

## Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta

por Ángel Miquel\*

**Resumen:** Conocido durante mucho tiempo únicamente a través de la incorporación de escenas filmadas por él a la película *Epopeyas de la revolución* (Gustavo Carrero, 1963), Jesús H. Abitia fue un destacado creador de imágenes durante la revolución mexicana de 1910-1917. Asumiéndose como propagandista de la facción del constitucionalismo encabezada por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, hizo retratos, series de tarjetas postales y cintas documentales de las campañas de ese ejército. Una vez que los constitucionalistas tomaron el poder, siguió cerca de los jefes para hacer la narración gráfica oficial de los gobiernos posrevolucionarios. En este ensayo se ofrece una descripción de su trayectoria como fotógrafo y documentalista, así como de sus incursiones en el cine privado de argumento y sus actividades en la gestión de uno de los primeros estudios de cine en México.

**Palabras clave:** cine documental, cine silente, Revolución Mexicana.

**Abstract:** Jesus H. Abitia, a prominent creator of images during the Mexican Revolution (1910-1917), is mainly known today due to the incorporation of the scenes he filmed into *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1963). Assuming that his work would serve as propaganda for the Constitucionalistas leaded by Venustiano Carranza and Alvaro Obregon, Abitia made portraits, post cards series, and documentaries of that army's campaigns. Abitia remained close to Constitucionalistas leaders when they gained power, and he became one of the official graphic narrators of the posrevolutionary governments. This essay offers a description of Abitia's trajectory as a photographer and documentary filmmaker, and well as of his incursions towards private oriented filmmaking and his initiatives toward the creation of one of the first film studios in Mexico.

**Keywords:** documentary, silent film, Mexican Revolution.

I



Jesús Hermenegildo Abitia nació en 1881 en el pequeño pueblo de Botuchic, Chihuahua, al norte del país. Muy joven adquirió una pequeña cámara de fotos fijas, que aprendió a utilizar de forma autodidacta y con la que inició un negocio como fotógrafo itinerante en la sierra chihuahuense y en el vecino estado de Sonora. En algún momento sintió necesario profundizar en las técnicas del oficio, y viajó hasta la ciudad de México, donde fue empleado en un taller de renombre, el de los hermanos Valleto. En 1908, cuando su formación en el oficio había concluido, abrió un

estudio-tienda en Hermosillo que se mantuvo durante varios años como el único espacio donde podían retratarse los habitantes de la capital sonoreense. Por las pocas imágenes que se conservan de esa etapa es posible deducir que Abitia adhirió al estilo pictorialista, practicado por los Valleto y otros fotógrafos de la época, cuyas principales características eran la representación posada, un ambiente controlado con telones y objetos lujosos, y retoques para resaltar las cualidades “pictóricas” o “artísticas” de la pieza.

En enero de 1910 Abitia alojó en su casa y tomó imágenes propagandísticas de Francisco I. Madero, quien pasaba por Hermosillo en su gira como candidato a

la presidencia para las elecciones que se celebrarían a mediados de año. Su contrincante era Porfirio Díaz, dictador con más de treinta años en el poder y al que naturalmente apoyaban los gobiernos constituidos. Por eso la clase política local reprochó a Abitia sus simpatías por Madero y lo acosó al punto de que el fotógrafo tuvo que exiliarse en El Paso, Texas. Una vez celebradas las elecciones, que luego de grandes inequidades en el proceso dieron la victoria a Díaz, Madero llamó a la revolución armada. A partir del 20 de noviembre comenzaron a darse en muchos puntos del país levantamientos de grupos más o menos amplios, que culminaron con la toma de Ciudad Juárez en mayo de 1911. Es posible que Abitia viviera aún del otro lado de la frontera, y que fuera por lo tanto testigo y hasta partícipe de esta victoria decisiva de los maderistas, que obligó a la renuncia y el exilio a Francia del viejo dictador.

