

Manuel Jesús González Manrique
El Estado de Hidalgo en Blanco y Negro.
Hidalgo en el Cine de los Orígenes a los Años 60
Revista Xihmai XII (24), 101-119, julio-diciembre 2017

Xihmai

Universidad La Salle Pachuca
xihmai@lasallep.edu.mx
Teléfono: 01(771) 717 02 13 ext. 1406 Fax:
01(771) 717 03 09
ISSN (versión impresa):1870_6703 México
<https://doi.org/10.37646/xihmai.v12i24.288>

2017

Manuel Jesús González Manrique

EL ESTADO DE HIDALGO EN BLANCO Y NEGRO. HIDALGO EN EL CINE DE LOS
ORÍGENES A LOS AÑOS 60

THE STATE OF HIDALGO IN BLACK AND WHITE. HIDALGO IN THE CINEMA FROM IT'S
ORIGINS TO THE 60'S

Xihmai, año 2017/vol. XII, número 24
Universidad La Salle Pachuca
pp. 101 - 119

Xihmai 101



Manuel Jesús González Manrique
El Estado de Hidalgo en Blanco y Negro.
Hidalgo en el Cine de los Orígenes a los Años 60
Revista Xihmai XII (24), 101-119, julio–diciembre 2017

Manuel Jesús González Manrique
El Estado de Hidalgo en Blanco y Negro.
Hidalgo en el Cine de los Orígenes a los Años 60
Revista Xihmai XII (24), 101-119, julio–diciembre 2017

EL ESTADO DE HIDALGO EN BLANCO Y NEGRO. HIDALGO EN EL CINE DE LOS
ORÍGENES A LOS AÑOS 60

THE STATE OF HIDALGO IN BLACK AND WHITE. HIDALGO IN THE CINEMA FROM IT'S
ORIGINS TO THE 60'S

Manuel Jesús González Manrique*

* Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada. Profesor/Investigador
del Área de Historia y Antropología del Instituto de Ciencias Sociales de la
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. SNI 1

Recibido 11-03-17 Aceptado 05-04-17 Corregido 13-05-17

Resumen

Si se parte de los recientes estudios que relacionan la disciplina geográfica y el cine, este trabajo hace una revisión de los espacios del estado de Hidalgo utilizados como escenario en el Séptimo Arte durante el período del cine en blanco y negro. De esta forma, al relacionar el territorio con la dinámica social, y si se ubica en las relaciones entre realidad y representación, haremos un repaso cronológico a las películas que han preservado la geografía hidalguense.

Palabras clave: geografía y cine, estado de Hidalgo, Eisenstein, Cine Mexicano

Abstract

On the basis of recent studies that relate the geographical and the cinema, This work makes a review of the State of Hidalgo spaces used as a backdrop in the seventh art in the period of the film in black and White. In this way, and relating territory with social dynamics and positioning ourselves in the relationship between reality and representation will do a chronological review films that have preserved the Hidalgo geography.

Keywords: Geography and cinema, State of Hidalgo, Eisenstein, Mexican cinema

Introducción

La capacidad de crear imaginarios históricos, sociales, antropológicos o geográficos que tiene el cine ha hecho que en las disciplinas humanísticas y sociales fundamentalmente se vincule cada vez más lo cinematográfico con la investigación y la docencia. La geografía, por su parte, ha tardado considerablemente en incorporar el cine como elemento para su campo de estudio respecto a otras disciplinas históricas o sociales, esto debido al protagonismo antrópico de los *films* referente a lo geográfico que, finalmente, resultaría, según la escuela cinematográfica, en un marco espacial que, evidentemente, y auspiciado por los avances técnicos fotográficos, ha ido ganando terreno en la disciplina geográfica.

La “geografía moderna” rotura una serie de caminos anteriormente poco transitados, como es el caso de la geografía cultural (Shime & Mín, 2006-2007:168-194).

