ezequiel Carrasco fue transportado por el piloto G. Fonce de León a "mil metros de altura", según la publicidad. El día del estreno de la cinta, también se presentó la marcha "Aviadores mexicanos" del compositor tapatío Rocha. A los pocos días del estreno murió accidentado el piloto Amador Paniagua, participante de las suertes acrobáticas ya filmadas, lo que permitió el reestreno del documental adicionado con una parte final que registraba las ceremonias luctuosas del infortunado aviador. Un corto sobre el mismo gráfico asunto fue anunciado por la Azteca Film. Ignoramos si Carrasco también lo filmó o la productora llegó a un acuerdo con la Azteca para sumarlo a Actualidades de México.

33 / (LA PELICULA DE ACTUALIDAD) / 1918 / CM

3.2. Compañía productora: Azteca Film.

4.1. Distribución: Martínez y Cia. "La Cinema".

18. Fecha de rodaje: Entre octubre y principios de noviembre de 1918.

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: reportaje-actualidad, documental histórico.

26.1. Fuentes: Excelsior 07-11-18.

27. Notas: Un anuncio invitaba a los exhibidores a alquilar "la película de actualidad con detalles muy interesantes de los sepelios de la primera víctima de la aviación mexicana, señor Amado Paniagua, que fue acompañado por todos los aviadores mexicanos, y del notable compositor español Quinito Valverde, presidido por el señor Duque de Amalfi..." Ignoramos si este material llegó a presentarse solo, o si fue incorporado al mediometrage Actualidades de México. La Azteca Film se suponía disuelta desde fines de 1917. Tal vez Enrique Rosas seguía empleando esa razón social.

34 / CARIDAD / 1918 / LM

3.2. Compañía productora: Ediciones Camus.

3.3. Productor: Germán Camus.

5.2. Dirección artística y composición escénica: Luis G. Peredo.

6.3. Argumento: Germán Camus.

6.4. Adaptación: Luis G. Peredo.

7.1. Fotografía: Manuel Becerril.

16. Intérpretes y personajes: Gilda Chávarri (Caridad), Guillermo Hernández Gómez (padre de Angelina), José Oscar Morales (el joven rico, seductor de Caridad), María de la Luz Contreras, Ricardo Beltri, Salvador Alcocer, Angelina, Polvorilla (amigo de Angelina).

17.4. Duración: 7 partes.

18. Fecha de rodaje: Filmada en 1918.

19.3. Locaciones: México, D.F. y sus alrededores.

21.2. Estreno: miércoles 10. de enero de 1919.

21.3. Cines de estreno: Olimpia y América.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: comedia romántica.

25. Sinopsis: "(...) Una maestra llamada Caridad, seducida por un joven rico, lleva a un hijo, fruto de su amor, a la Casa de Cuna, y solicita, obteniéndola, ayuda del padre de Angelina, su pupila más querida; el protector consigue casarla, después de muy vulgares incidentes, con el que la sedujo." (Cine Mundial mayo de 1919, en Sánchez García 1951-54 (28-06-52): 29).

26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.6: 27.
2. Excelsior 04, 30-11, 10, 15, 21, 22-12-18, 01, 05-01-19.
3. Reyes de la Maza 1968: 210.
4. Sánchez García 1947.5: 56.
5. Sánchez García 1951.4: 37.
6. Sánchez García 1951-54 (28-06-52).
7. Sánchez García 1957: 57.
8. El Universal 23-12-18.

27. Notas: Por la publicidad puede aventurarse que Caridad pretendía ser una cinta ligera y sentimental. Un anuncio la presentaba como "la película mexicana más bella y más interesante. De ingenua comicidad para los niños, de hondo sentimiento para todos". Fue la segunda producción de Camus que aparentemente fracasó en taquilla.

35 / MARIA / 1918 / LM

3.2. Compañía productora: Metròpoli Films.

3.3. Productores: Rafael Bermúdez Zatarain y Abel Montes de Oca.

4.1. Distribución: Ediciones Imperial Cinematográfica.

5.2. Director artístico: Rafael Bermúdez Zatarain.

6.1. Fuente original: la novela homónima de Jorge Isaacs.

6.4. Adaptación: Rafael Bermúdez Zatarain.

16. Intérpretes y personajes: Gilda Chávarri (María), Gaspar Torres Ruiz (Efraín), Juan Marquina (Carlos), Rafaela Cañedo (la madre), Ester Spindola (hermana menor de Efraín), Luis Escalante (el padre/el doctor), hermano menor de Gilda Chávarri (Juanito).

17.4. Duración: 9 partes.

18. Fecha de rodaje: Filmada probablemente en 1918.

19.3. Locaciones: interiores y exteriores rodados en San Angel Inn.

21.2. Estreno: jueves 15 de mayo de 1919.

21.2. Cines de estreno: Teatro Virginia Fábregas y cine San Juan de Letrán.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: Valle del Cauca, Colombia (?).

24.10. Género: drama romántico.

25. Sinopsis de la novela: Narra el idilio entre un muchacho del Cauca (Colombia), Efraín, y su prima María, llegada de Jamaica. María cae enferma y los padres de Efraín deciden enviar éste a seguir sus estudios a Inglaterra. La joven no puede soportar la ausencia de su amado y muere. (Dic. Enc. Quillet).

26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.3: 21.
2. Excelsior 14, 15-05-19.
3. Sánchez García 1947.5: 55.
4. Sánchez García 1951.4: 36.
5. Sánchez García 1951-54 (28-06-52, 05-07-52).
6. Sánchez García 1957: 60.

27. Notas: Según las afirmaciones del propio director y adaptador de la primera versión mexicana de María, ésta se propuso ser una versión actualizada de la novela. El rodaje atravesó por numerosas vicisitudes, como la suspensión del rodaje por dificultades monetarias y el accidente sufrido por Torres Ruiz. Tal parece que el trabajo de Bermúdez Zatarain fue desacertado y determinó el escaso éxito de público. a raíz de esta experiencia, Bermúdez Zatarain sólo se desempeñaría como argumentista y cronista de espectáculos.

=NOTICIEROS Y REVISTAS 1918=

36 / ESCENAS MARAVILLOSAS DE MEXICO / 1918 / NR

4.1. Distribución: Alvarez Arrondo y Cia.

5.1. Dirección: Geo D. Wright.



- 7.1. Fotografía: D. W. Cobbet.
18. Duración de rodaje: alrededor de un año de trabajo.
19. Locaciones: República Mexicana.
20. Costo: más de 50 mil pesos.
- 21.2. Estreno: 21 de julio de 1918.
- 21.3. Cine de estreno: María Guerrero.
- 24.7. Forma: documental, noticiero-revista.
- 24.8. Tiempo de la acción: Presente.
- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.
- 24.10. Género: noticiero-revista, propaganda, promocional, viajes.
- 26.1. Fuentes: Excelsior 21-07-18.
27. Notas: Bajo el título de Escenas maravillosas de México se reunían varios cortometrajes casi todos de una parte, que recogían diversos aspectos de la geografía y de la vida mexicana. Algunos de ellos fueron: Corazón de México, Industrias pintorescas, Jardines flotantes, Mercados y días festivos, Una hacienda moderna, La Venecia mexicana, El pulque, La mejor planta (2 partes), La ciudad de la plata (2 partes), Vida y costumbres de un pueblo y México arquitectónico. El distribuidor Alvarez Arrondo las ofreció a los exhibidores, pero ignoramos si fueron adquiridos por éstos.

37 / REVISTA MEXICO FILM, S.A. NO. 1 / 1918 / NR

- 3.2. Compañía productora: México Film, S.A.
18. Fecha de rodaje: 31 de marzo de 1918.
- 19.3. Locaciones: Texcoco, Mex. y la pista de la Condesa en México, D.F.
- 24.7. Forma: documental, noticiero-revista.
- 24.8. Tiempo de la acción: Presente.
- 24.9. Lugar de la acción: Texcoco, Mex. y México, D.F.
- 24.10. Género: noticiero-revista.

25. Sinopsis: Entre otras, contenía vistas de las faenas de los diestros El Serio y Juan Silveti, verificadas en la plaza de toros de Texcoco el domingo 31 de marzo de 1918; episodios de las carreras de automóviles en la pista de la Condesa celebrada el mismo día (Excelsior 18-04-18).

26.1. Fuentes: Excelsior 18, 27-04-18.

27. Notas: Nuevo intento frustrado de la México Film para editar mensualmente su revista.

38 / SEMANA GRAFICA / 1918 / NR

3.2. Compañía productora: Alvarez Arrondo y Cia.

3.3. Productor: Gonzalo Arrondo.

4.1. Alvarez Arrondo y Cia.

24.7. Forma: documental, noticiero-revista.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: zona petrolera del Pánuco, en Tampico, Tamps.

24.10. Género: noticiero-revista.

26.1. Fuentes: Excelsior 11-05-17.

27. Notas: Gonzalo Arrondo volvió a intentar revivir la Semana Gráfica que debería ser semanal. Contenía material aparentemente ya filmado -al menos parcialmente- desde el año anterior (ver ficha <24>), pues entre "otras películas por demás interesantes", destacó la que se refiere a "las estupendas instalaciones petrolíferas del Pánuco, los millares de tanques para el petróleo y el intenso movimiento marítimo a través del río". Entre los promotores de la cinta, aparte de los productores, estaban el Sr. Santamaría (Luis?) y Santiago J. Sierra.

39 / DOS CORAZONES / 1919 / LM

- 3.2. Compañía productora: Ediciones Aguila Film, S.A.
- 4.1. Distribución: Imperial Cinematográfica.
- 5.1. Dirección: Francisco de Lavillete.
- 6.1. Fuente original: la novela Helen et Mathilde de Adolph Belot.
- 6.4. Arreglo cinematográfico: Francisco de Lavillete.
- 7.3. Operador: Ernesto Ramos.
16. Intérpretes y personajes: Consuelo Mayendia, Mimi Derba, Anita Ferrer, Cristóbal Sánchez del Pino, Leopoldo del Cerro, Enrique Cantalaúba, Julio Taboada.
- 17.4. Duración: 9 partes.
18. Fecha de rodaje: Ya concluida para fines de marzo de 1919.
- 21.2. Estreno: jueves 25 de septiembre de 1919.
- 21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Juan de Letrán, Venecia, Trianón Palace, Santa María la Ribera, Lux y Casino.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.10. Género: drama.
- 26.1. Fuentes:
1. Don Quijote (46) 31-12-19.
  2. Excelsior 18, 20, 22, 26-09-19.
  3. Sánchez García 57: 101.
  4. El Universal 26-03, 10-09-19.
27. Notas: La participación de Julio Taboada en esta película es dudosa. Desconocemos quién fue Francisco de Lavillete, director de la cinta. Una reseña crítica afirmaba que Dos corazones carecía de primeros planos y que la mayoría de los cuadros disponía a los personajes en una misma y estática distancia; además, privilegiaba el paisaje en detrimento de las personas.

40 / UNA NOVIA CAPRICHOUSA / 1919 / LM

3.2. Compañía productora: Aguila Film, S.A.

4.1. Distribución: Imperial Cinematográfica.

5.1. Dirección: Francisco de Lavillete.

16. Intérpretes y personajes: Consuelo Mayendia, Ricardo Beltri, Cristóbal Sánchez del Pino, Alberto López.

17.4. Duración: 5 partes.

18. Fecha de rodaje: Filmación ya concluida para fines de marzo de 1919.

21.2. Estreno: miércoles 15 de octubre de 1919.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, Casino, San Juan de Letrán, Venecia, Santa María la Ribera, Lux y Trianon Palace.

24.7. Forma: ficción.

24.10. Género: comedia romántica.

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 11, 12, 15-10-19.
2. Sánchez García 57: 101.
3. Rojo y Gualda (156) 12-04-19.
4. El Universal 26-03-19, 11, 15-10-19.

27. Notas: Una nota de la revista Rojo y Gualda se refiere a esta cinta con el nombre de Jugando con fuego. Fue anunciada como "primera comedia nacional" y como "comedia de risa loca".

41 / CUAUHEMOC / 1919 / LM

3.2. Compañía productora: Mexamer Films o Bandera Films.

3.3. Productor: Arturo Fernández y Manuel de la Bandera.

5.1. Dirección: Manuel de la Bandera.

6.1. Fuente original: la obra teatral de Tomás Domínguez Yañez.

6.4. Adaptación: Sra. de Domínguez Yañez o Manuel de la Bandera.

7.1. Fotografía: Roberto A. Turnbull.

16. Intérpretes y personajes: Gabino Ornelas (Cuauhtémoc), Manuel Domínguez Olascoaga (Hernán Cortés), Concepción Jaime (Xochiquetzali), Lucrecia Herrera (Tecuixpo), María Rivero (Amaiza), niño Tapia (hijo de Cuauhtémoc), Francisco Ferriz (el cihuacóatl), Susana Valencia (Malitzin), Alicia Ruffles o Dufús (doña Catalina Xuárez), Salvador Quiroz (don Pedro de Alvarado), Juan de Dios Arellano (Gerónimo de Aguilar), Roberto Woessman (Cristóbal de Olid), Miguel Fernández (Julián de Aldreta o Aldereta), Luciano Frank (García Olguín), Miguel Ángel Ferriz (Albuquerque), Juan Cachá Ramírez (rey de Tacuba), Fernando Navarro, Salvador Placencia.

17.4. Duración: 8 partes.

18. Fecha de rodaje: En filmación a finales de marzo de 1919. El rodaje duró más de veinte días.

19.1. Estudios: Filmada en estudios construidos en los terrenos del Parque España.

19.3. Locaciones: Escenas bélicas tomadas en las barrancas de Santa Fe.

20. Costo: 30 mil pesos.

21.2. Estreno: jueves 31 de julio de 1919.

21.3. Cine de estreno: Salón Rojo.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Histórico: Prehispánico, Conquista.

24.9. Lugar de la acción: México

24.10. Género: drama, histórico, biográfico.

25. Sinopsis: "El argumento de Cuauhtémoc (...) muestra la vida del sobrino de Moctezuma desde su juventud hasta su triste fin en la expedición de las Hibueras.

"Por otra parte, en esta producción mexicana se ha deseado 'patentizar el heroísmo de las dos razas, la conquistadora y la conquistada, enaltecendo a ambas'. Doña Marina, y sus amores con don Hernando dan margen a la parte sentimental de la obra que, en síntesis, es el resumen de la epopeya de la conquista." (El Universal 29-06-19).

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 25, 27, 29, 31-07-19.
2. Don Quijote (46) 31-12-19.
3. Reyes de la Maza 1968: 212.
4. Sánchez García 1944-45 (04-02-45).
5. Sánchez García 1947.5: 56.
6. Sánchez García 1951-54 (10-05-52/21-06-52).

7. Sánchez García 1957: 57.
8. El Universal 26-03, 29-06, 27, 31-07, 02, 08-08-19.

27. Notas: Un comentarista de teatro calificó el drama histórico de Domínguez Yañez como ripioso. El protagonista, Gabino Ornelas, era un luchador texano de origen mexicano. Fue la tercera y última cinta dirigida por don Manuel de la Bandera, quien aparentemente dejó el cine "por razones muy personales".

42 / LA BANDA DEL AUTOMOVIL o LA DAMA ENLUTADA / 1919 / SR

1.4. Episodios:

1. La dama enlutada.
2. El robo a la casa del banquero.
3. El detective Maclovio.
4. El misterio de doña Victoria.
5. La aprehensión.
6. La historia de Ricardo.
7. El buen juez.
8. Una evasión sensacional.
9. El gran descubrimiento de Maclovio.
10. Hijo por hijo.
11. El corralón trágico.
12. El triunfo del amor.

3.2. Compañía productora: Ediciones Camus.

3.3. Productor: Germán Camus.

4.1. Distribución: Germán Camus y Cía.

5.2. Dirección artística: Ernesto Vollrath.

6.3. Argumento: Enrique Guardiola Cardillach.

6.4. Adaptación: Ernesto Vollrath.

7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.

16. Intérpretes y personajes: Matilde Circo Sánchez (la dama enlutada), Dora Vila, María Luisa Serrano, Matilde del Pozo, Concepción Cancino, Roberto Soto (detective Maclovio), Antonio Galé (banquero), Joaquín Coss, Luis F. Cervantes, Guillermo Hernández Gómez, Manuel Haro, Emmanuelle Mazzone, José Escanero, Alberto Miguel, José Luis Tapia.

17.2. Longitud: 10,000 m.

17.4. Duración: 24 partes.

18. Fecha de rodaje: En filmación hacia finales de marzo de 1919.

Para junio ya estaba concluida.

19.1. Estudios: Elaborada en los talleres de la Sociedad Anunciadora Mexicana y en el patio trasero del Cine Olimpia.

19.3. Locaciones: México, D.F. y sus alrededores.

21.2. Estreno: jueves 11 de septiembre de 1919.

21.3. Cines de estreno: Venecia, San Juan de Letrán, San Hipólito, Trianón Palace y América.

24.7. Forma: ficción, serie.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: detective-criminal-misterio.

26.1. Fuentes:

1. Arte y Sport (1) 11-09-19.
2. Don Quijote (46) 31-12-19.
3. Excelsior 04-06, 02, 03, 05, 06, 11, 18, 21-09, 02-10-19.
4. Reyes de la Maza 1968: 215-218.
5. Sánchez García 1947.6: 59.
6. Sánchez García 1951.5: 35.
7. Sánchez García 1951-54 (23-08-52).
8. Sánchez García 1957: 64.
9. El Universal 26-03, 02, 06, 11-09-19.

27. Notas: Según Sánchez García, los 12 episodios originales fueron reducidos a 8, pero no aclara cuáles capítulos se eliminaron y por qué. Al respecto puede señalarse que el día del estreno, mientras en los cines San Hipólito y San Juan de Letrán se anuncian los 12 episodios originales, el Trianón Palace "exhibe las cuatro primeras ocho partes".

la banda del automóvil es el resultado de la competencia entre los exhibidores por explotar el asunto de la banda de

automóvil gris, una organización en la que se encontraban involucrados altas personalidades de la política nacional. El automóvil gris de Rosas se inspiraba en los hechos reales; en cambio, La banda del automóvil tan sólo constituía una ficción alrededor de unos asaltantes que se movilizaban en un auto gris (6,8). Esta diferencia fue lo que impidió que la ley protegiera a Rosas en su empeño por beneficiarse exclusivamente del caso, pero logró que se prohibiera a su competidora complementar el título de su producción con el adjetivo "gris" (Ib.). La filmación de ambas cintas se inició por la misma época (marzo-abril de 1919) pero Germán Camus logró estrenar primero su serie.

Es seguramente como parte de esa lucha corda, pero feroz por conquistar las preferencias del público como pueden comprenderse los desplazados publicados por Don Enrique Rosas desde el día del estreno de La banda del automóvil anunciando la exhibición de El automóvil gris "para la segunda quincena de este mes" (3), cuando en realidad la película no estaba aún lista -su estreno ocurrió en el mes de diciembre-. No es difícil imaginar que Rosas pretendía restarle público a su rival. Curiosamente, Joaquín Voss y Nora Vila participaron en ambas películas. No logramos explicarnos la manera en que se toleró o se realizó su alternancia de un rodaje a otro si tomamos en cuenta la animosidad entre los productores.

Según una reseña (Don Quijote (46) 31-12-19), "aquí no es el oro el que impulsa a los foragidos para cometer raptos, plagios y demás delitos, sino que el amor de una madre angustiada que vela por su hijo a distancia, es lo que motiva los principales sucesos..."

## 43 / EL AUTOMOVIL GRIS / 1919 / SR

- 1.4. Episodios: 12 episodios en tres jornadas:  
 -Primera Jornada-  
 1. Primer episodio.  
 2. 2o. episodio: "Cara a cara".



3. 3r. episodio: "El exfoliador".
4. 4o. episodio: "La esquila de defunción".
- Segunda Jornada: "La garra de la policia"-
5. 1r. episodio: "La estratagema".
6. 2o. episodio: "¡Sálvese el que pueda!".
7. 3r. episodio: "Un papel insignificante".
8. 4o. episodio: "El hombre de la cicatriz".
9. 5o. episodio: "En la chapa del alma".
- Tercera Jornada: "Un patibulo y un misterio"-
10. 1r. episodio: "José, Franciscos y Bernardos".
11. 2o. episodio: "Un patibulo".
12. 3r. episodio: "Un misterio".

3.2. Compañía productora: Enrique Rosas y Cia.

3.3. Productor: Enrique Rosas.

4.1. Distribución: Imperial Cinematográfica.

5.2. Dirección artística: Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes.

5.4. Dirección técnica: Enrique Rosas.

6.3. Argumento: Miguel Necochea y Enrique Rosas, documentados por Juan Manuel Cabrera.

7.1. Fotografía: Enrique Rosas.

14.1. Edición: Miguel Vigueras bajo la supervisión de Enrique Rosas.

16. Intérpretes y personajes: Juan Canals de Homes (Higinio Granda, jefe de la banda), María Mercedes Ferriz (Carmen), Joaquín Coss (don Vicente González), Manuel de los Ríos (Ángel Chao), Dora Vila (Ernestina), María Teresa Montoya (mujer de Risco), Juan Manuel Cabrera (el detective), Valentín Asperó (Hernández o Luis Lara), Miguel Ángel Ferriz (Miguel Mercadente), Ernesto Finance (Bernardo Quintero), Russo Conde (El Elegado), Enrique Cantalaura (Rubio Navarrete), Ángel R. Esquivel (Francisco Oviedo), Francisco Pesado (José Fernández), Carlos E. González (Santiago Risco), Jesús Ojeda (Ángel Fernández), Alfonso Vallejo (Español, el chofer), Gerardo López del Castillo (Luis León), José Torres Ovando (Sr. Quiñones), Carlos Obregón (padre de Ernestina).