En cualquier caso, al triunfo de la revolución el fotógrafo pudo regresar al país y asistir a la nueva campaña presidencial, en la que la victoria fue para Madero. Durante el breve período de éste cambiaron muchos gobiernos estatales, incluido el de Sonora, al que Abitia se incorporó como funcionario. Pero en febrero de 1913 una fracción del ejército encabezada por Victoriano Huerta dio un golpe de Estado y tomó el poder después de asesinar al presidente. De inmediato hubo nuevos levantamientos por todo el país para protestar contra el gobierno *de facto* y defender los ideales democráticos enarbolados por Madero. El principal grupo rebelde fue el que se autodesignó “constitucionalista” por su defensa del orden legal vulnerado en el golpe de Estado, y al frente del cual estaba Venustiano Carranza.

Álvaro Obregón, quien había sido condiscípulo de Abitia en la escuela, invitó al fotógrafo a unirse al constitucionalismo, con el encargo explícito de hacer propaganda en imágenes de la causa. Abitia aceptó y en abril de 1913 comenzó su trabajo haciendo fotografías de Obregón y su estado mayor para difundir entre sus seguidores y la prensa. Al mismo tiempo, emprendió la

edición de una serie de tarjetas postales en la que realizó un registro de la Campaña del Norte contra el ejército huertista en Sonora<sup>1</sup>.

Es muy probable que Abitia, quien estaba en el oficio y vivía en la zona fronteriza, se inspirara en alguna de las series hechas sobre la toma de Ciudad Juárez por las fuerzas de Madero por los fotógrafos norteamericanos David W. Hoffman, Hecox, Henry Blumenthal, Walter Horne, W.F. Stuart, Robert Dorman, Morris y Jim Alexander, y por el mexicano Heliodoro J. Gutiérrez.<sup>2</sup> En cualquier caso, la serie de Abitia estaba compuesta –según puede deducirse de lo que se conserva– por unas setenta piezas numeradas. Las postales llevaban sobre la foto, y no en la parte de atrás, como se hizo costumbre tiempo después, una leyenda que identificaba los personajes, los objetos o las acciones retratadas. Se indicaba a menudo el lugar de la toma, aunque no la fecha del acontecimiento. Abitia hizo una descripción de la guerra enfocada en la columna castrense a la que pertenecía. Por un lado mostró a jefes y soldados preparándose para los enfrentamientos, combatiendo, en descanso y hasta disfrutando de una corrida de toros; por otro, tomó vehículos, armas y parque, destacando lo obtenido como botín luego de la victoria. Había desaparecido en esas imágenes el estilo pictorialista característico de la etapa previa del fotógrafo. La transformación se debía en parte a las tomas al aire libre, con paredes ruinosas o vagones de tren como fondo en lugar de los telones del estudio, así como al registro de prosaicos objetos, pero tenía que ver más fundamentalmente con la incorporación de un conjunto nuevo de sujetos de la imagen. Si en el estudio-tienda de Hermosillo se retrataban miembros de las clases medias y altas urbanas, quienes se ponían sus mejores prendas para hacerse un retrato privado, ahora aparecían soldados rasos, rancheros, enfermeras, músicos y otros integrantes de las clases bajas rurales con sus uniformes y vestimentas de lucha y trabajo. Además, esas fotografías que daban fe de su orgullosa pertenencia a un movimiento social, no estaban

---

<sup>1</sup> Para un desarrollo de la información contenida en los párrafos que siguen véase Miquel, 2004

<sup>2</sup> Véanse Vanderwood y Samponaro, 1993, y Berumen, 2004

destinadas sólo a un consumo privado, sino a circular públicamente. Destacan entre ellas las de varios grupos de indios de las etnias yaqui y mayo con sus arcos y flechas y vestimentas tradicionales, que apuntan hacia el reconocimiento de la igualdad, como uno más de los integrantes del ejército, de esos sectores tradicionalmente discriminados.