El espacio cinematográfico, al igual que el geográfico, combina dos componentes que interactúan continuamente: el territorio y la dinámica social. La configuración territorial está conformada por la disposición de los elementos naturales y artificiales y “la dinámica social es planteada por el conjunto de variables económicos, culturales, políticos, etc. que a cada momento histórico dan un significado y unos valores específicos al medio técnico creado por la humanidad, es decir, a la configuración territorial (Santos, 1996:105-106).

Indudablemente, la tecnología ha transformado considerablemente la concepción humana del espacio; desde los transportes hasta la fotografía y, posteriormente el cine y la televisión, nos acercan física o mentalmente a nuevos espacios (Castells, 2008).

Así, la literatura de viajes o la novela histórica habían sido utilizadas por los geógrafos como fuente informativa, el caso de Alexander von Humboldt es muy significativo en el tema mexicano, ya que es sorprendentemente tardía la aceptación del séptimo arte, pues no es hasta 1953 cuando Roger Manvell, director del British Film Academy y la publicación *The Geographical Magazine* por encargo de la Royal Geographical Society de Londres cuando se inicia esta conexión tan evidente a los ojos del investigador de hoy.

Ciertamente, al tener en consideración la necesidad de la “posesión” del fotograma o la secuencia para el estudio geográfico, no ha sido posible hasta la digitalización de los contenidos y su fácil manipulación informática, precisamente cuando se ha convertido en una cultura popular (Manvell, 1956).

Dentro de la geografía cultural nos encontramos con dos corrientes en el mundo occidental: la estadounidense, que considera la comunicación como un proceso mediante el cual se transmite un mensaje a distancia, por lo que la industria estaría interesada en la creación y difusión de estereotipos; y la europea, en la que se conceptúa la comunicación como un proceso por el cual una determinada cultura es creada, modificada y transformada. Nuestra propuesta establece un estado intermedio entre ambas, pues el conocimiento de nuestros semejantes nos viene interpuesto a través de representaciones, y una de las más extendidas, respetadas y consumidas, es el cine. De esta forma, realidad y representación “están enlazadas en un proceso continuo” (Harvey, 1998:402).

1. La década de 1910

En la temprana fecha de 1916, apenas veinte años después de la llegada de los enviados de los hermanos Lumière a México: Claude Ferdinand Von Bernard y Gabriel Veyre con su fantasmagórico aparato, se hace –que se tenga registro– la primera filmación en el estado de Hidalgo.

Como era común en el génesis del cinematógrafo, y antes de que el francés Georges Méliès iniciara la andadura narrativa del nuevo invento, la primera película rodada en estas tierras fue una toma de vistas realizada en 1916 por el director Salvador Toscano, cuyo título fue *Familia del ingeniero Constantino Pérez y vistas del Mineral del Chico*. Salvador Toscano se había iniciado tempranamente en el cinematógrafo, en 1898, y fue el primer mexicano en utilizar la cámara de los Lumière para rodar en los lugares más populares, en principio, del Distrito Federal, como el Zócalo o la Alameda, así como festejos, noticias y espectáculos. En estos tiempos fue compaginando su trabajo como topógrafo con la filmación y exhibición de películas; así perfeccionó su estilo documental con películas más profesionales como *Viaje a Yucatán*, de 1906. Posteriormente, y debido a su interés por la política, hizo propaganda cinematográfica a favor de Madero y Pino Suárez, y en 1913 filmó magistralmente la “decena trágica” y en 1914 la invasión norteamericana.

Su reconocimiento fílmico se inicia en 1912 y se extiende hasta 1916 con una completa *Historia de la Revolución*. Es de este periodo, de un Toscano ya bien formado cinematográficamente, la película que nos ocupa. Desgraciadamente, las características del celuloide de la época, la poca importancia que se le daba a este material, así como el incendio de la Cineteca Nacional, acaecido el 24 de marzo de 1982, no dejaron rastro de este corto salvo el hecho de figurar en los índices de cine mexicano, como el de Moisés Viñas (Viñas, 2005:196), el de David Torregrosa (Torregrosa, 2004: 53) o más pormenorizadamente en la biografía del director realizada por el especialista Ángel Miquel (Miquel, 1997:129).