17.4. Duración: 36 partes.

18. Fecha de rodaje: Para enero de 1919, la película estaba en preparación y se inicia el rodaje a fines de marzo de 1919 extendiéndose por 8 meses y medio, aproximadamente.

19.1. Estudios: Azteca Film.

19.2. Laboratorios: Los trabajos de edición se llevaron a cabo en

el laboratorio del Sr. Rosas en la tercera calle de Luis Moya # 54.

19.3. Locaciones: Puebla, Pue.; Apam y Toluca, Mex.; México, D.F. y sus alrededores.

21.2. Estreno: jueves 11 de diciembre de 1919 (Primera Jornada), viernes 12 de diciembre de 1919 (Segunda Jornada), sábado 13 de diciembre de 1919 (Tercera Jornada).

21.3. Cines de estreno: Casino, Teatro Colón, Parisiana, San Juan de Letrán, San Hipólito, Venecia, Triunfo Palace, Royal, Salón Rojo, Granat, Olimpia, Alarcón, Santa María la Ribera, Las Flores, Garibaldi, Progreso, Vicente Guerrero y Alcázar (Primera Jornada).

24.7. Forma: ficción, serie.

24.8. Tiempo de la acción: histórico: 1915-1918.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F. / urbana.

24.10. Género: detective-criminal-misterio.

25. Sinopsis: La serie se divide claramente en dos partes: "La primera muestra los diversos robos cometidos por la banda, y la segunda, las pesquisas ejecutadas por la policía y las sucesivas detenciones de los bandidos".

Año de 1915, una banda de asaltantes vestidos de militares que tripula un automóvil gris mantiene asolada a la población de la ciudad de México. La banda es capitaneada por Higinio Granada o Granada, quien se vale de su empleo en la policía para robar las órdenes de cateo utilizadas por la banda para cometer sus fechorías. La policía, sin pistas, es ayudada en sus pesquisas por don Vicente González, una víctima de los bandidos quien reconoce en la comisaría a Granada. Con astucia, Granada se fuga y los asaltos continúan. Por su lado, la policía aprehende a Luis León, a través del cual se va logrando la captura paulatina del resto de la banda, exceptuando al escurridizo Granada, que logra huir sin dejar rastro. Algunos de los malhechores son condenados a la pena máxima y pasados por las armas. Sus amantes y esposas son sentenciadas a diversas penas corporales. Granada es finalmente capturado. Quintero, que se había salvado in extremis del paredón, muere envenenado. Al poco tiempo Otero es apuñalado por rencillas con otros presos. (Serrano, Del Moral 1981: 19-57).

26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.6: 27.
2. Escalante 1938.
3. Excelsior 19, 29-01, 18, 28-11, 11, 13-12-19, 01, 15, 16, 30, 31-01-20.
4. Filmográfico agosto 1932: 25.
5. Filmoteca de la UNAM.

6. Mar 1937.
7. Reyes de la Maza 1968: 218-219.
8. Reyes 1977: 64-67.
9. Reyes 1983a: 174-191, 236-261.
10. Sánchez García 1944-45 (28-01-45).
11. Sánchez García 1947.6: 59.
12. Sánchez García 1951.5: 34-37.
13. Sánchez García 1957: 63.
14. Serrano, Del Moral 1981.
15. Taracena 1960a-1960d.
16. El Universal 09, 12-09, 11, 13-12-19, 01, 16-01-20.

27. Notas: Esta cinta es uno de los pocos ejemplos del periodo mudo que se conserva, aunque sea parcialmente. La idea de la película partió de las escenas documentales del fusilamiento -el 24 de diciembre de 1915- de algunos miembros de la llamada banda del automóvil gris rodadas por Enrique Rosas. El proyecto tardó largo tiempo en cristalizar. Según Aurelio de los Reyes (1983a) la aparente impunidad de la banda se debía a la confusión reinante en la capital, a que los dirigentes de la banda estaban incrustados en los destacamentos de las diversas fuerzas de seguridad (militares, policiacas, "reservada"), de las diferentes facciones revolucionarias que se sucedieron en el dominio de la capital (convencionistas, villistas, zapatistas, carrancistas), quienes, además, se encontraban en connivencia con algunos jefes de tales destacamentos. No todos los delitos del mismo estilo los cometió dicha banda, pero el rumor y la voz popular deformó los hechos originales y los atribuyó indiferenciadamente a la "banda del automóvil gris", acusando de paso al general carrancista Pablo González de ser el autor intelectual de los hechos. Se logró la captura y se fusiló a algunos de los miembros de la célebre banda. La cinta, a pesar de sus pretensiones documentales y veristas, confunde historia y leyenda. Rosas intenta reivindicar, dignificar y limpiar la imagen de los militares carrancistas y exaltar, además, al presidenciable general Pablo González, como responsable de la aprehensión y ejemplar castigo de los malhechores; así como exculparlo de participación alguna en la famosa banda. Seguramente, como lo señalan De los Reyes y Bermúdez Zatarain, González fue el principal accionista de la producción, aunque su nombre jamás apareció relacionado con la película. Enrique Rosas fue asesorado en la dirección por Coss y Canals de Homes. Ya desde su estreno, la cinta no pudo apreciarse cabalmente, pues la censura impidió la exhibición de algunos episodios. En 1933, al hacerse una sonorización de la cinta, se redujo la serie a un largometraje convencional de 111 minutos. Con tal reducción, El automóvil gris sufrió mutilaciones irreparables, perdió su sentido original y varias escenas quedaron inconclusas o incomprensibles. Destacan en la película el eficaz empleo de la mascarilla, el acercamiento, el plano general y otros recursos del lenguaje cinematográfico. Parece que El automóvil gris ha tenido dos sonorizaciones: la ya mencionada, en 1933, y la que se conoce hoy, que data de 1937.

44 / EMILIANO ZAPATA / 1919 / CI

- 3.3. Productor: Enrique Rosas.
18. Fecha de rodaje: Filmada en abril de 1919.
- 24.7. Forma: documental, noticiero-revista.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.
- 24.10. Género: reportaje-actualidad, documental histórico.
- 26.1. Fuentes: Excelsior 26-04-19.
27. Notas: A la semana del asesinato de Zapata, en abril de 1919, se anunciaba esta cinta que contenía momentos históricos de su vida hasta sus funerales.

45 / AMADO NERVO / 1919 / LM

- 3.2. Compañía productora: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, S.A.
- 4.1. Distribución: G. Camus y Cia.
- 17.4. Duración: 4 partes.
18. Fecha de rodaje: Filmada desde fines de mayo de 1919.
- 19.3. Locaciones: Montevideo (Uruguay), La Habana (Cuba), Veracruz, Ver. y México, D.F.
- 21.2. Estreno: lunes 17 de noviembre de 1919.
- 21.3. Cines de estreno: San Hipólito, San Juan de Letrán, Triánón Palace.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: Uruguay, Cuba y la República Mexicana.
- 24.10. Género: reportaje-actualidad.

25. Sinòpsis: Según los desplegados publicitarios, el documental constaba de los homenajes y ceremonias que tuvieron lugar a raíz de la muerte del literato mexicano ocurrida el 24 de mayo de 1919 en Montevideo, Uruguay: "Esta interesante película internacional contiene todos los homenajes rendidos al inmortal poeta y diplomático: sepelio y conducción de sus restos mortales desde Montevideo, Uruguay hasta la llegada a esta capital. La travesía del 'Zaragoza' hasta encontrar a los cruceros sudamericanos que condujeron el cadáver, las ceremonias, cortesías y recepciones en La Habana, llegada a Veracruz del imponente cortejo, suntuosos funerales en esta capital". (El Universal 13, 15, 16-11-19).

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 15, 16-11-19.
2. El Universal 13, 15, 16-11-19.

27. Notas: Amado Nervo se exhibió simultáneamente con otro documento de una parte filmado por el gobierno uruguayo con el mismo título.

46 / CONFESION TRAGICA / 1919 / LM

3.2. Compañía productora: Film o Films Colonial México.

3.3. Productor: Javier Frias Beltrán.

4.1. Distribución: G. Camus y Cia.

5.2. Dirección artística: José Manuel Ramos y Carlos E. González.

5.3. Dirección técnica: Fernando Sáyago.

6.1. Fuente original: el poema Eray Juan de José Velarde.

6.4. Adaptación: José Manuel Ramos.

6.8. Intertítulos: se elaboraron con los versos del poema.

7.1. Fotografía: Julio Lamadrid.

12. Vestuario: Carlos E. González.

16. Intèrpretes y personajes: María Mercedes Ferriz, José Manuel Ramos, Alberto Fuentes, Carlos E. González, Guillermo Luzuriaga Solón de Mel, Eduardo Villaseñor.

17.2. Longitud: 1,500 m.

18. Fecha de rodaje: Filmada a partir del mes de agosto de 1919, durante "varias" semanas.

19.3. Locaciones: convento de Tepotzotlán, Mex. y San Angel, D.F.

20. Costo: 6,000 pesos.

21.2. Estreno: sábado 15 de noviembre de 1919.

21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán, San Hipólito, Venecia, Triandón Palace y América.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: indefinido.

24.10. Género: drama.

26.1. Fuentes:

1. Bermúdez Zatarain 1934.37: 32, 41.
2. Escalante 1933.
3. Excelsior 29-10, 02, 09, 11, 15, 16-11-19.
4. Reyes de la Maza 1968: 215.
5. Sánchez García 1947.7: 64.
6. Sánchez García 1957.
7. El Universal 08-09, 31-10, 09, 18-11-19, 11-09-21.

27. Notas:

A continuación, reproduciremos algunas décimas del poema. La primera cita fue tomada de José María Sánchez García y las demás se tomaron del EXCELSIOR, donde aparecieron en la publicidad que precedió al estreno acompañados de bellísimos grabados firmados por A. Barrón, y una de EL UNIVERSAL.

La cinta se iniciaba con la siguiente décima:

Al batirse la choza el viento  
teme el pastor por su vida;  
aúlla el lobo en su guarida,  
al par medroso y hambriento.  
La campana del convento  
conjura la tempestad,  
y alza la comunidad,  
arrodillada en su coro,  
el canto, más bien el lloro  
que mueve el cielo a piedad...

( Sánchez García 1947.7: 64 )

Las siguientes décimas según el orden con el que aparecieron en Excelsior:

Aún no era padre, mujer,  
 Cuando á un hombre conocí,  
 y al conocerle sentí  
 mis alas de ángel caer:  
 Era cuando empieza á ver  
 la niña por otro prisma,  
 y su alma en sueños se abisma,  
 y sin motivo está triste,  
 y a su muñeca ya no viste  
 para vestirse á si misma

Cuando más olvidar quiere,  
 más el recuerdo le hostiga,  
 y en aguzar se fatiga,  
 el puñal con que se hiere.  
 Huyendo lejos, infiere  
 que ha de poner un abismo  
 entre sí y el espejismo  
 del sueño que le tortura,  
 ¡Y en alas de la locura  
 huyendo va de sí mismo!

Respondiendo á su amargura  
 se oye un gemido tan hondo,  
 cual si vibrara en el fondo  
 de una hueca sepultura.  
 Es que el fraile en su tortura  
 va á decir... -¡Clara, sois vos...!  
 Y viene el deber en pos,  
 y con quebranto infinito,  
 el infeliz ahoga el grito  
 y fija la vista en Dios

"Al oírte me consterno,  
 Dice al abad; calla, calla,  
 Que en tus palabras estalla  
 La cólera del infierno.  
 Parte, pues, y que el Eterno  
 Venza en tu alma a Satanás".  
 Y al separarse a compás  
 Dijeron con amargura:  
 El anciano: "¡Qué locura!"  
 Y el joven: "¡No amó jamás!"

Y ella sigue: -"Al hombre aquel  
 no he vuelto á verle jamás;  
 ¡de pena murió quizás  
 creyendo a su amada infiel!  
 Yo, impura, sueño con él,  
 aunque en no soñar me empeño."

Vos, santo, y de vos tan dueño,  
decid: ¿Cómo una pasión  
se arranca del corazón  
y se destierra del sueño?

Se coloca al final la décima publicada en EL UNIVERSAL, a pesar de ser del 9 de noviembre de 1919, porque parece ser la continuación y culminación del poema:

Sintiéndose el fraile ahogar,  
quiso huir, le faltó brío  
y murmurando "Dios mío"  
dió muerte al pie del altar  
"¡Socorro...!" empezó a gritar  
la penitente angustiada;  
más fijando la mirada  
en el semblante del santo:  
"¡Es él, es él!" con espanto  
dijo, y huyó horrorizada

47 / EL ROMPECABEZA DE JUANILLO / 1919 / MM

3.2. Compañía productora: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, S.A.

4.1. Distribución: G. Camus y Cia.

7.1. Fotografía: Miguel Ruiz.

16. Intérpretes y personajes: Juan Arthenack y otros.

17.2. Longitud: 700 m.

17.4. Duración: 3 actos.

18. Fecha de rodaje: Filmada probablemente en 1919.

21.2. Estreno: domingo 28 de septiembre de 1919.

21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán, San Hipólito, Venecia, Triandón Palace, América.

24.7. Forma: ficción.

24.10. Género: Comedia farsica.

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 16, 20-09, 01, 12, 19, 23-10-19.
2. Revista de Revistas (492) 05-10-19.

27. Notas: La publicidad anuncia a la cinta como la "primera"



película cómica nacional". El argumento trata de "las divertidas peripecias del 'bruja' Juanillo que, al fin y al cabo, gracias a los consejos de bella cartomanciana, resuelve el problema de la vida" (Revista de Revistas). El protagonista, el dibujante y caricaturista del diario Excelsior, Juan Arthenack, aparentemente trataba de imitar las situaciones difíciles al estilo de Chaplin y Linder saliendo siempre aporreado y maltrecho. Según la misma crónica, se "presenta una positiva novedad en su factura: los diversos títulos aparecen escritos en verso". La Compañía Mexicana Manufacturera de Películas a veces utilizaba la "marca" Aztlán Film para sus productos. Es con este sello que el 12 y 19 de octubre de 1919 se anunció el "próximo" estreno de Los brujas, seguramente la misma El rompecabeza de Juanillo con otro título.

## 48 / COMBATE DE LAS FLORES / 1919 / MM

5.1. Dirección: Alberto Bell.

7.1. Fotografía: Alberto Bell.

17.4. Duración: 3 actos.

18. Fecha de rodaje: Filmada en 1919.

19.3. Locaciones: Guadalajara, Jal.

21.2. Estreno: 19 de octubre de 1919.

21.3. Cine de estreno: Teatro Degollado (Guadalajara, Jal.).

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: Guadalajara, Jal.

24.10. Género: reportaje-actualidad.

25. Sinopsis: "Desfile cívico por la Calle 14 del Sector Juárez, ceremonia en el Monumento de la Independencia, Aspecto de las tribunas instaladas frente al monumento, desfile de las calles de Pedro Moreno, la Legión de Honor y otras agrupaciones frente al palacio de gobierno, descubrimiento del busto del Dr. Agustín Rivera en el Jardín Zaragoza, desfile agrícola frente a palacio, carro alegórico representando la agricultura antigua y la moderna, carros alegóricos de la apicultura, el trabajo, el comercio y la industria." (Vaidovits 1987).

27. Notas: El camarógrafo Alberto Bell era hijo del famoso payaso Ricardo Bell. Todo el clan Bell radicaba en Guadalajara donde

filmarian entre 1922 y 1923 un largometraje, El último sueño.

49 / VIAJE REDONDO / 1919 / LM

- 3.2. Compañía productora: Martínez y Cia. "La Cinema".
- 3.3. Productor: Agustín E. Martínez.
- 4.1. Distribución: Martínez y Cia. "La Cinema".
- 5.1. Dirección: José Manuel Ramos.
- 6.3. Argumento: Silvestre Bonnard (pseud. de Carlos Noriega Hope).
- 6.4. Adaptación: José Manuel Ramos.
- 7.1. Fotografía: Julio Lamadrid.
- 16. Intérpretes y personajes: Leopoldo Cuatezón Beristáin (don Ascensión Salpullido), Lucina Joya, Alicia Pérez, Armando López, Hermanos Iglesias: Manuel y Pompín padre, Joaquín Pardavé.
- 17.4. Duración: 5 partes.
- 18. Fecha de rodaje: a mediados de diciembre de 1919 ya estaba concluida.
- 19.3. Locaciones: Tepepan, D.F.; la Avenida Madero, el Zócalo, etc. de la ciudad de México, D.F.
- 21.2. Estreno: sábado 12 de junio de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: Venecia, San Juan de Letrán, San Hipólito, Triánón Palace, Casino, América y Briseño.
- 24.7. Forma: Ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: Presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F. y Santa Cruz Tepetitlán (pueblo mexicano imaginario) / rural, urbana.
- 24.10. Género: comedia.
- 26.1. Fuentes:
  - 1. Excelsior 07, 10, 12, 13, 19, 25-06, 04, 05, 07-07, 24-09, 03-10-20.
  - 2. Sánchez García 1951-54 (09, 16-05-53).
  - 3. Sánchez García 1957: 62.

27. Notas: El argumento "versaba sobre los apuros de un fidebreño en el maremagnum de nuestra ciudad" y por los requerimientos del guión, don Chon (Beristáin), procedente de Santa Cruz Tepetitlán (?), circuló por la "aristocrática Avenida Madero" y el Zócalo a lomo de burro. Sobre el asunto de la película, el Cuatezón decía que "ello es algo así como un viaje redondo ida y vuelta al pueblo con permanencia, no muy voluntaria, entre las avenidas de esta ciudad". En la cinta se explotaba por primera vez el asunto del provinciano que no sabía enfrentarse a la ciudad. Una gacetilla afirmaba que el Cuatezón "crea un nuevo tipo cinematográfico hasta ahora desconocido: el charro mexicano". Esta fue la oportunidad para que algunos creadores del llamado "género mexicano" en los teatros de revista probaran fortuna en el cine. La publicidad enfatizaba precisamente el carácter "nacionalista" y "mexicano" de Viaje redondo: La "vis" cómica del Cuatezón destacaba a pesar de los defectos técnicos de la filmación y de la pobreza del argumento.

## 50 / LA LLAGA / 1919 / LM

3.2. Compañía productora: Gonzalo Varela, S. en C.

3.3. Productores: Gonzalo Varela, Federico Gamboa y Luis G. Peredo.

5.2. Dirección artística: Luis G. Peredo.

6.1. Fuente original: la novela homónima de Federico Gamboa.

6.4. Adaptación: Luis G. Peredo.

7.1. Fotografía: Manuel Becerril y Luis Santamaría.

16. Intérpretes y personajes: Gustavo Curiel, María Mercedes Ferriz, Elena Sánchez Valenzuela, Virginia Muñoz, Emilia Otazo, Antonio Galé, Francisco Ferriz.

17.4. Duración: 8 o 9 partes.

18. Fecha de rodaje: Filmada a partir de los primeros días de diciembre de 1919 y concluida en enero de 1920.

19.3. Locaciones: México, D.F. y alrededores (Castillo y Bosque de Chapultepec), Veracruz, Ver. (San Juan de Ulúa, etc.).

20. Costo: 25 mil pesos.

21.2. Estreno: jueves 26 de febrero de 1920.

22.3. Cines de estreno: Salón Rojo, Venecia, San Juan de Letrán,

Trianón Palace, Santa María la Ribera.

24.7. Forma: Ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F., y Veracruz, Ver. / urbana.

24.10. Género: drama sociológico.

25. Sinopsis de la novela: "Eulalio, un militar preso en el castillo de San Juan de Ulúa por el asesinato de su esposa, cumple su condena y vuelve a un mundo ya desconocido: el México transfigurado por el capital internacional. Un periodista, preso político, ha descrito en los capítulos anteriores los círculos infernales que forman el subsuelo carcelario del espejismo de prosperidad porfiriana. Eulalio se vuelve conductor de un vehículo que distribuye cigarrillos en la capital. El vehículo es embestido y destrozado por un tranvía. Eulalio se casa con la viuda Nieves Librado para tener un hijo en que viva el país futuro, el México curado de "la llaga"; es decir, libre de la herida de la injusticia, de la existencia de la pobreza." (Pacheco 1977).

26.1. Fuentes:

1. Arte y Sport 13-12-19.
2. Excelsior 21, 22, 26-02, 05, 06, 07-03-20.
3. El Universal 04, 19-12-19, 18-01, 26-02, 06-03, 07-04-20.
4. Pacheco 1977: 27-28.
5. Reyes de la Maza 1968: 230.
6. Sánchez García 1947.
7. Sánchez García 1951.6: 34.
8. Sánchez García 1951-54 (04-04, 11-04-53).
9. Sánchez García 1957: 69.
10. El Universal Ilustrado (149) 11-03-20.

27. Notas: El exhibidor y el productor Germán Camus se negó a respaldar el guión de Luis G. Peredo; en vista de ello, éste se asoció con Federico Gamboa, autor de la novela y Gonzalo Varela para filmar La llaga. Peredo recibió importante ayuda en Veracruz de los cadetes de la Marina y de los cadetes del Heroico Colegio Militar.

51 / DON JUAN MANUEL / 1919 / LM

3.2. Compañía productora: Ediciones Cortés.

3.3. Productor: Ladislao Cortés.

5.1. Dirección: Enrique Castilla.

7.1. Fotografía: Ladislao Cortés.

16. Intérpretes y personajes: Enrique Castilla (Don Juan Manuel), Rutila Urriola, Josefina Maldonado, Enrique Couto, Josefina Calvo, Josefina Segarra, Francisco Pesado, Mario Pinto, Juan Macías.

17.2. Longitud: 2,500 m.

18. Fecha de rodaje: Filmada en diciembre de 1919.

19.1. Estudios: Estudios de Ladislao Cortés.

21.2. Estreno: marzo de 1925.

21.3. Cine de estreno: Imperial Cinema.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: histórico: Colonia: Siglo XVII.