Los obregonistas obtuvieron la victoria en la campaña y una vez concluida ésta volvieron a Hermosillo. Ahí, en septiembre de 1913, los encontró Carranza. El llamado “Primer Jefe” del constitucionalismo designó entonces a Obregón jefe del Cuerpo de Ejército del Noroeste, lo que quería decir que le otorgaba autoridad para realizar acciones militares sobre una amplia zona que incluía, además de Sonora, los estados de Sinaloa, Durango, Chihuahua y Baja California; al mismo tiempo, invistió a Abitia de otra responsabilidad al dedicarle

una imagen suya en la que se refería a él con el cargo no oficial de “fotógrafo constitucionalista”. Por eso en marzo de 1914 éste inició el registro de una nueva acción de guerra, la Campaña del Noroeste, que llevó al ejército de Obregón de Sonora a Guadalajara, y de ahí a la ciudad de México, provocando la renuncia de Huerta a la presidencia y su huida del país. Esa trayectoria de alrededor de seis meses fue descrita en unas doscientas cincuenta postales numeradas.

De nuevo, el eje conductor era el desarrollo de los acontecimientos contado a través de hechos de guerra, campamentos, jefes y soldados, armas y transportes, pero a diferencia de la serie dedicada a la Campaña del Norte, que armaba un *collage* de imágenes sin datos que revelaran su temporalidad, la de este nuevo enfrentamiento con el ejército de Huerta tenía un orden cronológico. Comenzaba con fotos que describían la instalación del cuartel constitucionalista, para dar cuenta después de avances, batallas y capturas de ciudades de provincia hasta la posterior toma de la capital. Algunas imágenes de esta serie tenían sin embargo subgrupos temáticos, como el de un bombardeo sostenido por la artillería contra barcos enemigos, o el de un moderno avión, el biplano *Sonora*, retratado desde el embalaje de piezas en Estados Unidos y su posterior construcción en Hermosillo, hasta que, luego de servir para varios ataques, se destruyó al caer cerca de Mazatlán.

Otra diferencia con la serie de la Campaña del Norte es que en este nuevo conjunto fue mucho más clara la voluntad de Abitia de hacer escenas atractivas por su composición. A esto ayudó que al espacio geográfico del desértico estado de Sonora se agregara el de una gran cantidad de entidades, con sus respectivos paisajes naturales y urbanos. Así, los verticales troncos de las palmeras en una imagen tomada en una isla crean un orden rítmico con los soldados de pie en primer plano, al mismo tiempo que forman un llamativo contraste con quienes se han arrodillado para accionar un cañón. Hay otras fotografías en las que se adivinan incluso intenciones alegóricas, como en la

que el tren de los constitucionalistas, captado en toda su longitud en una curva montañosa para rematar visualmente en el general Obregón de perfil y cuerpo entero, parece aludir a un sólido cuerpo castrense con muy poderosa estructura y confiable conducción.

El 13 de agosto de 1914 Abitia fotografió la firma de los Tratados de Teoloyucan por los que se entregaba la sede del poder político a los constitucionalistas, e hizo imágenes de la aparente culminación del proceso, que fue la entrada triunfal a la ciudad de México de las fuerzas de Obregón (15 de agosto), seguida por las de Carranza (20 de agosto). Pero el triunfo contra Huerta no terminó con la guerra, pues pronto dos bandos revolucionarios se encontraron luchando por el poder: por un lado los constitucionalistas de Carranza y Obregón, y por otro los convencionistas encabezados por Francisco Villa y Emiliano Zapata. Abitia, sumado como siempre al ejército de los primeros, hizo en 1915 el registro fotográfico de la Campaña del Bajío contra los villistas en una nueva serie de postales, esta vez sin numerar, de la que se conservan unas treinta piezas. En ellas, además de las ya acostumbradas fotografías tomadas en la misma línea del frente dio lugar a impresionantes fotos que antes no se había permitido, como las de cadáveres de enemigos, así como las del episodio en que quedó manco Obregón. Pero, sobre todo, esta serie representó un paso más en su desarrollo como creador, y logró algunas imágenes, como la del vagón del tren cubierto de ramas donde convaleció el amigo herido, o la de unos jinetes al descampado tomados, con una luz crepuscular, después del enfrentamiento decisivo en el que los constitucionalistas derrotaron a Villa, en las que la emoción de lo representado se reviste de intensidad al unirse a formas de gran belleza. Es posible que aquí resurgiera el entrenamiento formal pictorialista de Abitia, aunque naturalmente aplicado a un universo mucho más amplio que el que abarcaban los fotógrafos de estudio.