La segunda película a tratar es la más famosa y aclamada de la década: *El automóvil gris*, realizada en 1919 por Enrique Rosas, película basada en hechos reales cuya última trama policíaca, justo antes de la moralizante e impactante resolución, se desarrolla y fue rodada en Apan.



Ilustración 1 Apan en *El automóvil gris*.

El automóvil gris fue en principio un serial de doce episodios que narraba los asaltos de una famosa banda de atracadores que pululaban por la Ciudad de México, y cuyo éxito, no falto de polémica por la inclusión del fusilamiento real de los asaltantes, fue masivo en la República. Esta película fue producida y dirigida por Enrique Rojas con la colaboración de los codirectores artísticos Joaquín Coss y Juan Canals de Homs y varios son los factores que han hecho de esta película famosa hasta la actualidad: el impacto real del hecho policíaco, que tuvo graves implicaciones en su tiempo, así como la preservación de la obra gracias a su conversión en largometraje en 1933 a manos de los descendientes de Rosas, los Rosas Priego, con el añadido de diálogos, música y sonidos ambientales y la amplia documentación que los archivos guardan de la misma. Prueba de ello serían las monografías dedicadas a ella, como el número 10 de *Cuadernos de la Cineteca* (1981) con exclusivo material de Federico Serrano, la magistral exposición de hechos realizada por Aurelio de los Reyes en su libro *Cine y Sociedad en México (1896-1930)* Vol. 1 publicado en 1983.

La banda protagonista de este serial, a posteriori largometraje de 111 minutos, se dedicaba al asalto de casas de la alta sociedad mexicana disfrazándose de oficiales del ejército constitucionalista y huyendo en un legendario Fiat gris de 1914.

La serie fue producida por Azteca Films y tocada y retocada, primero con la inclusión del fusilamiento de seis de los sospechosos en 1919, “así en una misma cinta, seis de los delincuentes tuvieron a la vez conmovedores y nada glamorosos rostros verdaderos y los que les prestaron, sin ningún parecido, unos actores tan enfáticos y ultramaquillados como solían serlo los del cine mudo” (García Riera, 1998:46). Esta cinta trajo al cine mexicano por primera vez la experiencia histórica inmediata, al estilo del “cinema vérité” que incluye elementos reales. Juan Manuel Cabrera, inspector de policía, hace de sí mismo en la cinta, la ya mencionada escena de los fusilamientos; se debe destacar que estuviese rodada en las locaciones originales.

Tal fue el impacto de la cinta que aún en los años sesenta se encontraba en exhibición cinematográfica, sin contar con la televisiva que llega en la actualidad, o las ediciones en DVD, como la de la UNAM, con interesante material extra.

La conexión de esta película con el estado de Hidalgo se inicia con la posible implicación del General Pablo González en los robos de la banda. Bernardino Quintero, un agricultor de Almoloyan, perteneció a la banda; así también Aurora García Cuéllar, que en aquel entonces contaba con 24 años y era originaria de Pachuca, se incorporó al grupo enamorada de Rafael Mercalante, y Ángeles Agís (o Sánchez), natural de Apan, que tuvo un romance con el jefe supremo de la banda, Higinio Granda.

Una de las víctimas de la banda fue el ingeniero hidalguense Gabriel Mancera, que explotaba varios fundos en Mineral del Chico y era propietario de empresas textiles en su ciudad natal, Tulancingo, y además era dueño de los Ferrocarriles Hidalgo y del Norte¹. La resolución de la cinta se desarrolla en Apan, y allí fueron rodadas las escenas de las últimas detenciones y persecuciones, ya que fue allí donde se desarrolló esta parte de la famosa historia de la banda del automóvil gris.