24.9. Lugar de la acción: Ciudad de México / urbana.

24.10. Género: drama, fábulas-mitos-leyendas.

25. Sinopsis: Don Juan Manuel, rico, poderoso y feliz, es el mismo espíritu del mal que dialogó con Luzbel; sugestionado, don Juan mata sin piedad a su sobrino. Sus espantosos remordimientos lo llevan a una confesión sincera y aunque aliviado por la contricción que da Dios a los desamparados, no puede escapar a la horca por sugestión espiritual.

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 01-03-25.
2. Sánchez García 1947.9: 70.
3. Sánchez García 1951-54 (08-09-54): 30.
4. Sánchez García 1957: 70.
5. El Universal 19-12-19, 05-03-25.

27. Notas: Don Juan Manuel se estrenó hasta febrero de 1925 en el local remozado del antiguo Teatro Colón, rebautizado como Imperial Cinema. La política de este cine era de estrenar películas no norteamericanas. Don Juan Manuel pasó la prueba de un día de exhibición.

3.2. Institución productora: Secretaría de Guerra y Marina.

- 5.2. Dirección artística: Enrique Castilla.
- 6.1. Fuente original: un cuento de Francisco L. Urquiza.
- 6.4. Adaptación: Enrique Castilla.
- 7.1. Fotografía: Miguel Martínez o Guillermo Sánchez o Miguel Ruiz o Ladislao Cortés.
16. Intérpretes y personajes: Rutila Urriola, Eduardo Urriola (Juan), Enrique Castilla, Ana Cozzi, Angel E. Alvarez.
- 17.4. Duración: LM. .
18. Fecha de rodaje: Filmada en 1919.
- 19.1. Estudios: Estudios de Ladislao Cortés.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.
- 24.10. Género: drama.
25. Sinopsis: Dos jóvenes campesinos son arrancados de sus labores por las fuerzas federales, pero el destino los lleva por diferentes caminos. Juan se hace jugador, borracho y pendero. Habiendo asesinado en una rifa a su propio jefe, es sentenciado por un consejo de guerra a la pena capital. Toma la dirección del pelotón de fusilamiento su propio amigo y compañero. Este, de notables sentimientos, cumple estrictamente aunque con honda pena, sus deberes militares y, andando el tiempo, llega a convertirse en jefe del propio regimiento en que años antes habían ingresado juntos los dos labriegos. (Sánchez García 1947.9: 54).
- 26.1. Fuentes:
1. Excelsior 28-03, 01-05-20.
  2. Sánchez García 1947.9: 54.
  3. Sánchez García 1951.6: 34, 36.
  4. Sánchez García 1951-54 (18-08-54, 20-10-54).
  5. Sánchez García 1957.
27. Notas: Como parte del proceso de normalización de la vida nacional, después de 1917, la Secretaría de Guerra y Marina produjo varios filmes de propaganda destinados a desarrollar la disciplina militar y despertar el fervor cívico en el nuevo ejército nacional integrado a partir de las fuerzas irregulares que pelearon en la revolución. El cronista José María Sánchez García menciona a ese respecto cuatro películas de ficción que seguramente no tuvieron exhibición pública: Juan soldado, El precio de la gloria, El block house de alta luz y Honor militar.

(filmada en 1920).

53 / EL PRECIO DE LA GLORIA / 1919 / LM

- 3.2. Institución productora: Secretaría de Guerra y Marina.
- 5.1. Dirección: Fernando Orozco y Berra.
- 6.4. Adaptación: Rafael M. Saavedra.
- 7.1. Fotografía: Miguel Ruiz.
- 16. Intérpretes y personajes: Rutila Urriola, Flora Isla o Islas Chacón, Tetè Tapia, Eduardo Urriola, José Rubio, Rafael M. Saavedra, Manuel Camacho Vega.
- 17.4. Duración: LM.
- 18. Fecha de rodaje: Filmada en 1919.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.
- 24.10. Género: drama.
- 26.1. Fuentes: Sánchez García 1957: 65-66.
- 27. Notas: Después de Juan Soldado, la Secretaría de Guerra y Marina produce esta cinta como parte de un amplio proyecto filmico destinado a promover la disciplina y el patriotismo en las filas del ejército.

54 / EL BLOCK HOUSE DE ALTA LUZ / 1919 / MM

- 3.2. Institución productora: Secretaría de Guerra y Marina.
- 5.1. Dirección: Fernando Orozco y Berra.
- 6.3. Argumento: Fernando Orozco y Berra.
- 6.4. Adaptación: Rafael M. Saavedra.
- 7.1. Fotografía: Miguel Ruiz.

54-55

16. Intérpretes y personajes: Rutila Urriola, Flora Isla o Islas Chacón, Teté Tapia, Eduardo Urriola, José Rubio, Rafael M. Saavedra, Manuel Camacho Vega.

17.4. Duración: MM.

18. Fecha de rodaje: Filmada en 1919.

19.2. Laboratorios: Laboratorios de Ladislao Cortés.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.

24.10. Género: drama.

26.1. Fuentes: Sánchez García 1944-47 (14-04-45).

27. Notas: Tercera cinta (después de Juan soldado y El precio de la gloria) que la Secretaría de Guerra y Marina produjo para aleccionar a la tropa.

55 / LEYENDAS NACIONALES o LEYENDAS DE LAS CALLES DE MEXICO /  
1919 / SR

1.2. Parte de la serie: Cine-Revista Semanal México

3.2. Compañía productora: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, S.A.

4.1. Distribución: Gonzalo Varela, S. en C.

6.1. Fuente original: tradiciones coloniales.

17.4. Duración: CM.

18. Fecha de rodaje: Filmada desde fines de 1919 hasta febrero (?) de 1920.

24.7. Forma: ficción, serie.

24.8. Tiempo de la acción: histórico: Colonia.

24.9. Lugar de la acción: ciudad de México.

24.10. Género: fábulas-mitos-leyendas.

26.1. Fuentes:



1. Excelsior 23-12-19 / 10-05-20.
2. El Universal 24-12-19 / 06-05-20.

27. Notas: La Cine-Revista Semanal México (ver ficha <56>) incluyó regularmente a partir de su número 25 recreaciones inspiradas en leyendas coloniales sobre las calles capitalinas. Se planteaba originalmente una periodicidad bimestral y que Elena Sánchez Valenzuela fuera la protagonista de todas. Aparentemente, se filmaron alrededor de cinco leyendas. La última se proyectó con el número 34 de la Cine-Revista Semanal México.

1.4. Episodio: Sal si puedes.

1.3. Parte de la película: Cine-Revista Semanal México, no. 25.

16. Intérpretes y personajes: Elena Sánchez Valenzuela, Enrique Cantalaúba, Jesús Alfaro Siqueiros.

1.4. Episodio: La leyenda de la calle del Padre Lecuona.

1.3. Parte de la película: Cine-Revista Semanal México, no. 28.

1.4. Episodio: Leyenda de la Calle de la Amargura.

1.3. Parte de la película: Cine-Revista Semanal México, no. 30.

1.4. Episodio: La princesa azteca (Leyenda del estanque de Chapultepec).

1.3. Parte de la película: Cine-Revista Semanal México, no. 33.

1.4. Episodio: La leyenda de la Sa. de San Jerónimo, Calle de la Buena Suerte.

1.3. Parte de la película: Cine-Revista Semanal México, no. 34.

-NOTICIEROS Y REVISTAS 1919-

56 / CINE-REVISTA SEMANAL MEXICO / 1919 / NR

3.2. Compañía productora: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, S.A.

- 4.1. Distribución: Gonzalo Varela, S. en C.
- 17.3. Duración: 15 minutos aproximadamente cada emisión.
18. Fecha de rodaje: Comenzó a filmarse a partir del mes de julio de 1919.
- 24.7. Forma: documental, noticiero-revista.
25. Género: Actualidad.
- 26.1. Fuentes:
1. Don Quijote (46) 31-12-19.
  2. Excelsior 13-07-19/31-12-19.
  3. Reyes de la Maza 1968: 212.
  4. El Universal 10-07-19/31-12-19.
27. Notas: Hasta el 21 de abril de 1920, la Cine-Revista Semanal México difundió 40 números. En el año emitió 24 números y filmó 25. Fue la primera revista filmica que logró tal continuidad. A partir del no. 25 incluyó los episodios de las Leyendas nacionales o Leyendas de las calles de México (ver ficha <55>). Para información sobre las números elaborados en 1920 ver la ficha <82>.
- 1.8. Número de emisión: 1.
- 21.2. Estreno: jueves 17 de julio de 1919.
- 21.3. Cines de estreno: Casino, Santa María la Ribera, Victoria, Díaz de León.
25. Sinopsis: "Las fiestas del 4 de julio, con los detalles más interesantes de esa brillante fiesta.  
"SECCION DE FOMENTO AGRICOLA. Proceso del cultivo de la colmena, conforme a los métodos más modernos.  
"SECCION DE MODAS. Los últimos y más elegantes modelos de toillettes llegados a la capital."
- 1.8. Número de emisión: 2.
- 21.2. Estreno: jueves 24 de julio de 1919.
- 21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Casino, Santa María la Ribera, Victoria, Triunfo Palace y Díaz de León.
25. Sinopsis: "Ceremonia en el Panteón Francés en honor de los que, de México, fueron a morir por la Francia.  
"Fiestas francesas en el Tivoli del Eliseo, del 14 de julio.  
"Inauguración de la Exposición de Legumbres y Flores en la Dirección Forestal de Coyoacán.  
"Apicultura (continuación). Sección de Fomento Agrícola."

Arte colonial. Sección de modas. Ceremonia cívica en honor del aniversario de la muerte del ilustre don Benito Juárez."

1.8. Número de emisión: 3.

21.2. Estreno: 31 de julio de 1919 (?).

25. Sinopsis: "Fiestas de Santiago de Galicia en el Tivoli del Eliseo.

"Sociales: El aristocrático matrimonio Araujo.- Consagración del Obispo de Querétaro, en la Basílica de Guadalupe.- Amado Nervo, ilustre mexicano desaparecido.

"México artístico: Varios panoramas de la ciudad.- Portadas de Tricolor.

"México colonial: Monumentos coloniales.

"Sección de apicultura: (continuación).

"Crítica de prensa.- Sección de modas."

1.8. Número de emisión: 4.

21.2. Estreno: jueves 7 de agosto de 1919.

21.2. Cines de estreno: San Hipólito y Triánón Palace.

25. Sinopsis: "Acontecimientos de la semana: Las fiestas de S. Ignacio de Loyola, patrono de los vascos.

"México arqueológico: Las excavaciones de Sta. Teresa.

"México colonial: La Santísima. El patio del Ex-convento de la Merced. Mascarones.

"México monumental: Monumento a la Independencia. El patio del Palacio de Comunicaciones.

"Bellas artes: (De la Galería de San Carlos). De escultura: 'La victoria' (anónima). 'El pensador' (de Miguel Ángel). 'Espartacus' (X. X.). De pintura: Las notables copias de Rembrandt, por el artista mexicano Rosas.

"Pro-arte: Portadas de la interesantísima revista mexicana Tricolor.

"Apicultura: (continuación).

"Higiene y cultura física.

"Modas.

"Sociales."

1.8. Número de emisión: 5.

21.2. Estreno: jueves 14 de agosto de 1919.

21.3. Cines de estreno: Santa María la Ribera, Lux, San Hipólito y Triánón Palace.

25. Sinopsis: "Acontecimientos de la semana. La terrible explosión de Pachuca que originó tantas pérdidas de vidas.

México monumental. Correo y edificio de Comunicaciones. México colonial. Mascarones, Biblioteca y Vizcainas. México arqueológico. Continuación. Sociales. La aristocrática Colonia de Santa María: el paseo de las doce, el domingo 10. Bellas Artes. Las esculturas. La Victoria, El pensador y Cabeza de Estudio. Reproducciones de los más notables cuadros que tenemos en el Museo. México industrial. La importante Fábrica de Papel San Rafael. Sección de modas. Bonitas y atractivas toalets (sic). Cultura física. Algunas novedades de base ball. Deportes. Varios asuntos interesantes. México panorámico. El río Tonalá, de Veracruz."

1.8. Número de emisión: 6.

21.2. Estreno: jueves 21 de agosto de 1919.

21.3. Cines de estreno: San Hipólito y Triunfo Palace.

25. Sinopsis: "Guadalajara: Edificios, monumentos, actualidades. México panorámico: Ixtlahuatl. Jalisco pintoresco: Lago de Chapala. La Venecia Mexicana. Hacienda de Buena Vista. Bellas artes: cuadros de Rosas y S. Herrán. Comunicaciones: carreteras en construcción en el Distrito Federal. Sociales. Deportes. Tópicos de la prensa."

1.8. Número de emisión: 7.

21.2. Estreno: jueves 28 de agosto de 1919.

25. Sinopsis: "Las grandes obras de ingeniería en México, en el desagüe de la ciudad. México monumental: edificio de Minería y sus interiores. Antropología: Los nichos bajo las lavas del Ajusco. Bellas Artes: Cuadros de la Academia de San Carlos. Herrán, Rosas e Izaguirre. Salubridad Pública: Exhibición de las máquinas para la limpieza de la ciudad, que acaba de adquirir el Ayuntamiento y que ha puesto ya al servicio público. La ciudad de Guadalajara. (continuación). La importante Fábrica de Papel 'San Rafael'. (continuación). Sección de modas. Cultura física. México panorámico."

1.8. Número de emisión: 8.

21.2. Estreno: jueves 4 de septiembre de 1919 (?).

25. Sinopsis: "Información de la semana. Apertura de las Cámaras.

"Las grandes obras de ingeniería en la República. Desagüe del Valle de México.

"Comunicación y obras Públicas. El Señor Presidente de la República inaugura el primer tramo del F.C. de Guadalajara a Chamela.

"El señor Secretario de Gobernación en su visita a Chamela

donde la Secretaría de Fomento y Empresas particulares efectúan grandes trabajos para llevar a cabo el gran proyecto de 'La Venecia Mexicana' en los cuales serán invertidos más de \$15,000,000.00.

"Información sobre los importantes trabajos que la Secretaría de Comunicaciones inicia en la construcción de nuevas carreteras en el Distrito Federal.

"La ciudad de Guadalajara.- Continúa su descripción y se tratan otros asuntos de interés internacional.

"El florecimiento literario en México.- Los últimos libros: Amado Nervo."

1.8. Número de emisión: 9 (?).

21.2. Estreno: jueves 11 de septiembre de 1919 (?).

25. Sinopsis: "INFORMACION DE LA SEMANA. Las fiestas de Covadonga. MEXICO COLONIAL. Convento de Churubusco, Mascarones, Colegio Vizcaínas, Arcos del antiguo acueducto de Chapultepec. MEXICO MONUMENTAL. Edificio 'La Mútua', Edificio 'El Centro Mercantil'. MEXICO INDUSTRIAL. La importante fábrica de papel 'San Rafael' (continuación). MEXICO PANORAMICO. Laguna del Rosario (Tabasco). SOCIALES. La distinguida escritora mexicana, doña Eugenia Torres de Meléndez, que próximamente irá al extranjero. BELLAS ARTES. Cuadros de la Galería de San Carlos: pintura: 'Las siete virtudes' (anónima). 'La Piedad' (de Morales, el Divino), Sección Bibliográfica: El florecimiento literario en México. SECCION DE MODAS. Síntesis de El Universal. Tópicos de la semana. Información europea: Firma del Tratado de Paz en Versalles."

1.8. Número de emisión: 10.

21.2. Estreno: jueves 18 de septiembre de 1919 (?).

25. Sinopsis: "INFORMACION DE LA SEMANA. Fiestas Patrias del 15 y 16 de septiembre. MEXICO MONUMENTAL. Algunos de nuestros modernos edificios. MEXICO COLONIAL. Acueducto de Chapultepec, Mascarones. MEXICO INDUSTRIAL. Continuación de la descripción de la Fábrica de Papel de San Rafael. BELLAS ARTES. Pinturas Notables del Museo Nacional de indiscutible mérito artístico. SECCION MODAS. Últimos y elegantes modelos de la importante casa 'El Nuevo Mundo'. Peinados: exhibiremos tres de los más importantes de última moda de la casa 'Godefroy'. SINTESIS DE uni. Tópicos de la semana. MEXICO PANORAMICO. Bellísimos paisajes de nuestras comunicaciones fluviales."

1.8. Número de emisión: 11.

21.2. Estreno: jueves 25 de septiembre de 1919.

21.3. Cines de estreno: Olimpia, Alcázar, Mina, San Hipólito.

25. Sinopsis: "INFORMACION DE LA SEMANA. Entrega de la bandera a los cadetes navales. AVIACION. Festival en el Colegio Mexicano. MEXICO MONUMENTAL. 'La Mutua', 'El Centro Mercantil', 'Lineas Nacionales'. MEXICO INDUSTRIAL. Fábrica de papel 'San Rafael' (continuación). MEXICO COLONIAL. Mascarones. Acueducto de Guadalupe. TOPICOS DE EL UNIVERSAL. SECCION DE MODAS. En 'Cultura', 'Con la sed en los labios', de Fernández Ledesma y 'La fuga de la quimera', de González Peña. NOTAS CULTURALES. La escritora Eugenia Torres de Meléndez y su obra. BELLAS ARTES. Cuadros nacionales y extranjeros. SOCIALES. AGRICULTURA Y FOMENTO. Continuación de la sección de apicultura. MEXICO INDUSTRIAL. Prosigue la descripción de la importante fábrica de papel, 'San Rafael'. SINTESIS PERIODISTICA DE LA SEMANA. MEXICO PANORAMICO. PEINADOS."

1.8. Número de emisión: 12.

21.2. Estreno: jueves 2 de octubre de 1919.

21.3. Cines de estreno: Olimpia, Alcázar, Mina, San Hipólito.

1.8. Número de emisión: 13.

21.2. Estreno: jueves 9 de octubre de 1919.

21.3. Cines de estreno: Olimpia, Alcázar, Mina, San Hipólito.

25. Sinopsis: "La 'kermesse' en el Parque Lira.- Fiesta infantil en el Jardín para niños 'Spencer', México típico, etc."

1.8. Número de emisión: 14.

21.2. Estreno: jueves 16 de octubre de 1919.

21.3. Cines de estreno: Olimpia, Alcázar, Mina, San Hipólito, Salón Rojo.

25. Sinopsis: "(...)Las Fiestas de la Raza.- Una fiesta hipica nacional en terrenos de la Hacienda de Guadalupe.- México monumental.- México colonial.- México típico, etc., etc."

1.8. Número de emisión: 15.

21.2. Estreno: jueves 23 de octubre de 1919

21.3. Cines de estreno: Olimpia, Alcázar, Mina, San Hipólito (?).

1.8. Número de emisión: 16 (?).

21.2. Estreno: jueves 30 de octubre de 1919.

21.3. Cine de estreno: Fénix.

25. Sinopsis: Entre otras cosas, figura el concurso de taquimecanografía organizado por el diario Excelsior.

1.8. Número de emisión: 23.

21.2. Estreno: jueves 18 de diciembre de 1919.

25. Sinopsis: "INFORMACION DE LA SEMANA. La fiesta de la Virgen Nacional. MEXICO PANORAMICO. Tramos del ferrocarril eléctrico a Toluca. BELLAS ARTES. Galería de escultura de la Academia de San Carlos. La tumba del dibujante mexicano Don Julio Ruelas en Montparnasse, Paris (Reducción hecha por su autor Dominguez Bello). Campeonato de tennis en la 'Reforma Athletic Club'. Aspecto general del campo. Grupo de premiados, etc., etc."

1.8. Número de emisión: 24.

21.2. Estreno: jueves 25 de diciembre de 1919.

25. Sinopsis: "México colonial. México pintoresco: Las Cumbres de Maltrata, Puente de Atoyac. A través de la República, ciudades de Orizaba y Córdoba. El balneario 'Villa del Mar', de Veracruz. Galería cinematográfica, tópicos de prensa de El Universal, bellas artes, etc.

1.8. Número de emisión: 25.

21.2. Estreno: Jueves 10. de enero de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia y Alcázar.

25. Sinopsis: "México Colonial.- México Industrial.- México Monumental.- México típico.- A través de la República.- LEYENDA DEL CALLEJON 'SAL SI PUEDES'."

57 / UNA PELICULA DE LA BAJA CALIFORNIA / 1920 / CI

17. Duración: desconocida.
18. Fecha de rodaje: Filmada probablemente a principios de 1920.
- 19.3. Locaciones: Distrito Norte de la Baja California.
- 21.2. Estreno: 7 de febrero de 1920.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: Distrito Norte de la Baja California.
- 24.10. Género: documental viajes / documental propaganda.
25. Sinopsis: "El señor José T. Cantú fue portador de una hermosa cinta tomada durante el viaje que hiciera al Gobernador del Distrito Norte de la Baja California a todos los poblados de que se compone ese distrito.
- "El pueblo que primero figura en la pantalla es el de San Quintín, exhibiéndose la casa empacadora que visitó el Gobernador. Después pasa diversas rancherías y poblaciones como San Vicente, Antigua Misión del Rosario, San Isidro, San Telmo, Mexicali y otros.
- "El camino recién terminado entre Tijuana y Ensenada también se ve en la pantalla; en Mexicali se ve al ingeniero Pastor Roauix durante su visita que hiciera a la Baja California.
- "Después de aparecer el camino meridional que acaba de inaugurarse y que une a todos los pueblos del Distrito y las obras de 'Las Compuertas' del Rio Colorado, termina la film con la entrevista que tuvo el coronel Cantú con el mayor D. Stevens, gobernador de Arizona, en la línea divisoria." (El Universal 08-02-20).
- 26.1. Fuentes: El Universal 08-02-20.
27. Notas: Muy probablemente, este documental fue patrocinado por el gobierno del Distrito Norte de la Baja California. Aparentemente, no se trata del mismo que más tarde, en septiembre, fue presentado con el sello de Martínez y Cia. (ficha <68>).