Como es claro, las series de postales hacían la propaganda de una causa, no de una persona. Pero Abitia registró al mismo tiempo y por separado el ascenso de Obregón desde un desconocimiento casi absoluto como civil en un pequeño pueblo del norte del país, hasta que, investido del grado militar más alto, obtuvo fama nacional como invencible jefe. En efecto, Obregón posó una y otra vez ante su cámara para que no quedara sin testimonio visual ninguno de los escalones de su ascenso. Se trataba en cierta forma de un proceso de sustitución que agregaba a cada paso un nuevo elemento cualitativo. De la misma manera en que su nombre se transformaba con la incorporación de los sustantivos que lo precedían (teniente coronel, coronel, general), se agregaban a su imagen elementos significativos como sombrero, espada, botas de campaña, galones; y también como si el espacio a su alrededor se enriqueciera al ser tocado por su persona, escritorios, mapas, armas diversas, animales y grupos humanos de diverso tipo en el centro de los cuales siempre se



encontraba él. Este desarrollo también se dio en un sentido propiamente fotográfico. En un principio predominó en Abitia el interés por hacer un registro directo que no aspiraba más que a mostrar al militar en las tradicionales y solemnes poses estatuarias destinadas a la representación de los jefes; pero poco a poco se fue imponiendo el deseo de lograr composiciones más complejas, con Obregón en diversas posturas y lugares del encuadre, para dar lugar a imágenes de aliento poético como una en la que, tomado de espaldas, a caballo y a contraluz contra un paisaje desértico, el jefe revolucionario parece contemplar ilusionado el futuro del país.<sup>3</sup>



---

<sup>3</sup> Para un análisis de ésta y otras fotos de Abitia véase Mraz, 2010: 186-188

## II

Salvador Toscano, los hermanos Alva y Enrique Rosas iniciaron a principios de siglo sus actividades en el negocio del cinematógrafo, principalmente como exhibidores itinerantes de obras extranjeras, en funciones en las que de cuando en cuando incorporaban alguna producción propia.<sup>4</sup> Abitia compró su primera cámara de cine hacia 1913, lo que quiere decir que inició relativamente tarde sus actividades en este campo, comparado con los otros integrantes de la generación a la que perteneció. Su tardía inmersión en el medio resultó sin embargo una ventaja para él, pues pudo asimilar un lenguaje internacional ya muy desarrollado, lo que le permitió proponer tomas con distancias y posiciones de cámara mucho más variadas que las de la mayor parte de los otros documentalistas. Además, a diferencia de éstos, Abitia nunca fue exhibidor. Sus ingresos provenían fundamentalmente de un negocio de distribución de cámaras, películas y otros materiales fotográficos, que en algún momento tuvo sucursales en Hermosillo, Guadalajara y México. Esto determinó que sus obras, al no tener necesidad de una retribución comercial (el patrocinio corría por cuenta del constitucionalismo y después del gobierno), podían ser abiertamente propagandísticas. Lo que significaba simplemente que sus cintas no iban dirigidas a un público abierto, sino a uno cautivo, como soldados, burócratas o miembros del cuerpo diplomático, y no que tuvieran menos calidad que las insertas en las rutinas comerciales que hacían los demás cineastas, a veces como obras noticiosas y otras como propaganda de una u otra causa. En realidad esto último fue más bien al revés, pues gracias a su entrenamiento como fotógrafo, Abitia logró crear escenas claras, bien iluminadas y con encuadres atractivos, que además tenían un sensacional contenido épico que incluía el personaje de un ejército popular haciendo largas marchas a pie, a caballo y por tren, batallas con rifles y cañones en acción y

---

<sup>4</sup> Para la historia del cine de los primeros tiempos en México véase sobre todo De los Reyes, 1983 y Leal, 2002-2006

marciales desfiles en ciudades recién ocupadas, todo tomado directamente, sin actuaciones, trucos ni reconstrucciones.