2. La década de 1920

Durante la década de los veinte se realizan dos películas con singular suerte rodadas en el estado de Hidalgo: *Alas abiertas* de Luis Lezama, realizada en 1921, y *El corazón de la Gloria*, película de 1926 realizada por el norteamericano Harry Harvey; ambas películas tienen una extraña y azarosa historia.

Alas abiertas está basada en la novela homónima de Alfonso Teja Zabre y se ubica temporalmente en la Revolución, fue dirigida por Luis Lezama y producida por Germán Camús (García Riera, 1998:54). La película, una de las primeras que afrontan la Revolución, aunque realmente ésta brille por su ausencia, se desarrolla en la sierra del estado de Hidalgo, cuando los constitucionalistas intentan bombardear a unos “facinerosos”. “El paisaje, por supuesto, tenían un primer lugar de importancia. La fotografía debía mostrar la belleza de la capital del país, de la ciudad de Pachuca y de pueblecillos perdidos en medio de bosques y valles (De los Reyes, 1987: 86). Esta temprana cinta sobre la Revolución retrataba a los revolucionarios como “bandoleros capaces de realizar los peores atropellos” (Ramírez, 1989:148), el propio Emilio García Riera aclara el porqué de la desaparición de este *film*, y cuenta

¹ www.oem.com.mx/elsoldehidalgo/notas/n1376351.htm consultado el 15 de mayo de 2016
www.oem.com.mx/elsoldehidalgo/notas/n1376351.htm consultado el 15 de mayo de 2016

cómo una compañía norteamericana adquirió la película, la mutiló, la reeditó y la exhibió en los Estados Unidos, Canadá y otros países con el título *With Wings Outspread* y con un elenco de nombres falsos (Fred Terry, Walter Franklin, Madeline Cassinelli) para disimular su presencia mexicana” (García Riera, 1998:54), de hecho podemos encontrar más bibliografía que registra la “versión” norteamericana que la original mexicana.



Ilustración 2 Portada de la novela *Alas abiertas*.

Cinco años después, se realiza la película *El corazón de la Gloria*, realizada por el estadounidense Harry Harvey. Comenta Emilio García Riera respecto a este *film* y a su director que

Earle dirigió también algunos números del noticiero cinematográfico del diario El Universal, pero la Amex resultó una estafa montada sobre todo por otro norteamericano, Harry Harvey, que huyó a Los Angeles al ser descubierto. Antes de eso, Harvey dejó inconclusa una cinta producida, dirigida y escrita por él en 1926, *El corazón de Gloria*, con actores que hacían carrera en el cine mexicano sonoro: el cómico peruano Leopoldo Ortín (Lima 1893-1953), Ángel T. Sala y el argentino Alejandro Ciangherotti (1903-1975) (García Riera en *De los Reyes*, 1987:70).



Ilustración 3. Cartel de *With Wings Ouspread*

3. Hidalgo en el cine de los años 30

Tres son las películas que se realizan en Hidalgo en esta década, *¡Qué viva México!* (1933), de Sergei Eisenstein, la desaparecida *Pachuca* (VV.AA., 1940, p. 111), realizada en 1934 por Max Urban y finalmente la comedia ranchera *El Fanfarrón ¡Aquí llegó el valentón!*, de 1939 dirigida por Fernando A. Rivero.

El estado de Hidalgo y más precisamente la hacienda de Tetlapayac se expone ante el cine mundial de alto nivel con la película dirigida por Sergei Eisenstein *¡Que viva México!* en su capítulo *Maguey* (Sadoul, 1972:377).

Durante 1931 el director soviético viajó rodando por la República mexicana con el fin de realizar una película sobre México que estaría compuesta de un prólogo, cuatro episodios que tratarían del pasado indígena, la época colonial, la Revolución, el presente del país y su folklore; pero la obra no pudo ser terminada ya que su patrocinador, Upton Sinclair, alarmado por los excesivos gastos y displacencias con el equipo de rodaje debido a su modos de ver el socialismo, retiró su apoyo y el material ya rodado.