58 / TERREMOTOS EN EL ESTADO DE VERACRUZ / 1920 / MM

3.2. Compañía productora: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas.

4.1. Distribución: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas.

17.4. Duración: 3 partes.

18. Fecha de rodaje: Filmada a partir del 3 de enero de 1920, fecha del sismo.

19.3. Locaciones: Regiones de Puebla y Veracruz.

21.2. Estreno: viernes 23 de enero de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, Olimpia, Granat, Alarcón, Alcázar y Mina.

24.7. Forma: actualidad.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: regiones de Puebla y Veracruz.

24.10. Género: documental histórico, documental social.

25. Sinopsis: Este medio metraje explota comercialmente las vistas del terremoto del 3 de enero de 1920. "(...) Contiene todo lo relativo a los principales acontecimientos desgraciados, sufridos en el Estado de Veracruz, por los movimientos sismológicos, triste y doloroso estado en que quedaron las poblaciones de Xalapa, Coatepec, Teocelo, Cosautlán, Barranca Grande, lugar donde estuvo el pueblo de Huixhuacán, que fue arrasado por la corriente del Río Pescado y el Cofre de Perote." (Excelsior 23-01-20).

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 23-01-20.
2. El Universal 22-01-20.

27. Notas: El catastrófico terremoto del 3 de enero de 1920 asoló las regiones contiguas de Puebla y Veracruz y los empresarios filmicos se apresuraron a filmar sus consecuencias para beneplácito del público capitalino.

59 / HONOR MILITAR / 1920 / CI

- 3.2. Institución productora: Secretaría de Guerra y Marina.
- 5.1. Dirección: Fernando Orozco y Berra.
- 6.3. Argumento: Fernando Orozco y Berra.
- 6.4. Adaptación: Rafael H. Saavedra.
- 7.1. Fotografía: Miguel Ruiz.
16. Intérpretes y personajes: José Rubio, Teté Tapia, Enrique Escalante, Flora Islas o Isla Chacón (soldadera).
17. Duración: desconocida.
18. Fecha de rodaje: Filmada en enero de 1920.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.
- 24.10. Género: drama.
- 26.1. Fuentes:  
1. Arte y Sport 2(10) 11-09-20.  
2. Sánchez García 1944-47 (14-04-45): 16B.  
3. Sánchez García 1957: 65-66.
27. Notas: Según una entrevista con Flora Islas Chacón, la película no se estrenó comercialmente, pero se exhibió en los cuarteles para moralizar al ejército.

60 / LOS ENCAPUCHADOS EN MAZATLAN / 1920 / LM

- 3.2. Compañía productora: Abitia Film.
- 3.3. Productor: Jesús H. Abitia.
- 5.1. Dirección: Jesús H. Abitia.
- 6.3. Argumento: Jesús H. Abitia y Alejandro Mezzi.
- 7.1. Fotografía: Jesús H. Abitia.
16. Intérpretes y personajes: Claudio Beltrán y personas de la mejor sociedad mazatleca.

17.4. Duración: LM (?).

18. Fecha de rodaje: Filmada durante el carnaval de Mazatlán en 1920.

19.3. Locaciones: Mazatlán, Sin.

21.2. Estreno: jueves 17 de junio de 1920.

21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán, Venecia, Triánón Palace, San Hipólito y Casino.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente (?).

24.9. Lugar de la acción: Mazatlán, Sin.

24.10. Género: drama.

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 28-09-19, 14-06-20.
2. Sánchez García 1951.6: 36.
3. Sánchez García 1951-54 (15-08-53).
4. El Universal 17-06-20.

27. Notas: Abitia informó a Sánchez García que, aprovechando las fiestas de carnaval, filmó esta cinta en Mazatlán, Sin. La película trataba de una banda de robachicos. Con las utilidades de la cinta y la venta de un negocio de fotografía que poseía en Guadalajara, el cineasta estableció unos estudios de cine en el Paseo de la Reforma, donde está ahora el cine Chapultepec. A fines de los años veinte, esos estudios pasaron a manos de la Compañía Nacional Productora de Películas que filmó en 1931 Santa, la primera cinta mexicana con sonido directo.

61 / NIDELVIA / 1920 / CM

3.2. Compañía productora: Ediciones Cirerol.

3.3. Productor: Manuel Cirerol Sansores.

5.1. Dirección: Manuel Cirerol Sansores.

7.1. Fotografía: Manuel Cirerol Sansores.

16. Intérpretes y personajes: Manolita Ruiz y otros.

17.4. Duración: CM.

- 18. Fecha de rodaje: Filmada en 1920.
- 19.3. Locaciones: Mérida, Yuc. y alrededores.
- 21.2. Estreno: 10 de abril de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: Teatro Principal (Mérida, Yuc.).
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.10. Género: Comedia.
- 26.1. Fuentes: Ramírez 1980: 66.
- 27. Notas: Según Gabriel Ramírez, para el título de este cortometraje, el yucateco Cirerol combinó los nombres de sus hijas gemelas (Nidia y Elvia).

62 / PARTIDA GANADA / 1920 / LM

- 3.2. Compañía productora: Martínez y compañía, 'La Cinema'.
- 3.3. Productor: Agustín E. Martínez.
- 5.2. Dirección artística: Enrique Castilla.
- 6.1. Fuente original: un cuento de Guillermo Ross.
- 6.4. Adaptación: José Manuel Ramos.
- 6.8. Títulos y subtítulos: José Manuel Ramos.
- 7.1. Fotografía: Julio Lamadrid.
- 16. Intérpretes y personajes: José Torres Ovando (Don Juan), Enrique Castilla (Antonio), Rutila Urriola, Fabio Acevedo (el viejo Mendoza).
- 17.4. Duración: 8 partes.
- 18. Fecha de rodaje: Ya concluida a mediados de mayo de 1920.
- 19.3. Locaciones: Xochimilco, D.F.
- 21.2. Estreno: sábado 10 de julio de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: Venecia, Triandón Palace, San Juan de Letrán, Casino y San Hipólito.
- 24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: República Mexicana / rural.

24.10. Género: drama.

25. Sinopsis: Silvestre Bonnard (pseud. de Carlos Noriega Hope) describe la trama del filme como "una historia de amor salpicada por la rabiosa oposición del padre y por la testaruda pasión de los novios y al fin dejan llegar, sencillamente, la imagen de los amantes de Teruel o de alguna pareja que muere a la luz del crepúsculo, enlazada ardientemente". (El Universal 16-05-20).

26.1. Fuentes:

1. Excelsior 29-06, 01, 07, 08, 09, 11-07-20.
2. El Universal 16-05-20.
3. Zig-Zag (13) 15-07-20.

27. Notas: El argumento se basó en un cuento premiado de Guillermo Ross y publicado en El Universal. Fue la segunda producción de Martínez y Cia. después de Viaje redondo. La película fue anunciada como un "intenso drama mexicano". Tal carácter "mexicano" se denotaba por la presencia de coleadores, peleas de gallos, charros y paisajes de Xochimilco.

63 / EL ESCANDALO / 1920 / LM

3.2. Compañía productora: Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, S.A. y Alfredo B. Cuéllar.

3.3. Productor: Alfredo B. Cuéllar.

4.1. Distribución: Universal Mfg. Co.

5.1. Dirección: Alfredo B. Cuéllar.

6.1. Fuente original: la pieza de teatro The Scandal de Cosmo Hamilton.

6.4. Adaptación: Alfredo B. Cuéllar.

7.1. Fotografía: Luis Santamaría.

16. Intérpretes y personajes: Emilia Ruiz del Castillo (Ana María), Xavier Y. Zayas o sea Alfredo B. Cuéllar (Armando), Enrique Tovar Avalos, Lida Dorina o Leda Dorinda o Leda Dorina, Alberto Miquel, Enrique Cantalámba, Eduardo Martorell, Lygia de Golconda, José Arias, Elisa de la Maza, María Cozzi, Ana Cozzi, Emilia Otazo, María Stone, Eduardo Urriola, Josefina Rafael, Angelina Rafael.

17.4. Duración: 10 partes.

18. Fecha de rodaje: Ya terminada en mayo de 1920.

19.3. Locaciones: diversos lugares de México, D.F. (clubes Reforma, Polo y Country, Escuela de Aviación) y en otros lugares del D.F. (Bosque de Chapultepec, Coyoacán, San Angel, Desierto de los Leones); la zona de los volcanes en Amecameca, Mex.; Cuernavaca, Mor.; Jalisco (Chapala, Guadalajara, Juanacatlán, Rio Ocotlán); Sacro Monte, Mex.

20. Costo: alrededor de 20 mil pesos.

21.2. Estreno: sábado 12 de marzo de 1921.

21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Alarcón, Alcázar, Lux, Santa María la Redonda, Briseño, Palatino.

24.7. Forma: ficción.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.; Guadalajara, Jal. / urbana.

24.10. Género: comedia.

25. Sinopsis:

"Se trata de uno de esos casos de su vida real. Una muchacha coqueta, hija de una familia adinerada que, por las consecuencias de la guerra se encuentra al margen de la burocracia. La muchacha es novia de un ingeniero joven, graduado en la Universidad de Oxford, hijo de una familia escocesa influyente y de un acudido caballero español.

El carácter de la joven contrasta fuertemente con el de su novio. Ella tiene un temperamento latino, tiene ideas, ilusiones, audaz, es una mujer que vive y él un moremático, frío, sin un revivimiento para los negocios, se le falta para el amor. La muchacha desesperada por la indecisión de su novio, busca un instrumento para darle golpes, y ese instrumento lo encuentra en un joven escultor, que es pintoresco, mezcla de bohemio y de atleta, se distingue en los concursos deportivos; ha pronto lleva la vida de sus triunfos en las competencias de automóviles, en los Juegos Olímpicos y en los partidos de fútbol. La muchacha se hace presentar al escultor por un capitán, amigo de su novio, y ella lo invita a una fiesta que es organizado en los salones y jardines de su casa, para celebrar su cumpleaños. Concorre a la fiesta el novio como era natural, y ella, resuelta a consumir su plan, coqueta y le habla toda la noche con el escultor, cuando, que así se llama el artista, tiene como todos los bohemios, sus debilidades: ha instalado su taller en un convento derruido, dentro de un bosque de leyenda. La muchacha empieza a conocer el estudio, y la audacia que la caracteriza, aparece una mañana el visto a caballo en el camino un grupo de buñuelos, de la cocina ordenada de Victor Barral, que al estar empobrecido y aventado, amigo del novio de la muchacha.

cha, tratan de raptarla para obtener una parte un fuerte rescato. En el momento de arrojarse sobre su caballo, ella grita "¡Armando!", y el escultor, que venía a su encuentro, salta rápidamente sobre su caballo y llega a darle auxilio. Se trata una pelea y tras de infinidad de peripecios, se deshace de los asaltantes y llega con la muchacha al convento. Ella se queda sorprendida al ver la variedad de objetos en aquel taller. Más bien le parece museo. Entre todo lo profano, encuentra un santo, un amuleto, y el escultor le narra un cuento de amor: "En una bella ciudad de la tierra caliente, conoció a una hermosa muchacha, tuvo amoros con ella, pasaron su luna de miel en un rincón de la playa, hasta que una tarde de invierno una ráfaga helada vino a hacerla de muerte, mientras ella servía de modelo al escultor. Enfermó de tuberculosis y fué a curarse al pie de los volcanes... al nido más alto. Desoluciada, imploró la ayuda divina, y pide al escultor le lleve un amuleto del Sacro Monte. El escultor va corriendo en su busca, pero cuando regresa la encuentra muerta". Aquel amuleto tenía su virtud, sólo que no había llegado a tiempo. El lo guardaba con gran cariño, y creía que sólo en manos de una mujer que lo quisiera mucho, no perdería su poder.

"La muchacha que se sentía atraída

por el artista, y entreviendo un nuevo mundo de emociones en aquellas palabras, le dice:

"—¿Y a mí, no me lo daría usted?"

"El escultor, que cree de buena fe aquel cuento, le contesta que a ella le daría toda su vida.

"Al despedirse a la vez de la elegante residente de la muchacha, Armando le recuerda que le ha prometido ser su modelo y que la espera a media noche en su estudio del hotel.

"La joven, encantada con su nueva aventura, se escapa noche a noche en compañía de su prima, para servir de modelo al escultor. Una de tantas noches la sorprende al despedirse Victor Barona, amigo del novio, y se lo avisa. La noche siguiente preparan un plan para convencerse de lo que hace la muchacha a esas horas en casa del escultor y, efectivamente, a la hora de costumbre llega Ana María. La doncella se entera de que la señorita se está en casa y da la voz de alarma a los padres. Ella en su precipitada fuga dejó olvidada una tarjeta de Armando, que la delata, y los padres van a buscarla.

"La encuentran en el estudio rodeada del novio, Victor Barona y Armando. Los padres se explican el caso y repiten desmayado a la muchacha creyendo que tenía amoros con

al artista y que había sido sorpre-  
dida al mismo tiempo que por ellos,  
por el novio.

Ella comprendiendo el escándalo  
que se haría en la alta sociedad al  
conocerse de las aventuras con Ar-  
mando, los dice que ha venido al es-  
tudio por su novio, con quien tenía  
una cita para resolver su matrimonio  
antes de una semana. Este que la  
adora, y haciendo honor a su san-  
guine impetuosa, tiene un rasgo de roma-  
nticidad que raya en el sacrificio,  
y dice a los padres que, efectivamente,  
está en cita con él.

Armando va como a un solo gol-  
pe del destino, se derrumba todo su  
castillo de ilusiones que se había for-  
jado.

La boda se realiza con toda forma-  
lidad; la noche de bodas, al despa-  
chase de su marido de la casa, Ana Ma-  
ría le devuelve el anillo, diciéndole  
que supuesto que todo era una come-  
dia, quería que quedaran en paz.

Jorge, que hubiera querido que la  
noche fuera de verdad, entra en la ci-  
coba de la desposada y le ofrece la  
paz. Ella que cree que Jorge ha acep-  
tado la tarea por amor propio, lo re-  
chaza. El, desesperado y queriendo  
darle una lección, la toma entre sus  
brazos y la dice arrojándola sobre el  
lecho: "Si fueras la única mujer debajo  
del sol... antes te mataría que to-  
carte".

Después de este desprecio, pasan  
unos meses en Chapala, viviendo co-  
mo hermanos, y Jorge, desesperado  
porque cada día se enamora más de  
su mujer, decide venir a la ciudad y  
promover el divorcio. En eso están  
cuando Ana María que ya no puede  
ocultar sus celos por su marido, tra-  
ma un plan en compañía de su pri-  
ma, que ha venido a visitarla, y una  
mañana fingiendo que la tira el caba-  
llo, la prima le trae lápices y polvo,  
para estimular una cara asustada, la  
muchacha se tira coquetamente en el  
suelo, y cuando el caballo pasa cor-  
riendo frente a Jorge, este oye a la  
prima que pide auxilio. Sin imagi-  
narse la trama, corre asustado a le-  
vantar a su mujer y la conduce en  
brazos diciéndole palabras de amor.  
El plan surte sus efectos. Ella sabe  
que la quiere, y él desesperado por  
aquella situación, decide abandonar-  
la. Le escribe una carta diciéndola  
que la quiere y mientras él cree es-  
tar solo, la muchacha le espía por  
encima del hombro. Cuando ha ter-  
minado su declaración, Ana María se  
apodera de la carta y le pregunta si  
de veras la quiere. El la toma entre  
sus brazos, y oprimiéndola dice: "Te  
amo".

Ha llegado la hora de vengarse, y  
al escuchar estas palabras por ella  
tantas veces deseadas, esta escapa  
una sonora carcajada que hace estre-  
mece a Jorge. Luego se arrepiente y  
echándole los brazos al cuello, le con-  
fiesa que ella también lo quiere, que  
lo ha querido siempre, y que lo único  
que no perdona al cívico es aquella  
frase de su noche de bodas. El la mi-  
ra fijamente, y vuelve a decirle:

"Si fueras la única mujer debajo  
del sol... antes perdería la vida que  
perderte a ti."

Le da un beso apasionado, y ter-  
mina la obra.

(El Herald de México 24-02-21, en Sanchez García 1951-54(31-01-53)).



26.1. Fuentes:

1. Arte y Sport (34) 15-05-20.
2. Don Quijote (66) 26-05-20.
3. Excelsior 02-05-20, 08, 12, 15-03-21.
4. El Heraldo Ilustrado (42) 20-06-20.
5. Sánchez García 1947.9: 54, 55.
6. Sánchez García 1951.6: 36.
7. Sánchez García 1951-54 (31-01-53/28-03-53).
8. Sánchez García 1957: 70.
9. Revista de Revistas (521) 25-04-20.
10. El Universal 08, 12-03-21.
11. El Universal Ilustrado (159) 20-05-20: 19.

27. Notas: Alfredo R. Cuéllar, próspero comerciante "propietario de la lujosa y refinada zapateria del 'ABC', favorita de la mejor sociedad capitalina" y conocido sportman, se decidió a filmar la película después de ver en Chicago la comedia que le sirve de fundamento. Cuéllar explica así los motivos que lo animaron en su empresa: "Tuve la idea de que una película hecha en México, y que exhibiera nuestra sociedad culta, nuestras bellezas nacionales, nuestros más hermosos paisajes, ríos, lagos y volcanes, ayudaría, en parte, aunque fuera a contrarrestar el efecto de las películas que nos denigran. Tengo el firme propósito de hacer que esta película se exhiba en todo el mundo. Mi objeto principal es desarrollar una campaña pro México y creo que todo buen mexicano debe ayudar con su grano de arena para obtener el éxito." (citado por Sánchez García 1947.9: 54, 55).

Esta fe de principios nos permite comprender lo que Sánchez García llama "la disculpable persistencia del señor Cuéllar en crear pretextos en el argumento para introducir paisajes y rincones poéticos de México". Según el mismo autor, la cinta se exhibió en El Paso, Texas y Nueva York, Ny.

64 / LOS FUNERALES DE LOS 5 AVIADORES MEXICANOS / 1920 / CI

3.2. Compañía productora: Martínez y Cia. "La Cinema".

4.1. Distribución: Martínez y Cia. "La Cinema".

17 Duración: desconocida.

18. Fecha de rodaje: Filmada después del 10 de julio de 1920.

19.3. Locaciones: México, D.F.

21.2. Estreno: miércoles 14 de julio de 1920.

21.3. Cines de estreno: Venecia, San Juan de Letrán, Casino, Trianón Palace, América, y San Hipólito.

64-65

24.7. Forma: documental

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: reportaje/actualidad, documental histórico.

26.1. Fuentes: Excelsior 10, 13, 17-07-20.

27. Notas: El jueves 8 de julio de 1920, cinco tripulantes de un biplano Farman, que intentaban realizar un "raid" de México, D.F. a Chihuahua, Chih., perecieron al caer su nave en un paraje denominado Tinajitas del Estado de Zacatecas. Las víctimas fueron el capitán segundo aviador Luis Preciado de la Torre, el teniente Carlos Santa Ana, el teniente Joaquín Martínez de Alba, el teniente José María Cervantes y el mecánico Bernardo Gutiérrez. Quedaron heridos Augusto Langer, cadete, y Agustín Enriquez, informante. Los desaparecidos se contaban entre los pilotos más capaces de la Escuela Militar de Aviación. Los cadáveres fueron transportados a la capital donde fueron velados en los hangares de aviación y sepultados. La cinta mostraba detalles de la ceremonia luctuosa.

65 / RENDICION DE FRANCISCO VILLA / 1920 / CM

4.1. Distribución: Martínez y Cia.

17.4. Duración: CM.

18. Fecha de rodaje: Filmada en julio de 1920.

19. Locaciones: Coahuila (Sabinas, etc.).

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: Coahuila.

24.10. Género: reportaje/actualidad, documental histórico, político.

26.1. Fuentes: El Universal 12-08-20.

27. Notas: La cinta registraba escenas de Villa en Sabinas, Coah., donde depona las armas y firma un pacto de rendición con el gobierno el 28 de julio de 1920, quien le otorga garantías y le concede tierras en Canutillo, Chih. Aparentemente, material de este corto se incluyó posteriormente en Villa íntimo (ficha

<69>), si no es que se trata del mismo documental con otro título.

66 / EL ZARCO o LOS PLATEADOS / 1920 / LM

- 3.2. Compañía productora: Izamal Film.
- 3.3. Productor: Miguel Contreras Torres y Agustín Elías Martínez.
- 4.1. Distribución: Martínez y Cía. 'La Cinema'.
- 5.2. Dirección artística: José Manuel Ramos.
- 5.7. Dirección de escenas de lucha: Silvestre Bonnard (pseud. de Carlos Noriega Hope).
- 6.1. Fuente original: la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano.
- 6.4. Adaptación: Rafael Bermúdez Zatarain.
- 6.8. Títulos y Subtítulos: José Manuel Ramos, tomados de la novela.
- 7.1. Fotografía: Julio Lamadrid.
- 16. Intérpretes y personajes: Miguel Contreras Torres (Nicolás), Gilda Chávarri (Manuelita), Graciela de Zárate (Pilar), Enrique Cantalaúba (El Zarco), Luis G. Santa María (El Tigre), Julio Navarrete.
- 17.2. Longitud: 2,000 m. aproximadamente.
- 17.4. Duración: 8 partes.
- 18. Fecha de rodaje: Filmándose a fines de agosto de 1920; el rodaje se concluyó el 12 de septiembre de 1920.
- 19.3. Locaciones: Se tomaron exteriores en Yauápec, Altihuyan, Xochimancas y otros lugares del Estado de Morelos; lugares agrestes de las inmediaciones de Tlalpan, D.F.
- 21.2. Estreno: sábado 6 de noviembre de 1920.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: Histórico: S. XIX: 1861-1863.
- 24.9. Lugar de la acción: Morelos / rural.

24.10. Género: drama, sociológica.

25. Sinopsis de la novela:

"En el agitado México de los años 1861-63, el Zarco fue uno de los bandidos de más triste fama. Una joven de buena familia, Manuela, en vano solicitada como esposa por Nicolás, un artesano honrado y acomodado, se enamora del bandido y huye con él, pero El Zarco es un auténtico criminal, brutal y sin escrúpulos y la desilusión de la joven es rápida y completa. Se da cuenta de haber caído demasiado bajo, y lo que hiere su orgullo de mujer es saber que Nicolás se ha consolado pronto del abandono, volviendo su amor hacia la buena Pilar, la hermana adoptiva de Manuela, que antes quedaba modestamente eclipsada ante ella. El Zarco y su mujer caen en poder de la justicia y los disparos del pelotón de ejecución que ponen fin a la aventurera carrera del Zarco constituyen la salva de honor a la boda de Pilar y de Nicolás. Manuela muere de dolor después de haber gritado a los esposos, por orgullo de mujer, que fue la amante feliz del bandido." (Diccionario Porrúa de Historia, Geografía y Biografía de México).

26.1. Fuentes:

1. Cine Mundial marzo de 1921.
2. Excelsior 03, 12, 20-09, 04, 05, 06, 08-11-20, 05, 07, 08, 09, 14, 16, 17-01-21.
3. Revista de Revistas 24-10-20.
4. Sánchez García 1951.6: 36.
5. Sánchez García 1951-54 (10-10-53/21-11-53).
6. Sánchez García 1957: 74-76.
7. El Universal 27-08, 09-09-20.
8. El Universal Ilustrado (183) 04-11-20, (184) 11-11-20.
9. Zigzag 29-07-20.

27. Notas: El Zarco marcó el debut de Miguel Contreras Torres como productor e intérprete en el cine mexicano. Por sus afirmaciones parece ser que Contreras Torres trataba de trasladar a la pantalla "nuestra esencia auténticamente nacional". Tal

espíritu "mexicanista" jamás lo abandonaría en su muy larga y prolífica carrera de realizador y productor.

Es importante hacer resaltar la abundante información sobre la película en diversas publicaciones de la época, algo inusitado con respecto a las películas mexicanas, y que da fe de la enorme habilidad que como publicista y hombre de empresa poseía Miguel Contreras Torres.

A pesar de las intenciones nacionalistas, Miguel Contreras Torres era comparado en la publicidad con el cow boy William S. Hart de quien Contreras Torres era ferviente admirador como "prototipo de la masculinidad y a la vez el mejor artista americano!"

Otro hecho que en cierta forma ayudó, sin querer, a dar publicidad a la cinta fue el siguiente: Daniel Carpinteyro y de la Llave había registrado ya un argumento cinematográfico basado en la novela El Zarco, por lo que en defensa de sus derechos demandó a Rafael Bermúdez Zatarain, autor de la adaptación sobre la misma obra y que fue la que se filmó. A pesar del amparo interpuesto por Contreras Torres y Agustín Elías Martínez, la tarde del estreno y a media proyección la policía judicial irrumpió violentamente en las salas en las que se proyectaba la cinta, incautando las copias de la película y las recaudaciones de taquilla, además de detener al señor Martínez.

En la Dirección General del Derecho de Autor se tiene el registro de ambos argumentos, por lo que puede asegurarse que el conflicto fue originado por esta oficina al dar el visto bueno a la adaptación de Bermúdez Zatarain sin tener el cuidado de verificar la existencia o inexistencia de un registro previo sobre el mismo asunto. Una crítica afirmó de Contreras Torres que, como actor, su mímica era muy deficiente; de la fotografía de Lamadrid, dijo que era "nebulosa, como todas las que hasta hoy conocemos". Esta cinta fue la tercera producción del distribuidor Agustín E. Martínez.

## 67 / CUANDO LA PATRIA LO MANDA / 1920 / LM

3.3. Productor: Juan Canals de Homes.

5.2. Dirección artística: Juan Canals de Homes.

6.3. Argumento: capitán de estado mayor y piloto aviador Rafael Ponce de León.

7.1. Fotografía: Fausto González.

16. Intérpretes y personajes: Flora Isla o Islas Chacón (Flor María), Manuel de los Ríos, María P. Gómez (Patria), José Rubio, Luis Escamilla.

17. Duración: LM.

18. Fecha de rodaje: Filmada en agosto y septiembre de 1920.
- 19.3. Locaciones: Boca del Río, Ver.
- 24.7: Forma: ficción.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.
- 24.10. Género: drama, aventuras, bélica.
25. Sinopsis: Flor María, "haciendo alarde de inusitado heroísmo en una mujer, evita que el enemigo se apodere de unos planos militares. Flor María, tras una cruenta lucha en la que pierde la vida su hermano y está a punto de correr la misma suerte su novio Raúl, aviador militar, y llegando al último extremo de valentía y arrojo, salva a la nación de que sean conocidos por el enemigo sus secretos militares que trata de conseguir con todo afán..." (Arte y Sport 2(10) 11-09-20).
- 26.1. Fuentes:
1. Arte y Sport 2(10) 11-09-20.
  2. Sánchez García 1957: 101.
27. Notas: Al momento del rodaje, el piloto aviador Rafael Ponce de León, su argumentista, era director de la Escuela Militar de Aviación. Esta circunstancia permitió que se recurriera a los servicios de pilotos y alumnos para filmar combates aéreos e incendios de aviones.

68 / LA BAJA CALIFORNIA / 1920 / CM

- 4.1. Distribución: Martínez y Cia. "La Cinema".
- 17.4. Duración: CM.
18. Fecha de rodaje: Filmada probablemente en 1920.
- 19.3. Locaciones: península de Baja California.
- 21.2. Estreno: miércoles 01-09-20.
- 21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Triandón Palace, San Juan de Letrán, Venecia, América, Cervantes, Fénix.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.

68-69

24.9. Lugar de la acción: Península de Baja California.

24.10. Género: documental propaganda.

25. Sinopsis: En este corto se aprecian los "bellos paisajes" de ese territorio peninsular y, además, vemos "los interesantes desfiles de tropas regionales y de la federación". (Excelsior 01-09-20).

26.1. Fuentes: Excelsior 01-09-20.

27. Notas: Corto propagandístico que se exhibió con otro, Villa íntimo <69> y se estrenó como complemento de programa al lado de una cinta francesa.

69 / VILLA INTIMO / 1920 / CM

4.1. Distribución: Martínez y Cia. "La Cinema".

17. Duración: CM.

18. Fecha de rodaje: Filmada en julio de 1920.

19.3. Locaciones: Chihuahua (San Pedro de las Colonias y Tlalmalillo).

21.2. Estreno: miércoles 10. de septiembre de 1920.

21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Triánón Palace, San Juan de Letrán, Venecia, América, Cervantes, Fénix.

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: Chihuahua.

24.10. Género: documental político.

25. Sinopsis: Filmada en San Pedro de las Colonias y Tlahualillo, registra "el licenciamiento de los villistas por los pagadores de la Secretaría de Hacienda. Francisco Villa deja las armas para dedicarse a la agricultura. Se despide del Gral. Martínez y sale para la Hacienda de Canutillo". (Excelsior 01-09-20).

26.1. Fuentes: Excelsior 01, 02-09-20.

27. Notas: Se exhibió con La Baja California (ficha <68>) complementando el estreno de una cinta francesa. La publicidad

69-71

informaba que la fotografía era "perfectamente clara". Aparentemente, incorporaba nuevas vistas a un corto anterior (Rendición de Francisco Villa, ficha <65>).

70 / JUEGOS OLIMPICOS INTER-ESCOLARES (AUTENTICOS) / 1920 / CI

1.3. Parte de la película: Revista de sport.

3.2. Compañía productora: Martínez y Cia.

4.1. Distribución: Martínez y Cia.

17. Duración: desconocida.

18. Fecha de rodaje: Filmada el 11 de septiembre de 1920.

19.3. Locaciones: Parque Unión.

21.2. Estreno: lunes 27 de septiembre de 1920.

21.3. Cines de estreno: Gimnasio de la Y.M.C.A.

24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: Presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: reportaje/actualidad, documental deportivo.

26.1. Fuentes: Excelsior 21, 23, 17-09-20.

27. Notas: Este corto, exhibido junto con el del Festival Atlético de la YMCA (ficha <72>), se calificaba como "auténtico" para distinguirse del elaborado por Alfredo E. Cuéllar (ficha <71>). Según la publicidad, 160 atletas desfilaron ante la cámara, y contenía escenas de las carreras de 1000, 400 y 100 metros; saltos de altura, lanzamiento de bala, etc.

71 / CARRERAS DE AUTOMOVILES Y MOTOCICLETAS Y LOS JUEGOS OLIMPICOS INTER-ESCOLARES / 1920 / CM

3.2. Compañía productora: A.B.C. Film.

3.3. Productor: Alfredo B. Cuéllar.



- 4.1. Distribución: Imperial Cinematográfica.
- 17.2. Longitud: 500 m.
- 17.4. Duración: 2 partes.
18. Fecha de rodaje: Filmada el 11 y 12 de septiembre de 1920.
- 21.2. Estreno: viernes 24 de septiembre de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán, Venecia, San Hipólito, Casino, Trianon Palace, Fénix, América.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
25. Sinopsis: Contiene todos los detalles y peripecias del campeonato 1920 celebrado en el Hipódromo de la Condesa el 12 de septiembre de 1920. "En esta película pudimos apreciar las carreras en todos sus detalles; hay momentos en que los coches pasan materialmente rozando el aparato cinematográfico. El paso de los aeroplanos lo lograron los operadores con una oportunidad notable; se ve pasar el avión tres veces por delante de las tribunas. La vista que presenta la película del campo a vuelo de pájaro es digna de verse; se admira en toda su magnitud el inmenso hipódromo, lleno de una multitud inquieta que sigue detalle a detalle las vueltas de los coches.
- "Las partes de las carreras de motocicletas está muy interesante; habiendo logrado los momentos de mayor emoción, como son la salida, las máquinas que pasan ante el espectador como fantasmas, el final, las curvas y los vencedores (...)" (Excelsior 25-09-20).
- Escenas de los Juegos Olímpicos Inter-Escolares celebrados en el Parque Unión el día 11 de septiembre.
- 26.1. Fuentes: Excelsior 11, 16, 21, 24, 25-09-20.
- 27.1. Notas: Un anuncio previo a las carreras informaba que "el conocido sportsmen (sic)" Alfredo B. Cuéllar había comprado la concesión para filmar el evento y, aparentemente, contrató a varios "operadores" para registrar la competencia. Como carece de título definitivo, le hemos dado el más general. Los Juegos Olímpicos Inter-Escolares también fueron filmados por Martínez y Cia. (ficha <70>).

72 / GRAN REVISTA DE EDUCACION FISICA DE LA ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES EN HONOR DE LAS CAMARAS DE COMERCIO DE LA CIUDAD DE MEXICO/ 1920 / CI

- 1.3. Parte de la película: Revista de sport.
- 3.2. Compañía productora: Martínez y Cía "La Cinema".
- 4.1. Distribución: Martínez y Cía "La Cinema".
17. Duración: desconocida.
18. Fecha de rodaje: Filmada el 13 de septiembre de 1920.
- 19.3. Locaciones: Sede de la YMCA en la calle de Balderas.
- 21.2. Estreno: lunes 27 de septiembre de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: Gimnasio de la YMCA.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
- 24.10. Género: reportaje/actualidad, deportivo.
25. Sinopsis: En la cinta es posible "admirar la habilidad y destreza de los cadetes de la Escuela (sic) Militar, en los vistosos ejercicios de calisténica (sic) con arma y con mancuernas, así como el arrojó de nuestros valientes bomberos en sus actos de salvamento en caso de incendio", etc. (Excelsior 26-09-20).
- 26.1. Fuentes: Excelsior 23, 24, 26-09-20.
27. Notas: Las gacetillas anunciaban el futuro estreno de este documental deportivo que ignoramos si se concretó. La empresa productora ponderaba los esfuerzos realizados por filmar con luz artificial. La fiesta deportiva a que alude el título fue organizada por el Club de Líderes de la Asociación Cristiana de Jóvenes (YMCA) en honor de la Confederación de Cámaras de Comercio de la Ciudad de México.

73 / PELICULA DE BOX DEL CAMPEONATO DE LA REPUBLICA / 1920 / CI

- 3.2. Compañía productora: Martínez y Cía.
- 4.1. Distribución: Martínez y Cía.
- 17. Duración: desconocida.
- 18. Fecha de rodaje: 26-09-20.
- 19.3. Locaciones: Parque Unión en el D.F.
- 21.2. Estreno: 29 de septiembre de 1920.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
- 24.10. Género: reportaje/actualidad, deportivo.
- 26.1. Fuentes: Excelsior 27-09-20.
- 27. Notas: La pelea del campeonato, cuya categoría no se especifica, se verificó el domingo 26 de septiembre de 1920 en el Parque Unión entre Jim Smith y Gabino Ornelas; saliendo vencedor este último. Según la publicidad, el combate se efectuó "bajo las reglas del Marqués de Queensberry", "tres minutos de pelea por uno de descanso".

74 / BODAS DE PLATA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE / 1920 / CI

- 3.2. Compañía productora: Martínez y Cía. "La Cíema".
- 4.1. Distribución: Martínez y Cía. "La Cíema".
- 17.4. Duración: desconocida.
- 18. Fecha de rodaje: Filmada en noviembre (?) de 1920.
- 19.3. Locaciones: Basílica de Guadalupe (Villa de Guadalupe, D.F.).
- 24.7. Forma: documental.

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: reportaje/actualidad, religioso.

26.1. Fuentes: Excelsior 16, 26-11-20.

27. Notas: La empresa Martínez y Cia. puso a disposición de los exhibidores este documental cuya longitud desconocemos, al igual si acaso llegó a estrenarse. Registraba las ceremonias del XXV aniversario de la coronación de la Virgen de Guadalupe y contenía "espléndidos efectos fotográficos, admirablemente logrados en el interior de la Basílica. Todos los señores Arzobispos y Obispos."

75 / CONCURSO DE TAQUI-MECANOGRAFAS / 1920 / CI

3.2. Compañía productora: Germán Camus y Cia.

4.1. Distribución: Germán Camus y Cia.

21.2. Estreno: jueves 2 de diciembre de 1920.

21.3. Cines de estreno: Venecia, Triandón Palace, San Juan de Letrán, América, San Hipólito, Fénix.

18. Fecha de rodaje: Filmada en noviembre (?) de 1920.

24.7. Forma: documental

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: reportaje/actualidad, promocional, publicitario.

26.1. Fuentes: Excelsior 30-11-20, 03-12-20.

27. Notas: Documental sobre un concurso taquimecanográfico organizado por el rotativo Excelsior.

76 / HASTA DESPUES DE LA MUERTE / 1920 / LM

3.2. Compañía productora: Ediciones Camus

- 3.3. Productor: Germán Camus.
- 5.2. Dirección artística: Ernesto Vollrath.
- 6.1. Fuente original: la obra homónima de Manuel José Othón.
- 6.4. Adaptación: José Manuel Ramos.
- 7.1. Fotografía: Ezequiel Carrasco.
- 11.6. Muebles: Adquiridos en "El Palacio de Hierro".
12. Vestuario: Confeccionado en la Gran Sastrería de Bucher Bros.
16. Intérpretes y personajes: Emma Padilla, Elvira Ortiz, Aida Verdas, Enrique Cantalaúba, Antonio Galè, Armando Bolio Avila, Eduardo Martorell, Manuel Mario Irigoyen, Dr. Petris de Saint Amant, Agustín Carrillo de Albornoz, Guillermo Hernández Gómez, Matilde Cires Sánchez, Consuelo Maldonado.
- 17.4. Duración: 8 partes.
18. Fecha de rodaje: Filmada en noviembre de 1920.
- 19.1. Estudios: Estudios Camus.
20. Costo: 75 mil pesos.
- 21.2. Estreno: viernes 8 de abril de 1921.
- 21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán, Triánón Palace, Venecia, América.
- 24.7. Forma: ficción.
- 24.9. Lugar de la acción: República Mexicana.
- 24.10. drama.
- 26.1. Fuentes:
1. Bermúdez Zatarain 1934.9: 21.
  2. Greco 1975.
  3. Excelsior 05-11, 17-11-20, 12, 23, 31-03, 03, 05, 06, 08-04, 13-06, 08, 09-11-21.
  4. Sánchez García 1947.8: 55.
  5. Sánchez García 1951-54 (13-09-52).
  6. Sánchez García 1957: 66-67.
  7. El Universal 03-03, 04-04, 11-11-21.
27. Notas: Después de tres ensayos como productor (Caridad y Santa en 1918, y La banda del automóvil en 1919) con relativos buenos resultados, Germán Camus decidió aventurarse de manera sistemática en la producción cinematográfica. Así, después de ir a los Estados Unidos con el director Ernesto Vollrath en busca de

76-78

equipo, se establecen formalmente, en la cuarta Calle de Revillagigedo 51, los "Talleres y Estudios de los señores Camus y Cia.", inaugurados solemnemente el 18 de noviembre de 1920.

El primer fruto de la nueva empresa fue Hasta después de la muerte que aparentemente estaba filmándose desde antes de la inauguración de los estudios, en cuyo interior se realizó casi totalmente -cosa inusitada en nuestro cine-.

La empresa productora de Camus no logró sobrevivir el año de 1921, pero terminó la producción de otras cuatro películas: Alas abiertas, En la hacienda, Carmen y Amnesia.

77 / LA MONUMENTAL CORRIDA DE TOROS DE LA PRESENTACION DEL AS DE  
LOS TOREROS RODOLFO GAONA / 1920 / CI

3.2. Compañía productora: Germán Camus y Cia.

4.1. Distribución: Germán Camus y Cia.

17.4. Duración: desconocida.

18. Fecha de rodaje: Filmada el 21 de noviembre de 1920.

21.2. Estreno: jueves 25 de noviembre de 1920.

21.3. Cines de estreno: Venecia, Trián Palace, San Juan de Letrán, San Hipólito, Fénix, Casino y Parisiana.

24.7. Forma: documental

24.8. Tiempo de la acción: presente.

24.9. Lugar de la acción: México, D.F.

24.10. Género: reportaje / actualidad.

26.1. Fuentes: Excelsior 21, 23-11-20.

27. Notas: Camus adquirió la exclusiva para filmar todas las corridas de Gaona a lo largo de la temporada 1921-22.

78 / CORRIDA DE TOROS POR GAONA Y DOMINGUIN / 1920 / CI

3.2. Compañía productora: Germán Camus y Cia.

4.1. Distribución: Germán Camus y Cia.

4. SUMMA FILMICA MEXICANA / AÑO 1920/

78-79

- 17. Duración: desconocida.
- 18. Fecha de rodaje: 28 de febrero de 1920.
- 21.2. Estreno: viernes 2 de diciembre de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán, Trián Palace, América, Venecia, San Hipólito, Fénix.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
- 24.10. Género: reportaje/actualidad.
- 26.1. Fuentes: Excelsior 30-11, 03-12-20.

79 / CHARLOT'S, LLAPISERA Y SU BOTONES / 1920 / CI

- 3.2. Compañía productora: Germán Camus y Cia.
- 4.1. Distribución: Germán Camus y Cia.
- 17. Duración: desconocida.
- 18. Fecha de rodaje: 8 de diciembre de 1920.
- 19.3. Locaciones: Plaza de Toros El Toreo.
- 21.2. Estreno: domingo 12 de diciembre de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: América, San Hipólito, Santa María la Redonda, Fausto, Briseño, Progreso y Cervantes.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
- 24.10. Género: reportaje/actualidad.
- 26.1. Fuentes: Excelsior 08, 10, 11-12-20.
- 27. Notas: Documental que registra la corrida del grupo de toreros bufos del título.

80 / LA GRAN CORRIDA DE TOROS PRESENTACION DE IGNACIO SANCHEZ MEJIAS / 1920 / CI

- 3.2. Compañía productora: Germán Camus y Cia.
- 4.1. Distribución: Germán Camus y Cia.
- 17. Duración: desconocida.
- 18. Fecha de rodaje: Filmada el 12 de diciembre de 1920.
- 19.3. Locaciones: Plaza de Toros El Toreo.
- 21.2. Estreno: jueves 16 de diciembre de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: Venecia, Trianón Palace, San Juan de Letrán, San Hipólito, Fénix.
- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
- 24.10. Género: reportaje/actualidad.
- 27. Notas: Presenta la corrida del toreo Ignacio Sánchez Mejias celebrada en El Toreo el domingo 12 de diciembre de 1920.

81 / LA GRAN CORRIDA DE TOROS BENEFICO DE ERNESTO PASTOR ALTERNANDO CON IGNACIO SANCHEZ MEJIAS / 1920 / CM

- 3.2. Compañía productora: Germán Camus y Cia.
- 4.1. Distribución: Germán Camus y Cia.
- 17.4. Duración: 2 partes.
- 18. Fecha de rodaje: Filmada el 19 de diciembre de 1920.
- 19.3. Locaciones: Plaza de Toros El Toreo.
- 21.2. Estreno: jueves 23 de diciembre de 1920.
- 21.3. Cines de estreno: San Juan de Letrán, Trianón Palace, San Hipólito, Venecia, América, Fénix.



- 24.7. Forma: documental.
- 24.8. Tiempo de la acción: presente.
- 24.9. Lugar de la acción: México, D.F.
- 24.10. Género: reportaje/actualidad.
- 26.1. Fuentes: Excelsior 23-12-20.
27. Notas: Documental sobre la corrida del título celebrada el domingo 19 de diciembre de 1920.