La obra que hoy disfrutamos y que ha configurado en el imaginario colectivo extranjero la “esencia visual” del mexicano –ensarepado, sentado a los pies de un maguey– imagen de un pueblo humillado esperando el despertar (González Rubio I. & Lara Chávez, 2009:22) es un montaje posterior de Grigori Aleksandrov.

Su capítulo *Maguey* está considerado como el primer melodrama rural a la mexicana. Este capítulo que, influido por la película de Griffith *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), se iba a desarrollar a mediados de la primera década del siglo XX, en plena época porfiriana, en la que se narra la rebelión de un grupo de peones campesinos tras la violación de María, la prometida de uno de ellos. En la revuelta, y tras la muerte de la hija del patrón, los peones eran capturados y condenados a morir semienterrados y pisoteados por los cascos de las caballos de los patronos. Si bien en un principio Eisenstein pretendía representar la difícil situación que vivían los campesinos durante el Porfiriato, el conocimiento del hacendado de Tetlapayac Don Julio Saldívar y el accidente protagonizado por el niño Félix Olvera, que mató a su propia hermana al disparársele una pistola que le regaló Tissé, así

como su captura, tornó su rodaje con la sensación de que “la revolución en México no había concluido y que el día de la venganza por la falta de derechos, la humillación y los infortunios del peón, aún estaba muy lejano...” (Eisenstein, 1991:108).



Ilustración 4 Hacienda de Tetlapayac en *¡Que viva México!*

El escenario tanto real como ficticio de estos hechos es la hacienda de Tetlapayac, lugar que dejó anonadado a Eisenstein. Se trata de una vieja hacienda que había cambiado de manos desde un encomendero que acompañó a Hernán Cortés en el siglo XVI hasta los Saldívar y que finalmente, Don Julio Saldívar se adueñó tras repartir las tierras entre los campesinos y que finalmente vendió, al morir arruinado en Apan.

Según cuenta Marie Setón, Eisenstein le confiesa que “en el momento en que vi Tetlapayac, supe que era el sitio que había estado buscando durante toda mi vida” (Tuñón, 2002).



Ilustración 5. Alrededores de Apan en *¡Que viva México!*

La llegada de Eisenstein a Tetlapayac animó a la visita de numerosos intelectuales, entre los que debemos resaltar por su impacto cultural y exposición del lugar en sus obras: Katherine Anne Porter, quien escribió una primera versión de su novela *Hacienda* publicada en 1932 en la *Virginia Quarterly Review* y cuya versión definitiva integraría el libro *Flowering Judas and other stories*.

No todo el capítulo *Maguey* fue rodado en la hacienda de Tetlapayac, también fueron utilizados en el rodaje la hacienda de San Nicolás y los fortines de Mazaquiavac. (De la Vega Alfaro, 1994:60-61).

4. Los años 50

Tras una década sin presencia cinematográfica en Hidalgo, la década de los cincuenta nos llega con una de las obras más representativas del cine mexicano, *Raíces* (Alazraki, 1953).

La Época de Oro supuso un periodo de hermetismo estético y temático que produjo un gran impedimento para las nuevas generaciones de cineastas. Uno de los pocos que logró liberarse del corsé sindical fue Genito Alzarak, y precisamente con la película que nos ocupa.

Raíces es la adaptación al cine de cuatro relatos de corte indigenista pintoresquista: *Las Vacas*, *Nuestra Señora*, *El Tuerto* y *La Potranca*. Cuentos extraídos del libro *El diosero* de Francisco Rojas González, de su cuento *Las vacas de Quiviquinta*, localidad del municipio de Huajicori, Nayarit, pero que el director reubicó en el Valle del Mezquital.

El resultado fue muy elogiado en su época, mereció la atención de la crítica y ganó importantes reconocimientos, como el Premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica en el Festival de Cannes.



Ilustración 6 El Valle del Mezquital en *Raíces*.