=NOTICIEROS Y REVISTAS 1920=

82 / CINE-REVISTA SEMANAL MEXICO / 1920 / NR

27. Notas: Filmada desde julio de 1919 (ver ficha <56>), la Cine-Revista Semanal México desapareció en el mes de abril de 1920. El 6 de mayo la productora anuncia la suspensión del noticiario por causa de fuerza mayor y "hasta nuevo aviso". Continuó la inclusión regular de episodios de Leyendas nacionales o Leyendas de las calles de México (ver ficha <55>).

1.8. Número de emisión: 26.

21.2. Estreno: jueves 8 de enero de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia y Alcázar.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Llegada del Comandante Usagawa y oficiales del Crucero "Yakumo" a esta capital.- Kermesse organizada por la colonia Nipona en honor de los marinos del crucero "Yakumo".- Inauguración de los Baños del Hotel Regis.- México Colonial.- México Monumental.- Viaje por el Ferrocarril Mexicano a Ometusco.- México Industrial.- Hospital General.- Diferentes aspectos de esta institución de beneficencia."

1.8. Número de emisión: 27.

21.2. Estreno: jueves 15 de enero de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia, Alcázar.

25. Sinopsis: "Tópicos.- A través de la República.- Edificios coloniales.- EL FUERTE DE GUADALUPE.- VERACRUZ, Puerto principal del Estado que actualmente se encuentra conmovido por los fenómenos sísmológicos. Edificios y Calles principales. INSTITUCION DE BENEFICENCIA, HOSPITAL GENERAL. NUESTRA VISITA AL OBSERVATORIO NACIONAL DE MEXICO."

1.8. Número de emisión: 28.

21.2. Estreno: jueves 22 de enero de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia, Alcázar.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- Información de la semana.- La comida literaria del UNIVERSAL.- El Observatorio Nacional de México, Tacubaya, D.F., Departamento de Meteorología. Aparatos más modernos.- "LEYENDA DEL PADRE LECUONA" Montaje a todo lujo.- A TRAVES DE LA REPUBLICA.- Por la ciudad de Puebla. Portenosos edificios coloniales, calles, EL FUERTE.

1.8. Número de emisión: 29.

21.2. Estreno: jueves 29 de enero de 1920.

1.8. Número de emisión: 30.

21.2. Estreno: jueves 5 de febrero de 1920 (?).

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia, Alcázar.

25. Sinopsis: "Tópicos.- Noticias de la semana.- Pintorescos alrededores de la Capital.- LEYENDA DE LA CALLE DE LA AMARGURA."

1.8. Número de emisión: 31.

21.2. Estreno: jueves 12 de febrero de 1920.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Solemne inauguración del Colegio Militar. NUESTROS BOLLEVARDS.- A través de la República: GUADALAJARA.- Pintorescos alrededores de la ciudad. MEXICO COLONIAL, GALERIA CINEMATOGRAFICA ARTISTICA."

1.8. Número de emisión: 32.

21.2. Estreno: jueves 19 de febrero de 1920.

21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Victoria.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Excursión del Congreso Comercial a la Fábrica San Rafael.- Noticias de EL UNIVERSAL.- PINTORESCOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD. VIVEROS DE COYOACAN."

1.8. Número de emisión: 33.

21.2. Estreno: jueves 26 de febrero de 1920 (?).

25. Sinopsis: "Contiene la hermosa leyenda de 'La princesa azteca'. Funerales del Sr. Dr. Luis Coyula. Traslado de los restos del Ex-Vice-Presidente de la República, Sr. Lic. José M. Pino Suárez; Galería cinematográfica.- 'Viveros de Coyoacán', etc., etc."

1.8. Número de emisión: 34.

21.2. Estreno: jueves 4 de marzo de 1920.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Magnificas reconstrucciones escénicas de la Prisión de San Juan de Ulúa y el glorioso Colegio Militar de Chapultepec.- Alrededores de la ciudad." También contenía la leyenda de la Sa. de San Jerónimo Calle de la Buena Suerte.

1.8. Número de emisión: 35.

21.2. Estreno: jueves 25 de marzo.

21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Victoria, Santa María la Ribera y otros.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Llegada del señor Ingeniero I. Bonillas. Mejoras en la Colonia Morelos por la Junta de Embellecimiento. Base Ball. ALREDEDORES DE LA CIUDAD. GALERIA ARTISTICA."

1.8. Número de emisión: 36.

21.2. Estreno: jueves 10. de abril de 1920.

21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Victoria, Santa María la Ribera.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Viernes de Dolores en Santa Anita.- Bendición de las palmas en la Catedral.- Salida de Misa en la Iglesia de la Sagrada Familia.- Homenaje de la Colonia Española en México al amigo de España, Señor Don Félix F. Palavicini. MEXICO MONUMENTAL.- Teatro Nacional. Descripción de su maravillosa maquinaria.- MEXICO ARQUEOLOGICO."

TEOTIHUACAN."

1.8. Número de emisión: 37.

21.2. Estreno: jueves 8 de abril de 1920.

21.3. Cines de estreno: San Hipólito, Victoria y Santa María la Ribera.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Sábado de Gloria. Momentos en que se descubren los altares de la Catedral. Nuestro huésped: Vicente Blasco Ibañez en su visita a Guadalajara. México arqueológico: Continuación de nuestra visita a las Pirámides de San Juan Teotihuacán. A TRAVES DE LA REPUBLICA: Guadalajara. San Felipe Neri y Díaz de León."

1.8. Número de emisión: 38.

21.2. Estreno: jueves 15 de abril de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia, Santa María la Ribera, Victoria.

25. Sinopsis: "CONTIENE LOS SIGUIENTES TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA: Funerales del Señor Don Carlos Muñana: Fotógrafo del UNIVERSAL.- Salida de Misa de 12 de la Iglesia de San Fernando. MEXICO MONUMENTAL: Teatro Nacional, Biblioteca Nacional. Ex Aduana de Santiago. Visita al pueblo de los Remedios. GALERIA CINEMATOGRAFICA. TOPICOS DEL UNIVERSAL. ¿Chaplin en México? En nuestra revista contestaremos a ustedes."

1.8. Número de emisión: 39.

21.2. Estreno: jueves 22 de abril de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA.- Recepción oficial del Excmo. Señor Barón de Renoz, Ministro de Bélgica.- El General Marciano González se hace cargo de la Dirección de Establecimientos Fabriles y Aprovisionamientos Militares.- MEXICO MONUMENTAL: Teatro Nacional. Continuación.- MEXICO INDUSTRIAL.- Gran Fábrica de conservas alimenticias CLEMENTE JACQUES. CONTINUACION. A través de la República. CUERNAVACA."

1.8. Número de emisión: 40.

21.2. Estreno: jueves 29 de abril de 1920.

21.3. Cines de estreno: Salón Rojo, San Hipólito, Olimpia.

25. Sinopsis: "TOPICOS.- INFORMACION DE LA SEMANA: Interiores de la Secretaría de Comercio y Obras Públicas.- Kermesse en el Tivoli del Eliseo, organizada por el Centro Unión. Museo Nacional de Artillería. Interesantísimas obras de saneamiento de la Ciudad de México. Tópicos de Prensa."

CONCLUSIONES

El presente trabajo se propuso la profundización y continuación de los esfuerzos filmográficos sobre el cine mudo que, finalmente, entroncarán con los múltiples trabajos efectuados alrededor de la cinematografía mexicana sonora. La importancia de la presente investigación reside en la necesidad de reconstruir la memoria cultural de un periodo prácticamente olvidado del que lamentablemente se han perdido las películas y del que carecemos de datos fidedignos.

Destacamos la trascendencia del rescate filmográfico y proponemos una serie de elementos que consideramos indispensables para el establecimiento de las fichas filmográficas con especial referencia al caso mexicano del periodo mudo. Es por eso que hablamos de una filmografía crítica.

El producto cinematográfico, la película o film, es el resultado final del proceso de producción. En él se concretan las aspiraciones y logros formales, técnicos y comerciales de

## CONCLUSIONES

aquellos que la realizan. Concreta, además, la cosmovisión de sus productores y del personal creativo. El comportamiento de la producción es un indicador de las dificultades y alcances de nuestros primeros cineastas por fundar una industria cinematográfica.

La revisión del material hemerográfico y bibliográfico nos permitió confirmar la estrecha relación existente entre la producción filmica y la sociedad global que la determina en última instancia.

La exploración sistemática de las fuentes biblio-hemerográficas demanda una considerable cantidad de tiempo y dedicación que sólo será posible cumplir cabalmente merced a un esfuerzo colectivo. Por eso, aquí hemos decidido aplicar nuestras consideraciones y sugerencias a un periodo específico de nuestra historia filmica: el que corre de 1916 a 1920, durante el cual se regularizó en nuestro país la producción de cintas largas de argumento y que coincide con el establecimiento del carrancismo.

Para la comprensión del cine como un fenómeno social propusimos conceptualizarlo como un proceso de producción cultural, noción derivada de las proposiciones teóricas de Ruy Sánchez (1978, 1981) y Huaco (1965). Ese concepto nos permite orientar nuestra aprehensión y comprensión de las condiciones de producción del cine atendiendo los pasos siguientes:

- a) Identificación de las características del momento histórico que se estudia y localización de las estrategias de clase de los grupos hegemónicos.
- b) Desentrañamiento del papel que desempeña la cinematografía y

## CONCLUSIONES

la industria cinematográfica en esa formación social, con especial referencia a la sociedad mexicana.

c) Descripción y explicación del proceso de funcionamiento de la industria (producción, distribución y exhibición), su organización y su compleja relación dialéctica con el proceso económico que lo determina en última instancia.

d) Profundización de nuestro conocimiento de aquellos que realizan o influyen directamente en el proceso de producción filmico.

e) Análisis de las películas para conocer mejor a sus creadores: su visión del mundo y de la realidad social, su dominio técnico del medio, su concepción formal y las influencias que la nutren; así como de la sociedad en que surgieron.

En el periodo de 1916 a 1920, culminación de la Revolución Mexicana de 1910, vemos el triunfo del carrancismo y la derrota de los movimientos campesinos de Villa y Zapata. Consolidado militar y formalmente con la promulgación de la constitución de 1917, los caudillos victoriosos inician la disputa por el poder que termina con la muerte de Venustiano Carranza en mayo de 1920 y el encumbramiento de los jefes sonorenses encabezados por Alvaro Obregón. El final de 1920 transcurre con el interinato de Adolfo de la Huerta, preparatorio del periodo presidencial de Obregón para el cuatrienio 1920-1924.

Para comprender el auge filmico de 1916-1921 se anotaron como algunos de los factores explicativos, la paulatina estabilización de la vida nacional y capitalina a partir de agosto de 1915 cuando las fuerzas constitucionalistas se establecen definitivamente en la ciudad de México, el crecimiento



## CONCLUSIONES

de la capital con migrantes rurales que huían de las zonas de guerra, la normalización económica. Las producciones filmicas del periodo intentaron, por una parte, promover una imagen de paz, civilización y cultura que contrarrestaran el estereotipo de "pais de bandidos y matones" tan difundida por el cine norteamericano. Este cine no fue siempre realizado por cineastas adictos a las ideas revolucionarias. Por otra parte, la cinematografía del periodo se propuso respaldar al régimen constitucionalista frente a las "hordas" zapatistas y villistas, así como apoyar el proceso de "reconstrucción nacional" iniciado por Carranza. Finalmente, algunos cineastas ensayaron la búsqueda de una expresión nacional a través del cine, acorde a las reivindicaciones nacionalistas, indigenistas y sociales derivadas del movimiento revolucionario, aunque de una manera confusa, dispersa y diversa.

No obstante los serios esfuerzos por fundar una industria mexicana de cinematografía a la manera norteamericana o europea, nunca le fue posible competir con sus poderosos modelos. Sólo la llegada del sonido, a fines de los años veinte, creó la coyuntura favorable y definitiva para la fundación del cine mexicano.

A partir del análisis de los trabajos filmográficos conocidos sobre cine mudo mexicano propusimos una filmografía crítica que deberá satisfacer las siguientes características:

- a) Incorporar todas las películas nacionales sin considerar género o duración;
- b) La ordenación del material deberá ser cronológico, ateniéndose fundamentalmente a las fechas de producción;
- c) La ficha filmográfica deberá ser completa y exhaustiva e

## CONCLUSIONES

incorporar las fuentes de la información.

d) Conforme a las recomendaciones de la FIAF, deberá registrarse sólo producciones nacionales terminadas. Cuando se decide incluir uno o mas títulos que responden a otros criterios, deberán registrarse aparte del corpus principal.

e) Todo repertorio filmico deberá ser acompañado de un índice onomástico y de títulos que facilite la consulta de la filmografía.

f) Cada película deberá tener una clave o número de identificación.

La filmografía 1916-1920 se elaboró siguiendo estos criterios y, además, considerando todos los elementos que proponemos como indispensables en una ficha filmográfica. Para elaborar ésta ampliamos y profundizamos nuestros trabajos de investigación biblio-hemerográfica.

Debemos señalar que, en nuestra opinión, los aspectos más conflictivos en la confección de la filmografía son los que corresponden al análisis de forma y contenido, especialmente lo referido al análisis de contenido. Es necesario trabajar mas ese aspecto básico que facilitaría enormemente la clasificación y estudio estadístico de grandes volúmenes de cintas a través de procedimientos automatizados.

===== =  
**APENDICE A**  
===== =

**CATEGORIA DE PELICULAS PARA EL FORMATO  
MARC II ELABORADO POR LA BIBLIOTECA DEL  
CONGRESO DE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA**

**(FUENTE: FIAF 1982: 42-43)**

Categoría de películas para MARC II.

**FORMATOS DIFERENTES**

*Ficción*

largometrajes —tres o más rollos  
cortos —uno o dos rollos  
teleteatros —hechos para televisión  
series teatrales  
diversión televisiva o series dramáticas  
otras películas para televisión  
avances

*No ficción*

actualidad  
avances  
noticias para televisión  
noticieros  
series para televisión  
otras para televisión

**DESCRIPTORES DE CONTENIDO**

*Ficción*

aventura  
antología  
biográfica  
ciencia ficción  
deportes  
drama  
detective-criminal-misterio  
erótica  
espía  
fabulas, mitos, leyendas  
fantasía  
guerra  
histórica  
horror-suspenso-emoción  
musical  
niños, películas para  
política  
religiosa  
sicológica  
sociológica  
surrealista-experimental  
western

*No ficción*

arte  
científica  
danza  
deporte  
documental histórico  
documental político  
documental social  
experimental  
industrial  
instructiva-educativa  
lengua-literatura  
música  
naturaleza  
películas de estudiantes  
películas de niños  
promocional  
propaganda  
publicidad  
religiosa  
servicio público  
tecnológica  
viajes

**DESCRIPTORES DE TECNICAS**

*Ficción*

caricatura  
película de títeres  
película de modelos  
película de siluetas  
animación con computadora  
película gráfica

*No ficción*

caricatura  
película de títeres  
película de modelos  
película de siluetas  
animación con computadora  
película gráfica  
collage  
película de duendes (pixilación)

===== =  
**APENDICE B**  
 ===== =

LISTA DE GENEROS O CATEGORIAS FILMICAS  
 UTILIZADAS EN EL NATIONAL FILM ARCHIVE  
 DE LONDRES; REINO UNIDO  
 (FUENTE: FIAF 1982: 43)

Ficción			EDU/SCH	
Aventura	ADV	en general		en escuelas, hasta la edad de 18 años
	ADV/ADJ	en la selva		especialistas —doctores, veterinarios, etc. (practicantes)
	ADV/ADL	leyendas, mitos, etc.		tratar un tema de actualidad con un enfoque popular
Animal	AML	héroe en largometrajes	Interés	INT
Niños	CHN	producidas por niños	Propaganda	PRO
Comedia	COM	en general	Avance	TRL
	COM/CMD	doméstica		tipo corto
	COM/CMF	farsa		
	COM/CMR	romántica	Ficción/no ficción	
Crimen	CRM	en general	Aficionado	AMA
	CRM/CRG	criminal como héroe		AMA/CHN
	CRM/CRP	policía como héroe		AMA/CLU
Drama	DRA	en general		AMA/STU
	DRA/DRD	doméstico	Animación	ANM
	DRA/DRM	melodrama		ANM/CAR
	DRA/DRP	sicológico		ANM/CTR
	DRA/DRR	romántico		ANM/DIA
	DRA/DRS	sociológico —política, problemas raciales, drogas, etc.		ANM/GRA
		religioso (teológico)		ANM/MOD
	DRA/DRT			ANM/PUP
Epica	EPC			
Fantasia	FAN			
Historia	HST	en general		
	HST/HPR	prehistoria		ANM/SLH
	HST/HBC	a de C —civilizaciones romana, griega, egipcia, judía, etc.		ANM/STL
	HST/HOO	—100 d de C		ANM/TCK
	HST/HO1	100-199 d de C	Experimental	EXP
	HST/H19	1900-1999 d de C	Movimientos	MOV
Horror	HOR			MOV/EPR
Musical	MUS	en general		MOV/FRE
	MUS/BAL	ballet		MOV/NEO
	MUS/JAZ	jazz		MOV/REA
	MUS/OPR	ópera, actuaciones directas		MOV/SUR
	SCF			
Ciencia ficción				
Sexo	SEX			
Guerra (solo en el siglo 20)	WAR	en general		
	WAR/WR1	primera guerra mundial		
	WAR/WR2	segunda guerra mundial		
	WAR/WRE	en Irlanda (Eire)		
	WAR/WRK	en Corea		
	WAR/WRS	chino-japonesa		
	WAR/WRV	en Vietnam		
Western	WES			
No ficción				
Actualidad	ACT	reportaje		
Compilación	CPL			
Documental	DOC	con algún tema o mensaje sociológico		
Instructivo/		enseñanza de cualquier tipo.		
Educativo	EDU/FUR	entrenamiento industrial o profesional para aprendices, estudiantes de medicina, etc.		

===== =  
APENDICE C  
===== =

LISTA DE GENEROS O CATEGORIAS FILMICAS  
UTILIZADAS POR EL MAGYAR FILMTUDOMANYI  
INTEZET ES FILMARCHIVUM DE HUNGRIA  
(FUENTE: FIAF 1982: 41)

**A. Largometrajes y cortos de ficción**

- 1 *drama psicológico*
- 3 *sociedad*: sociología, trabajo, profesión, etnografía, etc.
- 5 *ciencias naturales*: expediciones, descubrimientos, películas de animales, etc.
- 7 *artes*  
historia del cine, estilos, compilaciones, avances de películas de diversión, películas policíacas, de espionaje, de horror, westerns, de ciencia ficción, para jóvenes y niños.  
fantasía: comedias, cómicas, sátiras, filmación de obras literarias, teatro filmado  
musical: ballet, clásica, música, ópera, opereta, comedia musical, variedades
- 9 *películas biográficas*  
geografía, viajes, historia, historia de otros siglos

**B. Películas animadas**

- caricaturas
- películas de títeres

**C. Documentales/no ficción**

- 1 noticieros
- 2 revistas
- 3 reportajes
- 4 documentales
- 5 películas científicas: películas industriales, sobre arte, agricultura, salud, etc., películas científicas didácticas o populares
- 6 compilaciones

**D. Películas publicitarias**

===== =  
APENDICE D  
===== =

METODO DE CLASIFICACION DE TEMAS DE PELICULAS  
EN MAGYAR FILTUDOMANYI INTEZET FILMARCHIVUM  
DE HUNGRIA

(FUENTE: FIAF 1982: 45- 56)

**1. SUCESOS HISTORICOS. POLITICOS**

*Subdivisión*

- 1 Período anterior a la primera guerra mundial
- 2 Período de la primera guerra mundial
- 3 Período entre las dos guerras mundiales
- 4 Período de la segunda guerra mundial
- 5 Período posterior a la segunda guerra mundial
- .0 Sucesos internacionales
- .1 Sucesos en Hungría
- .2 Sucesos en los países europeos (en orden alfabético)
- .3 Sucesos en la Unión Soviética
- .4 Sucesos en Asia
- .5 Sucesos en Africa
- .6 Sucesos en América
- .7 Sucesos en Oceanía y Australia
- .8 Sucesos en las regiones polares
- .1 Primera guerra mundial
- .2 Segunda guerra mundial
- .3 Guerras locales
- .4 Lucha revolucionaria, guerras civiles

**11 Política interna**

*(en orden alfabético por país)*

- 110 Fiestas nacionales, conmemoraciones
- 111 Legislación
  - .1 Legislación central (Parlamento)
  - .2 Legislación local (Concejos)
- 112 Elecciones, votación
  - .1 Central
  - .2 Local
  - .3 Plebiscito
  - .4 Propaganda electoral
- 113 Gobierno
  - .1 Central (gobierno)
  - .2 Local (Concejos)
  - .3 Administración especializada (verificación de medidas, finanzas, impuestos, subastas)
- 114 Mantenimiento del orden público
  - .0 Policía, gendarmería
  - .1 Guardia fronteriza
  - .2 Seguridad del Estado
  - .3 Guardia y empleados aduanales (registro aduanal, contrabando)
  - .4 Guardia obrera
  - .5 Bomberos
  - .6 Guardias industriales y privados
  - .7 Diversos (guardiaspaldas, guardias de honor, etc.)
  - .8 Investigaciones criminales, averiguaciones
  - .9 Crímenes, criminales
- 115 Jurisdicción
  - .1 Prosecuciones, jueces investigadores
  - .2 Cortes de justicia, tribunales de justicia
  - .3 Instituciones penales (prisiones, trabajo forzado, correccionales, trabajo reformativo y educativo, ejecuciones, etc.)



.3	Culturales	.63	Armas bacteriológicas, guerra química
.31	Socialistas	.7	Otras ramas del servicio militar
.32	Capitalistas	.71	Servicios de abastecimiento militar
.4	Militares	.72	Cuerpos de señales, de reconocimiento
.41	Socialistas	.73	Cuerpos de ingeniería (zapadores, exploradores)
.42	Capitalistas		Miscelánea
.5	Armisticios, tratados de paz	.74	Servicios de trabajo
.6	Países que se independizan, anexiones de territorios	.8	Escenas de batalla
		154	Campo de batalla
		.1	A campo abierto
143	Diplomacia	.11	Combates callejeros
.1	Cuerpos diplomáticos (legaciones, consulados, representaciones comerciales)	.12	Batallas navales
.2	Estadistas visitantes	.3	Combates aéreos
		.4	Dirección de la guerra, discusión de las tácticas
144	Asuntos coloniales		
.1	Colonización		
.2	Gobierno	155	Uniformes, banderas, armas, condecoraciones, divisas
.3	Movimientos de independencia		Uniformes
.4	Liberación de colonias	.1	Banderas, armas
		.2	Condecoraciones, divisas
145	Migración	.3	
.1	Inmigración, emigración		
.2	Refugiados políticos, emigración política	156	Sucesos militares
		.1	Festividades
15	Sucesos militares, guerras	.2	Desfiles
		.3	Ascensos de oficiales
151	Política militar	.4	Ornamentos festivos
.1	Ultimata, proclamaciones de guerra	.5	Los soldados presentes en festividades, eventos sociales, culturales, deportivos
.2	Fin de las guerras, armisticios	.6	Soldados participando o proporcionando ayuda a la población civil
.3	Justicia militar, cortes marciales	.7	Relaciones de guerra
.4	Juicios a criminales de guerra		
.5	Heridos, actividades de la Cruz Roja	157	Territorio nacional
.6	Cementerios, funerales militares	.1	Condición de la población civil
.7	Prisioneros de guerra, campos de prisión	.2	Daños de guerra, bajas civiles
.8	Espionaje, servicios de espionaje	.3	Fábricas de guerra
		.4	Daños y consecuencias de bombardeo atómico
152	Las fuerzas armadas	.5	Otras consecuencias de la guerra (epidemias, mutilados, etc.)
.1	Servicio militar, reclutamiento, movilización obligatorios	158	Territorios ocupados
.2	Escuelas, academias militares	.1	Ocupación
.3	Ejercicios	.2	Desmilitarización
.4	Maniobras	.3	Gobierno
.5	Entrenamiento y ejercicios civiles	.4	Requisiciones, botín de guerra
.6	Campos, edificios militares	.5	Actividades contra la población civil
.7	Bases militares	.51	Deportación
153	Ramas y armas del servicio	.52	Trabajo forzado
.1	Estado mayor general	.53	Campos de concentración
.2	Fuerzas terrestres	.54	Ghettos
.21	Infantería (también motorizada)	.55	Ejecuciones, secuestros
.22	Caballería		
.23	Tropas blindadas	.56	Miscelánea
.3	Artillería	.6	Movimientos de resistencia
.4	Fuerzas navales, fluviales	.61	Resistencia regular
.5	Fuerza, defensa aéreas	.62	Guerra de guerrillas
.6	Ramas especiales del servicio militar	.7	Liberación de territorios ocupados
.61	Unidades de cohetes		
.62	Armas nucleares	159	Fuerzas militares en general





291	Historia de la ciencia	.23	Vida cultural
292	Experimentos, descubrimientos	.24	Instituciones de bienestar social
293	Expediciones, investigación	.25	Solidaridad
294	Exhibiciones	3.	Intelectuales
295	Cooperación científica internacional	.31	Reserva de mano de obra y su utilización, desempleo
<b>3. SOCIEDAD</b>		.32	Intercambio de habilidades, competencia en el trabajo
<b>31 Vida cotidiana</b>		.33	Vida cultural
<b>311</b> Vida familiar		.34	Instituciones de bienestar social
.1	Sucesos familiares, vacaciones	.35	Miscelánea
.11	Nacimientos, bautizos, nombres	.4	Nobleza, aristocracia
.12	Matrimonios, bodas, divorcios	.5	Burguesía, alta burguesía
.13	Amor, cortejo	.6	Pequeña burguesía
.14	Muerte, funerales		
.15	Otros sucesos familiares		
.16	Sucesos familiares de figuras públicas	322	Organizaciones sociales (sociedades para la difusión del conocimiento, etc.)
.2	Los niños en la familia	.1	Actividades de organizaciones sociales
.21	Crianza, educación	.2	Reuniones, congresos, debates
.22	Juegos, juguetes	.3	Clubes
.3	Medio familiar. Manejo de la casa		
.31	Habitación, el hogar		
.32	Utensilios caseros		
.33	Tareas caseras	<b>33 Etnografía</b>	
.4	Edades en la familia	331	Costumbres nacionales
.5	Actividades de descanso (por ejemplo, recreos, entretenimiento)	332	Costumbres folclóricas
.51	Deportes recreativos	.1	Costumbres domésticas (proposiciones de matrimonio, bodas, bautizos, fiestas funerarias)
.52	Natación y deportes acuáticos	.2	Costumbres festivas (festivales de cosechas, pascuas, etc.)
.6	Retratos de la vida común, misas	.3	Supersticiones, creencias populares
<b>312</b> Lugar de trabajo		333	Arte folclórico
<b>313</b> Sucesos sociales		.1	Arquitectura popular
.1	Fiestas	.2	Arte decorativo popular
.11	Inauguraciones, develaciones, aperturas	.3	Poesía popular
.12	Aniversarios	.4	Juegos tradicionales
.13	Recepciones	.5	Música, instrumentos folclóricos
.14	Desfiles	.6	Danzas folclóricas
.15	Exhibiciones		
.16	Desfiles de modas	334	Viviendas, hogares, herramientas
.17	Premiaciones	335	Vida familiar, educación de los niños
.28	Desastres	336	Escenas rústicas
<b>32 Clases, estratos, grupos sociales</b>		337	Razas, tipos
<b>321</b> Clases, estratos		338	Exhibiciones etnográficas
.1	Clase trabajadora		
.11	Reserva de mano de obra y su utilización, desempleo	34	Deportes, juegos, aficiones
.12	Intercambio de habilidades, competencia en el trabajo, reclutamiento	341	Diversiones públicas
.13	Vida cultural	.1	Lugares de diversión
.14	Instituciones de bienestar social en las fábricas	.11	Restaurantes, clubes nocturnos, bares
.15	Solidaridad	.12	Parques de diversiones, ferias, paseos
.16	Sindicatos	.2	Conciertos
.2	Campeinado	.3	Programas cinematográficos, exhibición de películas
.21	Reserva de mano de obra y su utilización, desempleo	.4	Programas de circo, acróbatas
.22	Intercambio de habilidades, competencia en el trabajo	.5	Teatro, teatro de títeres
		.6	Programas de radio, de televisión

.7	Teatros de aficionados, conjuntos no profesionales	.5	Problemas ideológicos
.8	Bailes, bailes populares		
342	Juegos de salón, de azar	37	Asistencia pública
343	Competencias especiales	371	Salud pública
344	Aficiones (por ejemplo, artesanías, colecciones, animales, etc.)	.1	Cuidado de madres y de niños
345	Otras diversiones ocasionales	.2	Hospitales mentales, terapia ocupacional
		3.	Instituciones para impedidos físicamente, educación especial para niños impedidos
35	Deportes	372	Asistencia social
351	Atletismo	.1	Cuidado de ancianos, inválidos, inválidos de guerra
.1	Eventos deportivos nacionales	.2	Cuidado de niños, de huérfanos
.2	Eventos deportivos internacionales	.3	Cuidado del desempleado
.3	Campeonatos mundiales (europeos, continentales)	.4	Pensiones
.4	Juegos olímpicos	.5	Cuidado de extranjeros, refugiados políticos
.5	Escenas de los espectadores	.6	Vacaciones organizadas (diversiones)
352	Salud y entrenamiento de los atletas	373	Actividades de ayuda (desastres naturales, recolección de fondos, cocinas comunales, caridad)
353	Equipos deportivos	374	Política social, circunstancias sociales
.1	Tableros de resultados, etc.	375	Edificios de asistencia social
354	Educación deportiva	38	La iglesia, religión, ateísmo
355	Deportes masivos, propaganda deportiva	381	Historia de la religión
356	Apariciones sociales de deportistas	.1	Religiones
357	Ramas deportivas (45 subdivisiones)	.2	Ordenes religiosas
358	Premios, trofeos, distinciones	.3	Sectas religiosas
359	Administración deportiva	382	Iglesias
36	Instrucción, educación	.1	Organización y gobierno
361	Educación escolar	.2	Ceremonias, fiestas
.1	Guaderías	.3	Instrucción religiosa
.2	Escuelas primarias	.4	Artes eclesiásticas
.3	Escuelas secundarias	.5	Edificios eclesiásticos
.4	Preparatorias y universidades	383	Ateísmo
.5	Edificios escolares, laboratorios, salones, etc.	39	Ciencias sociales
.6	Escuelas nocturnas, cursos por correspondencia	390	Filosofía
.7	Fiestas escolares	391	Pedagogía, psicología
.8	Círculos de estudio	392	Etnografía
362	Entrenamiento vocacional	393	Sociología
.1	Entrenamiento de trabajadores especializados	394	Historia y ciencias auxiliares
.2	Instrucción para trabajadores adultos	395	Derecho, moral
.3	Otra educación vocacional	396	Economía
363	Educación para adultos	397	Historia del arte, estética
.1	Autoeducación	398	Teología
.2	Educación organizada para adultos	399	Temas generales de ciencias sociales
.21	Conferencias educativas	.1	Historia de la ciencia
.23	Cursos de extensión universitaria; escuelas populares	.2	Experimentos, descubrimientos
.24	Cursos para analfabetos	.3	Cooperación científica internacional
.3	Bibliotecas	.4	Miscelánea
.4	Problemas generales de política cultural		

<b>4. ARTES</b>	<b>444</b>	Periódicos
	<b>445</b>	Manuscritos
Premios y distinciones artísticas	<b>446</b>	Autores
	<b>447</b>	Exhibiciones, semanas del libro, días del libro
<b>40 Arquitectura</b>		
401 Edificios residenciales		
402 Edificios públicos, monumentos		
403 Iglesias		
404 Edificios comerciales (tiendas, casas comerciales)		
405 Edificios industriales, agrícolas		
406 Hospitales, edificios de asistencia pública		
407 Prisiones, cárceles		
408 Edificios de proveedores		
409 Lugares de diversión, salas de exhibiciones		
410 Instituciones deportivas		
<b>41 Fotografía</b>		
411 Trabajo creativo		
412 Exhibiciones		
413 Equipos		
<b>42 Cinematografía</b>		
421 Historia del cine		
.1 Artistas creativos, artistas fílmicos		
.2 Movimientos cinematográficos		
.3 Archivos fílmicos		
422 Escenas de producción de películas		
423 Desarrollos técnicos en la elaboración de películas		
.1 Trucos fotográficos		
424 Festivales, semanas fílmicas		
425 Examen de efectos		
426 Instrucción, educación		
427 Exhibiciones		
<b>43 Artes aplicadas</b>		
431 Arte decorativo, decoración		
432 Tallado de madera		
433 Trabajos de fantasía, cuero		
434 Marfil, cuerno, etc.		
435 Artes textiles (tejidos, tinturas, etc.)		
436 Costura		
437 Entrenamiento, instrucción		
438 Exhibiciones		
439 Artistas trabajando		
<b>44 Literatura</b>		
441 Documentos		
442 Rarezas, códices		
443 Libros		
	<b>45 Bellas artes</b>	
	451 Artes plásticas	
	.1 Grabado en piedra y en metales	
	.2 Escultura (mármol, yeso, barro, bronce, piedra, madera, etc.)	
	.3 Medallas, placas	
	.4 Cerámica, alfarería	
	452 Pintura	
	453 Artes gráficas, grabados, impresiones	
	454 Educación, enseñanza	
	455 Exhibición	
	456 Artistas trabajando	
	457 Restauración	
	<b>46 Estilos</b>	
	461 Arte primitivo	
	462 Estilos del mundo antiguo	
	.1 Egipcio	
	.2 Chino y otros estilos asiáticos	
	.3 Griego	
	.4 Romano	
	463 Estilos medievales	
	.1 Cristiano antiguo	
	.2 Bizantino	
	.3 Mahometano (islámico)	
	.4 Romántico	
	.5 Gótico	
	464 Estilos modernos	
	.1 Renacimiento	
	.2 Barroco	
	.3 Rococó	
	.4 Imperio	
	.5 Biedermeier	
	.6 Neoclásico	
	465 Estilos contemporáneos (siglo 20)	
	466 Historia del vestido	
	<b>47 Arte teatral</b>	
	471 Historia del teatro	
	472 Representaciones (en orden alfabético según el autor)	
	473 Artistas en escena	
	474 Conferencias sobre arte teatral	
	475 Entrenamiento, instrucción	
	476 Exhibiciones	

48	Danza	.4	Extracción de minerales
		.44	Salinas
481	Representación de escenografía (ballets, danza teatral)	.45	Joyas y piedras semipreciosas
482	Personajes bailando	.46	Otros minerales (caolín, silicato, cuarzo)
.1	Danzas nacionales (ya formalizadas)	.5	Canteras, arenales
.2	Danzas diversas (pasos, acrobáticas, sobre hielo, etc.)	512	Industria eléctrica
		.1	Plantas eléctricas de combustibles naturales
483	Danzas de parejas (gavotas, minuetos, cuadrillas, modernas)	.2	Plantas hidroeléctricas
484	Entrenamiento, instrucción	.3	Plantas nucleoelectricas
485	Artistas bailando	513	Metalurgia
		.1	Fundición
49	Música	.11	Hierro
		.12	Metales ligeros (aluminio, magnesio, óxido de aluminio)
491	Música clásica	.13	Metales pesados (cobre, plomo, estaño, metales nobles)
.1	Orquestas, coros	.2	Procesado primario (laminado, planos, varilla y tubo)
.2	Ejecución de obras	.21	Hierro
.3	Compositores	.22	Metales ligeros
.4	Ejecutantes	.24	Metales pesados
492	Música ligera	.3	Vaciado
.1	Canciones de trabajadores, comunales	.4	Forjado
.2	Música popular ligera		
.21	Orquestas, conjuntos vocales	514	Construcción de máquinas
.22	Ejecución de obras	.1	Producción de máquinas y herramientas
.23	Compositores	.11	Producción de herramientas
.24	Ejecutantes	.12	Producción de maquinaria agrícola
493	Música folclórica	.13	Producción de maquinaria para la industria pesada
494	Educación musical	.14	Producción de maquinaria para la industria ligera
495	Instrumentos	.15	Producción de maquinaria para la industria química y alimenticia
496	Exhibiciones	.16	Máquinas en general (hornos, grúas, bombas)
497	Competencias musicales	.17	Producción de partes de máquinas (engranes, cojinetes, resortes)
498	Musicología	.18	Puentes y estructuras metálicas
		.2	Producción de vehículos
5. VIDA ECONOMICA		.21	Carros de ferrocarril
51	Industria	.22	Vehículos para caminos
		.221	Automóviles
510	Aspectos generales de la industria	.222	Otros vehículos (de carga, transporte, carruajes)
.1	Historia	.23	Transportes acuáticos
.2	Experimentos científicos y técnicos, investigación, desarrollo técnico, inventos	.24	Aeronaves
.3	Automatización	.3	Producción de máquinas y artículos eléctricos
.4	Reglamentos de sanidad laboral, seguro contra accidentes	.31	Artículos eléctricos para el hogar
.5	Ferias, exhibiciones, demostraciones	.32	Miscelánea
.6	Avances industriales	.4	Producción de equipos para telecomunicaciones
.7	Organizaciones	.41	Bienes de consumo
.8	Artesanías, industrias domésticas, métodos tradicionales	.42	Instrumentos de producción
.9	Cooperación internacional	.43	Ingeniería electrónica (bulbos electrónicos, lámparas incandescentes)
.0	Escenas de gente trabajando	.5	Herramientas, instrumentos de precisión
511	Minería	.51	Bienes de consumo
.1	Carbón		
.2	Petróleo		
.3	Minerales (bauxitas, uranio)		

.52	Instrumentos de medición, instrumentos electrónicos	.23	Procesado del papel
.53	Producción de instrumentos y equipos musicales	.3	Industria impresora
.54	Otros instrumentos de precisión	.31	Impresión
.6	Producción masiva de artículos metálicos	.32	Encuadernación
.61	Artículos metálicos industriales (martillos, palas, hoces, etc.)	518	Industria del vestido
.62	Bienes de consumos (navajas, tijeras, sartenes, etc.)	.1	Industria textil
.63	Acuñaación de monedas, platería, joyería	.11	Procesado de fibras
.7	Producción de equipo técnico militar	.12	Hilados
515	Industria del silicato	.13	Tejidos
.1	Industria de materiales de construcción	.14	Tejidos de punto, ojales
.11	Producción de tejas y ladrillos	.15	Procesado
.12	Miscelánea (materiales refractarios, cemento, cal, componentes de concreto, cementoasbestos, materiales a prueba de agua, de sonido, de calor, etc.)	.2	Industria del cuero, de pieles finas, zapatera
.13	Producción de componentes para construcción	.21	Procesado del cuero
.14	Tallado de piedra	.22	Procesado de pieles finas
.2	Industria de cerámica y discos para pulir	.23	Producción de artículos de cuero (maletas, pelotas, correas, artículos decorativos, etc.)
.21	Cerámica industrial (tejas, porcelana industrial, etc.)	.24	Industria del calzado
.22	Cerámica decorativa y casera	.3	Industria del vestido de cuero, pieles finas y textil
.23	Producción de lijas y discos para pulir	.31	Textiles
.3	Industria vidriera	.32	Cuero y pieles finas
.31	Vidrio industrial (vidrio plano, botellas)	.4	Tintes, limpieza química
.32	Vidrio decorativo y para casas	.5	Producción de bienes de hueso, cuerno y madreperla
516	Industria química, industria hulera	519	Industria alimenticia
.1	Producción de productos químicos orgánicos e inorgánicos (hule sintético, material plástico base)	.1	Manufactura de productos alimenticios
.2	Procesado de petróleo crudo	.11	Procesado de carnes, aves, huevos
.3	Producción de gas municipal	.12	Manufactura de derivados de la leche
.4	Industria del carbón	.13	Preservación, enlatado, congelación
.5	Industria farmacéutica	.14	Cereales, pastelería, manufactura de alimentos preparados para animales
.6	Industria de pinturas	.15	Fábricas y refinerías de azúcar, confitería
.7	Producción de cosméticos y productos químicos para el hogar	.16	Miscelánea (aceite vegetal, almidón, etc.)
.8	Industria hulera	.2	Bebidas
.9	Industria plástica	.21	Vino
517	Industria maderera, del papel, impresora	.22	Cervecerías
.1	Industria maderera	.23	Destilados, licores fuertes
.11	Madera cortada y tablas	.24	Agua carbonatada y bebidas ligeras
.12	Ensamblajes para construcción y muebles empotrados	.3	Manufactura del tabaco
.13	Industria mueblera	.4	Abasto de agua potable y agua industrial
.14	Cepillos, escobas, artículos de caña y de raíces	52	Industria de la construcción
.15	Miscelánea, juguetes (incluidos los que no están hechos de madera)	Aspectos generales véase también industria	
.2	Industria papelera	521	Construcciones de superficie
.21	Producción de material base (celulosa)	.1	Casas
.22	Producción de papel	.2	Edificios industriales
		.3	Edificios agrícolas
		.4	Construcciones relacionadas con el transporte
		.5	Construcciones militares
		522	Construcción pesada (ingeniería civil)
		.1	Puentes
		.2	Presas, etc
		.3	Transportes

.31 Vías férreas  
.32 Caminos  
.4 Túneles

523 Construcciones especializadas e instalación de industrias  
.1 Techos, vidriería, cañería, etc.

524 Organización técnica de la construcción, planeación de ciudades

**53 Agricultura y Silvicultura**

530 Aspectos generales de la agricultura  
.1 Historia  
.2 Experimentos, investigación, desarrollo, inventos  
.3 Automatización  
.4 Regulaciones sanitarias del trabajo, prevención de accidentes  
.5 Ferias, exhibiciones, demostraciones  
.6 Avances  
.7 Aspectos organizativos  
.8 Métodos tradicionales  
.9 Cooperación internacional  
.0 Escenas de gente trabajando

531 Cultivos  
.1 Mejoramiento del suelo, riego, irrigación  
.2 Preparación del suelo, fertilización  
.3 Cuidado, protección de las plantas, enfermedades  
.4 Jardinería  
.5 Horticultura, vinicultura  
.6 Cosechas, almacenamiento

532 Cría de animales domésticos  
.1 Caballos  
.2 Ganado  
.3 Cerdos  
.4 Chivos, borregos  
.5 Aves de corral  
.6 Apicultura  
.7 Gusano de seda  
.8 Otros animales domésticos  
.81 Peletería  
.82 Conejos  
.83 Perros  
.84 Gatos

533 Silvicultura, preservación de especies, cacería

534 Pesca, cría de peces  
.1 Peces de aguas dulces  
.2 Peces de mar

535 Mecanización de la agricultura  
536 Granjas estatales  
537 Granjas cooperativas  
538 Cultivos caseros, granjas individuales

539 Construcciones agrícolas

**54 Servicios postales y de transporte**

541 Transporte de pasajeros y carga  
.1 Aspectos generales  
.11 Historia  
.12 Experimentos, investigación, desarrollo, inventos  
.13 Automatización  
.14 Regulaciones sanitarias del trabajo, prevención de accidentes, regulación del tránsito  
.15 Exhibiciones, demostraciones  
.16 Avances  
.17 Aspectos organizativos  
.18 Métodos tradicionales  
.19 Cooperación internacional  
.2 Trens, trenes locales  
.21 Transporte de pasajeros  
.22 Transporte de carga  
.23 Trens para el campo  
.24 Edificios auxiliares (estaciones, instalaciones ferroviarias y de seguridad)  
.3 Tránsito por carreteras, transporte  
.31 Tranvías, trenes subterráneos y elevados  
.32 Automotores  
.321 De pasajeros (carros, autobuses, taxis)  
.322 De carga  
.33 Vehículos de tracción animal  
.331 De pasajeros  
.332 De carga  
.34 Miscelánea (bicicletas, motocicletas, vehículos de tracción humana, etc.)  
.35 Construcciones relacionadas  
.351 Caminos  
.352 Terminales, sitios de taxis o de transportes de carga  
.353 Depósitos  
.354 Gasolinerías  
.4 Tránsito y transporte acuático  
.41 Navegación interior  
.411 Pasajeros  
.412 Carga  
.42 Navegación marítima  
.421 Pasajeros  
.422 Carga  
.43 Máquinas flotantes (fragas, grúas, lanchones)  
.44 Construcciones relacionadas  
.441 Muelles, desembarcaderos  
.442 Faros  
.5 Tránsito y transporte aéreo  
.51 Aviones, globos  
.52 Aereoplanos  
.53 Hidroplanos  
.54 Helicópteros  
.55 Edificios relacionados (aeropuertos)  
.6 Vehículos especiales  
.61 Caminos colgantes  
.62 Funiculares





**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

- e. Sonora sincronizada con títulos en checo
  - f. Sonora sincronizada con otros títulos
  - g. Original sin subtítulos
  - h. Original con subtítulos en checo
  - i. Original con otros subtítulos
  - j. Original en otra lengua diferente a la original
  - k. Original en otra lengua diferente a la original con subtítulos en checo
  - l. Checa
  - m. Otro doblaje
3. Formato (cinco alternativas)
- a. 35 mm —estándar
  - b. 35 mm —película ancha (1.68-1.85)
  - c. 35 mm —pantalla ancha
  - d. 16 mm
  - e. 70 mm
4. Tenemos la siguiente versión de la película (siete alternativas)
- a. Original sin subtítulos
  - b. Con subtítulos o versión checa
  - c. Con otros subtítulos o versión
  - d. Otro formato
  - e. Copia maestra sin subtítulos
  - f. Copia maestra con otros subtítulos
5. Color (cinco alternativas)
- a. Blanco y negro
  - b. Virado (coloreada)
  - c. Eastmancolor
  - d. Otros sistemas occidentales
  - e. Sistemas orientales
6. Títulos de producción (cinco alternativas)
- a. Original sin subtítulos
  - b. Original con subtítulos en checo

- c. Original con otros subtítulos
  - d. Checa
  - e. Otra
7. País de origen (los países con una producción representativa se pueden indicar directamente)
- a. Inglaterra
  - b. Alemania
  - c. Suecia
  - d. Dinamarca
  - e. Francia
  - f. Italia
  - g. Unión Soviética
  - h. Estados Unidos

Mediante el código (que es idéntico al usado para las películas de ficción extranjeras) podemos establecer el año de producción así como el país de origen. La disposición del frente de la tarjeta es similar a la de las tarjetas para negativos de películas de ficción checas; además, hay la anotación "título original". El reverso está dispuesto de la misma forma que en las tarjetas de análisis para copias de películas de ficción checas. El archivo incluye una lista de países productores con sus códigos respectivos (idéntica a la lista del archivo de copias de películas de ficción extranjeras).