Las vacas narra el drama de un matrimonio otomí, en el Valle del Mezquital, sumido por el hambre y la desesperación. El hombre (Juan de la Cruz) se lamenta de haber vendido su vaca, el único recurso de su supervivencia, mientras que la mujer (Beatriz Flores) alimenta a su hijo con abnegación. En la carretera, se encuentran con una pareja de ciudadanos *snoobs* y que detienen su auto cuando miran a la indígena amamantando al niño. La pareja le ofrece dinero a la mujer para viajar con ellos y ponerse a su servicio como nodriza (o como una vaca-humana, que es la metáfora que propone el título). A pesar de la reticencia del marido, la indígena acepta y le deja el bebé a su cuidado, con la promesa de que le hará llegar dinero para subsistir.² (González Rubio I. y Lara Chávez, 2009:55-56).

5. Los 60

Simón del desierto es la última película que Luis Buñuel rodó en México allá por 1964. Esta película está basada en la particular vida de Simón el Estilita para la que se basó en las pocas referencias que se tienen de él, que según el pormenorizado estudio de Francisco Salvador Ventura serían *Les saints styliés* de Delehaye, editado en Bruselas en 1923 y *Antoiche païenne et chrétienne*, de Festugière, obra publicada en París en 1959 (Salvador Ventura, 2007).

Simón el Estilita (Sisan, Cilicia, c. 390-Alepo, Siria, 27 de septiembre de 459), interpretado en la cinta de Buñuel por el reconocido actor Claudio Brook, fue un santo asceta cristiano cuya fama se extendió a consecuencia de haber pasado 37 años de penitencia sobre una columna cerca de Alepo (Siria).

Para esta ambientación tan especial, Buñuel eligió los alrededores de Ixmiquilpan para representar los de Alepo (Buñuel, 2008:61). Respecto a esta decisión, Stone y Gutiérrez-Álbilla consideran que “in Gabriel Figueroa’s monochrome cinematography, the vas cactus-dotted plains around Ixmiquilpan in Mexico and the spectacular everchanging skies above then provide intrinsic interest and visual pleasure, rathen than a mere background” (Stone, Rob & Butiérrez-Albilla, 2013:421).

Finalmente, “los problemas financieros de Alatraste impidieron que la película tuviera el acabado debido: quedó en un medimetraje de 43 minutos, y las

² “En la cinematografía monocromática de Gabriel Figueroa, los amplios llanos punteados de cactus alrededor de Ixmiquilpan en México y los espectaculares cielos siempre cambiantes proporcionan un interés intrínseco y placer visual, son más que un simple fondo” (Traducción del autor).

pobrezas de producción algo mermaron su gran interés" (García Riera, 1998:239).



Ilustración 7. Alrededores de Ixmiquilpan en *Simón del Desierto*.

Para cerrar la década, el director Carlos Velo hace una adaptación de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo* en 1967 y escoge Tetlapayac (Apan) (García Riera, 1998:270), como hiciera Eisenstein, para ambientar la sobrenatural tierra de Comala, que recorre el protagonista del *film* buscando a su padre, “un tal Pedro Páramo”. La nebulosa fotografía de Gabriel Figueroa, el fotógrafo cinematográfico que más ha capturado el estado de Hidalgo, convierte con maestría Apan en Comala a pesar de la dificultad de adaptar esta gran obra de realismo mágico mexicano.

Comentarios finales

La geografía cultural, dentro de las nuevas tendencias de la llamada geografía moderna, ha obrado considerables transformaciones en el uso de fuentes para el estudio y la investigación geográfica. La coincidencia entre la esencia cinematográfica y el espacio geográfico, basados tanto en el territorio como en la dinámica social.

Las diversas formas de información geográfica se han ido ampliando paulatinamente, desde la inclusión de la literatura de viajes o la novela histórica hasta la fotografía y, finalmente, el arte que más tiene en común con la apreciación humana de la geografía, el cine, en el que tanto realidad como representación constituyen el conocimiento geográfico.

El estado de Hidalgo, por su valor artístico y natural, ha sido numerosas veces escenario para películas tanto nacionales como internacionales; así contamos con películas desde los albores del siglo XX hasta la actualidad.

Si solo consideramos el cine realizado antes de la llegada del color, nos encontramos con interesantes vestigios, desde la desaparecida *Familia del ingeniero Constanino Pére y Vistas de Mineral del Chico* (1916) hasta *Pedro Páramo* (1967). Es relevante señalar que son Apan y el Mezquital son los lugares más rodados y que esta cinematografía, aparte de llevar a todos los rincones del mundo los paisajes y modos hidalguenses, sirvieron para la configuración del prototipo del mexicano, ya que la imagen eisensteniana del mexicano en la hacienda de Tetlapayac en el capítulo *Maguey* de *¡Que viva México!* (1931) entró de lleno en las imágenes que sobre el mexicano y la mexicanidad tiene el imaginario colectivo internacional.

FUENTES DE CONSULTA

- CASTELLS, M. (2008). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Col. 1. La sociedad red. México: Siglo XXI.
- ANXO Fernández, M. (2007). *Las imágenes de Carlos Velo*. México: INAM.
- BUÑUEL, L. (2008). *México*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

- DE LA VEGA Alfaro, E. (1994). “Eisenstein en Tetlapayac: Remembranzas y testimonios”. *Secuencias* (1), 47-62.
- DE LOS REYES, A. (1993). “Cine y sociedad en México (1896-1930)”. *Bajo el cielo de México*. Volumen II (1920-1924). (Vol. 2). México: UNAM.
- DE LOS REYES, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- DE LOS REYES, A. (2006). *Nacimiento de ¡Que viva México!* México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- EISENSTEIN, S. (1991). *Yo, memorias inmorales*. 2. México: Siglo XXI.
- GARCÍA Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*. México: Conaculta.
- DE LOS REYES, A. (1964). *Historia documental del cine mexicano*. México: Ediciones Era.
- GONZÁLEZ Rubio I., J., & Lara Chávez, H. (2009). *Cine antropológico mexicano*. México: INAH.
- HARVEY, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- MANVELL, R. (1956). “The geography of film-making”. *The Geographical Magazine* (29), 491-500.
- MILLÁN, F. (1995). *La hija del puma: genocido maya en la pantalla*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- MIQUEL, Á. (1997). *Salvador Toscano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- RAMÍREZ, G. (1989). *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional.
- SALVADOR Ventura, F. (2007). “La imagen fílmica rigurosa de la antigüedad tardía: *Simón del Desierto* de Luis Buñuel”. *HABIS* (38), 329-343.

- SADOUL, G. (1972). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestro días*. México: Siglo XXI.
- SANTOS, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona, Cataluña, España: Oikos-Tau.
- SETON, M. (1986). *Sergei Eisenstein. Una biografía*. México: Fondo de Cultura Económica. <https://doi.org/10.1002/9781118324882>
- SHIME, S. M., & Min, M. C. (2006-2007). “Geografía cultural”. *Huellas* (11), 168-194.
- STONE, Rob, & Butiérrez-Albilla, D. (2013). *A Companion to Luis Buñuel*. John Wiley & Sons.
- TESSON, C. (1995). *Luis Buñuel*. París: Éditions d l'étoile / Cahiers du cinema.
- TORREGROSA, D. (2004). *Los inicios del cine*. México: Plaza y Valdés.
- TUÑÓN, J. (2002). “Sergei Eisenstein y Emilio Fernández. Constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena”. *Film-Historia* , XII (3).
- VIÑAS, M. (2005). *Índice general del cine mexicano*. México: Conaculta.
- VV.AA. (1940). *The Film Daily Year Book of Motion Pictures* (Vol. 22). New York: The Film Daily (Wid's Films and Film Folks, Inc.).

Copyright (c) 2017 Manuel Jesús González Manrique.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)