La Sección de Películas Cortas usará los cuatro tipos de tarjetas de análisis mencionadas en los párrafos anteriores, se están desarrollando los borradores para las tarjetas de análisis para noticieros y películas animadas.

El ordenamiento de las tarjetas de análisis se lleva a cabo mediante un simple aparato ordenador de tarjetas, que tiene una capacidad de 100,000 tarjetas por hora.

## BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA CONSULTADA\*

### 1. Periódicos y revistas.

ABC Ilustrado, semanario (1918-1919).

Album Salón, mensual (1918-1919).

Alma Joven, mensual (1920).

El Amigo, quincenal (1917).

Arte y Deportes, semanario (1918).

Arte y Sport, semanario (1919-1920).

Boletín de Industria, Comercio y Trabajo, mensual (1919-1920).

Boletín de Industrias (1918).

Boletín de la Confederación de Cámaras Industriales de los Estados Unidos Mexicanos, mensual (1919-1920).

Boletín de la Secretaría de Hacienda, mensual (1919).

Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, mensual (1916-1919).

Boletín de la Universidad Popular Mexicana, mensual (1919).

Boletín del Trabajo, mensual (1918).

---

\* Cuando no se especifica lo contrario, las publicaciones periódicas fueron editadas en la ciudad de México.

- Boletín Municipal, mensual (1915-1921).
- Boletín Oficial de la Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, (1916-1920).
- Caretas, semanario (1917).
- Castillo y Leones, quincenal (1920).
- Confeti, semanario (1917-1918).
- La Cucaracha, semanario (1916-1918).
- La Dama Católica, mensual (1920).
- Don Quijote, semanal (1919-1920).
- Excelsior, diario (1917-1920).
- Faros, mensual (1916).
- Gladiator, quincenal (1920).
- El Heraldillo Ilustrado, semanario (1919-1920).
- El Hogar, mensual (1916-1917, 1919-1920). A partir de septiembre de 1919 es quincenal.
- La Ilustración Mexicana, semanario (1915).
- Industria y Comercio, quincenal (1920).
- México, mensual (1916-1917).
- El Mundo de las Aventuras, quincenal (1918-1920).
- Naderías o Momentos Subjetivos, semanario (1920).
- Policromías, mensual (1920).
- Revista de Revistas, semanario (1916-1920).
- Revista del Ejército y la Marina, mensual (1916-1920).
- Revista Jurídica, mensual (1917).
- Rojo y Gualda, semanario (1916-1920).
- Sistemas Modernos, mensual (1916-1918).
- Tohtli, mensual (1916-1919).
- Tricolor, mensual (1917-1919).
- El Universal, diario (1916-1920).
- El Universal Ilustrado, semanario (1917-1920).

Vida Moderna, semanario (1915-1916).

La Voz de Santamaría, semanario (1918-1919).

Zig-Zag, semanario (1920).

2. Artículos y libros.

ALBA, Octavio.

1968. "Historia de esos estudios. Resumen biográfico mexicano. Sesenta años en el cinema." Cine Mundial 22-05-68.

ARISTARCO, Guido.

1968. Historia de las teorías cinematográficas. Barcelona, Lumen. 461 p.

BERMUDEZ ZATARAIN, Rafael.

1927-1928. "Memorias cinematográficas." Magazine Filmico, supl. de Rotográfico (57-148) 09-03-27 al 05-12-28.

1934. "Historia de la cinematografía nacional," 9 capítulos. Ilustrado (872-886) 25-01-34 al 03-05-34.

BLANQUEL, Eduardo.

1974. "La Revolución Mexicana." En Cosío Villegas, Daniel, et.al. 1974. pp. 135-154.

BONFIL BATALLA, Guillermo.

1981. "Pluralismo cultural y cultura nacional", II. Unomásuno. 29-05-81: 20.

El Cine Mexicano en Documentos. 1981-1982. Nos. 1-10.

BRETAL, Máximo.

1932. "Estrellas de otros tiempos." Revista de Revistas (1148) 15-05-32: 28.

CAMPOS LARA, Adriana, et. al.

1979. "El cine mudo en México" (2 partes). Cine 2(14) marzo 1979: supl., 105-112; 2(15) abril 1979: supl., 113-120).

CARBALLO, Emmanuel.

1980. "La parcela y el temor de Dios." El Día 15-05-80: 4.

CASILLAS, José Alberto

1972. "El cine mudo en México y sus precursores", 4 partes. Excelsior 08/11-09-72.

COLINA, José de la.

1972. Miradas al cine (artículos de crítica). México, SEP (SepSetentas, 31). 220 p.

COSIO VILLEGAS, Daniel.

1974.1. "El tramo moderno." En Cosío Villegas, Daniel, et. al. pp. 117-132.

1974.2. "El momento actual." En Cosío Villegas, Daniel, et. al. pp. 155-164.

COSIO VILEGAS, Daniel, et.al.

1974. Historia mínima de México, 2a. reimp. México, El Colegio de México, 1974. viii, 164 p.

COUTINHO, Carlos Nelson.

1985. Introducción a Gramsci. México, Era (Serie Popular Era, 85). 173 p.

DAVALOS OROZCO, Federico y VAZQUEZ BERNAL, Esperanza.

1981-1982. "Filmografía general del cine mexicano" (1906-1929). El Cine Mexicano en Documentos (1,3,7,9).

1985. Filmografía general del cine mexicano. 1906-1931. México, Universidad Autónoma de Puebla. 128 p.

Diccionario Enciclopédico Abreviado, 7a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1972. 7 v.

Diccionario Enciclopédico Durvàn, 1a. reimpr. Bilbao, Durva de Ediciones, 1973. 8 v.

Diccionario Enciclopédico Quillet, 8a. ed. México, Editorial Cumbre, 1978. 8v.

Encyclopaedia Britannica. Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1974. 30 v.

ESCALANTE, Esteban V.

1938. "Cine." En Vargas de la Maza, Armando. Almanaque nacional, 1938. México, Editora Nacional. p. 228.

FIAP (Federación Internacional de Archivos Filmicos), Comisión Catalogadora.

1982. "Catalogación filmica." Boletín CIPUCAL (4) 2a. ep., abril. 101 p.

FUENTE, Ma. Isabel de la.

1965?-1967?. Índice bibliográfico del cine mexicano (1930-1967). México, Editorial América. 2v. 1142 + 136 p.

GARCIA RIERA, Emilio.

1963. El cine mexicano. México, Era (Cine Club Era).

1969-78. Historia documental del cine mexicano. México, Era. 9 v.

GARCIA RIERA, Emilio, coord. gral.

1986. Filmografía mexicana de medio y largometrajes 1906-1940. México, Cineteca Nacional. 50 p.

- GILLY, Adolfo.  
1983. "México contemporáneo; revolución e historia".  
Nexos. (62) febrero: 13-18.
- GONZALEZ PENA, Carlos.  
1918. "Al margen de la semana. Los desarraigados." El Universal Ilustrado (39) 1o. de febrero: s.p.
- GUTIERREZ VEGA, Hugo.  
1973. "Efectos de la comunicación masiva en la sociedad."  
Deslinda (46) 1o. de noviembre: 36 p.
- "HACIA LA CREACION de una obra genuina. Las bellas artes en Yucatán." El Universal Ilustrado (50) 19-04-18: s.p.
- HALPERIN DONGHI, Tulio.  
1972. Historia contemporánea de América Latina, 3a. ed. México, Alianza Editorial. 549 p.
- HERNANDEZ CAMPOS, Jorge.  
1977. "La cultura; cuestión de sí misma." Proceso (39) 1o. de agosto: 39.
- HERNER, Irene.  
1974. Tarzán, el hombre mito. México, SEP (SepSetentas, 139). 191 p.
- HUACO, George A.  
1965. The Sociology of Film Art. Nueva York/Londres, Basic Books. pp. 1-23.
- KORNHAUSER, Arnold.  
1969. Aspectos políticos de la sociedad de masas. Buenos Aires, Amorrortu. 241 p.
- KUTEISCHIKOVA, Vera.  
1971. "México, novela y nación." Diorama de la Cultura, supl. de Excelsior 31 de enero: 9.
- LAGOS, Marion de.  
1935. "Con don Federico Gamboa." Revista de Revistas 05-09-35.
- LOPEZ AUSTIN, Alfredo, et. al.  
1975. Un recorrido por la historia de México. Con una cronología elaborada por Teresa Silva Tena. México, SEP (SepSetentas, 200). 207 p.
- LOPEZ ROSADO, Diego G.  
1974. "Clases sociales. Partidos Políticos." En Historia y pensamiento económico de México, VI. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas. 472 p.
1981. Curso de historia económica de México, 3a. ed., 1a. reimp. México, UNAM, Coord. de Humanidades, Dir. Gral. de Publs., Inst. de Investigaciones Económicas (Textos Universitarios). 529 p.

- LOPEZ VALLEJO Y GARCIA, Ma. Luisa.  
1978. "Las primeras películas sonoras mexicanas." Cine  
1(1) febrero: supl, 1-8.
- MANCISIDOR, José.  
1973. Historia de la Revolución Mexicana, 22a. ed. México,  
Editores Mexicanos Unidos, (1957). 367 p.
- MAR, Hugo del.  
1936. "Luces y sombras del cine nacional." Revista de  
Revistas (1360) 07-06-36: 47-48.  
  
1937. "Luces y sombras del cine nacional." Revista de  
Revistas (1400) 21-03-37: 5.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de.  
1938. "Emma Padilla, la primera vampiresa de la pantalla  
mexicana." Cine octubre de 1938: 17.
- MARX, Carlos y ENGELS, Federico.  
1973. La ideología alemana. México, Ediciones de Cultura  
Popular.
- MONROY, Alberto y DIAZ-DUFFOD, Alberto, edits.  
1944. Guía oficial del cine en México, 1943-1944. México,  
s.e.
- NAVARRO DE ANDA, Ramiro.  
1980. Apuntes para una cronología de la Revolución  
Mexicana. México, Talleres Gráficos de la Nación  
(Biblioteca del Inst. de Estudios de la Revolución Mexicana,  
83). 163 p.
- NORIEGA, Anibal.  
1934. "1917-1934." Revista de Revistas 06-05-34.
- NUEDA, Luis.  
1969. Mil libros. 6a. ed. Madrid, Aguilar. 2 v.
- OLMOS, Alexis.  
1951. "El hombre que no se ve..." Voz 06-12-51: 20.
- PACHECO, José Emilio.  
1974. "Inventario. El cronista de la soledad." Diorama de  
la Cultura, supl. de Excelsior 20 de enero: 16.  
  
1977. "Prólogo". En Diario de Federico Gamboa (1892-1939).  
Selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco. México,  
Siglo XXI. pp. 15-35.
- PROCINEMEX.  
1970-1977. Anuario de la producción cinematográfica  
mexicana, 1970-1977. México, Procinemex.
- RAMIREZ, Gabriel.  
1980. El cine yucateco. México, Filmoteca de la UNAM  
(Documentos de Filmoteca, 3). 89 p.

RAMIREZ AZNAR, Luis.

1976a. "La compañía yucateca Cirnar filmó en 1914 la primera película de episodios." Novedades de Yucatán (Mérida) 04-01-76.

1976b. "Venganza de bestia fue tal vez la más sensacional película yucateca." Novedades de Yucatán (Mérida) 11-01-76.

RANGEL, Ricardo y PORTAS, Rafael E.

1957. Enciclopedia cinematográfica mexicana. México, Publicaciones Cinematográficas, (c. 1955). 1322 p.

REYES, Aurelio de los.

1973. Los orígenes del cine en México (1896-1900). México, UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural (Cuadernos de Cine, 21). 196 p.

1977. "El cine en México, 1896-1930." En De los Reyes, et. al. 80 años de cine en México. México, UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural (Serie Imágenes, 2). pp. 9-92.

1981. "Filmografía del cine mexicano, primera parte: 1896 a 1909." Primer Plano (1) noviembre-diciembre: 31-42.

1983a. Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños, v. 1 (1896-1920), 2a. ed. México, UNAM, Inst. de Investigaciones Estéticas. 271 p.

1983b. Los orígenes del cine en México (1896-1900), 2a. ed. México, FCE (Sep 80, ). 248 p.

1984. Los orígenes del cine en México (1896-1900), 3a. ed. México, FCE (Lecturas Mexicanas, 61). 248 p.

1985. Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916. México, UNAM, Inst. de Inv. Estéticas. 411 p.

1986. Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920. México, Filmoteca de la UNAM (Col. Filmografía Nacional, 5). 132 p.

1987. Medio siglo del cine mexicano (1896-1947). México, Trillas (La Linterna Mágica, 10). 225 p.

REYES DE LA MAZA, Luis.

1968. Salón Rojo (Programas y crónicas del cine mudo en México), tomo I (1895-1920). México, UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural (Cuadernos de Cine, 16). 243 p.

1973. El cine sonoro en México. México, UNAM, Estudios y Fuentes del Arte en México, 32). 271 p.

REYES NEVARES, Beatriz.

1974. Los directores del cine mexicano. México, SEP (SepSetentas, 154). 191 p.

RUBIO HERNANDEZ, Rogelio.



BIBLIOGRAFIA

1975. "Cultura." En Campo, Salustiano del; Marsal, Juan Francisco; y Garmendia José A. (coord. edit.). Diccionario de las ciencias sociales. Madrid, Instituto de Investigaciones Políticas. v. 1, pp. 599-603.

RUY SANCHEZ, Alberto.

1978. "Cine mexicano: Producción social de una estética." Historia y sociedad (18) verano: 71-83.

1981. Mitología de un cine en crisis. México, Premiá (Col. La Red de Jonás). 108 p.

SAENZ DE SICILIA, Gustavo.

1938. "Reminiscencias del cine nacional", I. Cine noviembre .

SANCHEZ GARCIA, José María.

1944-45. "Apuntes para la historia de nuestro cine", serie irregular. Novedades 26-11-44 / 25-03-45.

1944-47. "Quién es quién en nuestro cine", serie irregular. Novedades 01-12-44 / 22-01-47.

1947. "El cine en México," (9 partes). Mañana (186-207) 22-03-47/16-08-47.

1951. "Cómo se inició y cómo se desarrolló nuestro cine." (7 partes) Voz. 22-02-51 a 29-03-51.

1951-1954. "Historia del cine mexicano." Cinema Reporter (672-855) 02-06-51 / 08-12-54.

1957. "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda". En RANGEL y FORTAS 1957.

"Sara García, 60 años de actriz." Tele-Guía (1305) 11/17-08-77: 44.

SERRANO, Federico y MORAL, Fernando del, coords. edits.

1981. El automóvil gris. México, Cineteca Nacional (Cuadernos de la Cineteca Nacional, 10). 143 p.

TARACENA, Alfonso.

1960a. La verdadera revolución mexicana, Segunda Etapa (1913-1914). México, Jus.

1960b. La verdadera revolución mexicana, Tercera Etapa (1914 a 1915). México, Jus. 248 p.

1960c. La verdadera revolución mexicana, Cuarta Etapa (1915 a 1916). México, Jus. 256 p.

1960d. La verdadera revolución mexicana, Quinta Etapa (1916 a 1918). México, Jus. 255 p.

TIBOL, Raquel.

1973. "Cincuentenario de un manifiesto. Entonces como hoy,

ingenuidad, esperanza." Diorama de la Cultura, supl. de Excelsior 18-02-73: 3.

TOUSSAINT, Florence.

1982. Critica de la información de masas. reimp. de la 2a. ed. México, Trillas (Serie Temas Básicos, Area: Taller de Lectura y Redacción). 94 p.

VARGAS DE LA MAZA, Armando.

1938. Almanaque nacional 1938. México, Editora Nacional. p. 270.

VAIDOVITS, Guillermo.

1987. "El cine de Guadalajara," (2 partes). Dicine (20) julio-agosto: 16-19; (21) septiembre-octubre: 12-13.

Varios autores.

1982. Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego. México, FCE-UNESCO. 309 p.

VAZQUEZ DE KNAUTH, Josefina.

1975. "El México independiente." En López Austin, et. al. 1975. pp. 159-205.

VILLARRUTIA, Xavier.

1970. Critica de cine. Recopilación, selección, introducción y notas de Miguel Capistrán. México, UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural (Cuadernos de Cine, 18). 309 p.

ZAVALA, Silvio.

1975. Apuntes de historia nacional, 1813-1974. 2a. ed. México, SEP (SepSetentas, 205). 214 p.

---

INDICE GENERAL

---

PROLOGO.....	1
INTRODUCCION.....	4
1. Planteamientos preliminares.....	4
2. El cine como proceso de producción cultural.....	6
3. Los medios y el concepto de cultura.....	16
4. El cine como fenómeno social.....	23
5. El estudio de la industria cinematográfica.....	29
6. Los hacedores del cine.....	31
7. El público.....	34
8. Las películas.....	37
I. SOCIEDAD Y POLITICA EN MEXICO, 1916-1920.....	39
1.1. Antecedentes.....	40
1.1.1. Causas y orígenes de la Revolución.....	40
1.1.2. Revolución maderista, 1910-1913.....	46
1.1.3. El constitucionalismo y la lucha de facciones.....	47
1.1.4. Instauración del carrancismo.....	48
1.2. El carrancismo.....	49
1.2.1. El proyecto histórico.....	50
1.3. Situación económica y social.....	57
1.4. Fuerzas y grupos sociales. Grupos políticos.....	63
1.5. Política cultural e ideología.....	74
II EL CINE MEXICANO DE 1896 1931.....	84
2.1. Primera etapa: 1896-1916.....	85
2.1.1. Los orígenes.....	85
2.1.2. Los primeros documentales.....	86
2.1.3. La revolución.....	87
2.2. Segunda etapa: 1916-1931.....	89
2.2.1. Antecedentes del cine de argumento.....	91
2.2.2. Primeros largometrajes de argumento.....	92
2.2.3. El automóvil gris.....	94
2.2.4. El cine de los veinte.....	95
2.2.5. El "mexicanismo" cinematográfico.....	98
2.2.6. Cine con moraleja.....	101
2.2.7. Documentales y noticiarios.....	101
2.2.8. Distribución y exhibición.....	102
III HACIA UNA FILMOGRAFIA CRITICA DEL CINE MEXICANO.....	104
3.1. Las fuentes.....	106
3.2. Las filmografías del cine mudo mexicano.....	120
3.3. La ficha filmográfica.....	131
IV SUMMA FILMICA MEXICANA (1916-1920).....	141
Año 1916.....	142
Año 1917.....	146
Año 1918.....	187

Año 1919.....	199
Año 1920.....	228
CONCLUSIONES.....	258
APENDICES.....	Entre las páginas 262 y 263
BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA.....	263