De cualquier forma, Abitia debe haberse inspirado en las cintas que sus colegas mexicanos y norteamericanos comenzaron a hacer sobre los diversos episodios revolucionarios a partir de la toma de Ciudad Juárez en mayo de 1911.<sup>5</sup> En particular, deben haberle resultado atractivas *La historia completa de la revolución* (1912) y *La historia completa de la revolución desde los primeros levantamientos en noviembre de 1910 hasta la caída de don Francisco I. Madero* (1913), pues en estas cintas Salvador Toscano no hacía el recuento de episodios puntuales ocurridos en sitios precisos, como era lo acostumbrado en los documentales noticiosos, sino de procesos de trascendencia nacional que pasaban en periodos largos y en muy distintos lugares. Para el armado de estas películas el cineasta tuvo que inventar técnicas que serían conocidas luego como *de compilación* o *de montaje*, y que se basaban en la disponibilidad de tomas para ofrecer la amplitud narrativa invocada por sus títulos.<sup>6</sup> Para esto, compró escenas o películas que complementaran las escenas filmadas por él mismo o sus empleados. Interesado también en hacer una cinta que diera cuenta de una temporalidad larga, Abitia no tuvo sin embargo que hacerse de materiales filmados por otros, pues sus intenciones se limitaban a describir a personajes y acciones del constitucionalismo, y para esto tenía más que suficiente con la carta abierta otorgada por Obregón para hacer las tomas que deseara en el seno de su ejército.

El cineasta comenzó a filmar durante la Campaña del Noroeste en marzo de 1914 y siguió haciéndolo –al mismo tiempo que realizaba sus postales y retratos propagandísticos– hasta que con la derrota del ejército de Villa a mediados de 1915 fue claro que el constitucionalismo era la facción victoriosa de la gesta revolucionaria. Entonces editó una larga obra que tituló,

---

<sup>5</sup> Para una descripción de éstas, que incluye una filmografía, véase Miquel, 2013

<sup>6</sup> Véanse, entre otros, Leyda, 1964 y Wood, 2010

naturalmente, *La campaña constitucionalista*. Hay noticia de la existencia de varias versiones sucesivas de esta cinta hasta llegar en 1917 a una de unas ocho horas de duración, lo que no era extraño si consideramos que se inscribía en un contexto en el que se experimentaba con la longitud (por ejemplo, la segunda *Historia completa* de Toscano duraba unas cuatro horas), y también que la obra de Abitia no tenía que pasar por el tamiz de la aceptación del público en los cines.



Una de esas versiones ha sido encontrada recientemente en fondos del Archivo Toscano depositados en la Filmoteca de la UNAM, pero aún no se difunde ni ha podido consultarse para este trabajo. Lo que se ha conocido tradicionalmente del cine del pionero es un amplio conjunto de escenas incorporadas a la película sonora *Epopéyas de la revolución* (Gustavo Carrero, 1963). En esta obra no puede apreciarse el sentido que la cinta adquiría en las ediciones originales, pero sí permite ver que, de la misma manera que la

segunda serie de postales, tenía una estructura cronológica en la que se contaba pueblo a pueblo y batalla a batalla el exitoso proceso que había llevado a los constitucionalistas al poder, desde la rebelión inicial contra Huerta en Sonora en 1913 hasta la victoria final contra los villistas en el Bajío en 1915. También es evidente en ella el desarrollado oficio de Abitia como cineasta. Por ejemplo, hay movimientos diversos de cámara, emplazamientos elevados, planos muy cercanos, grandes planos generales e iris que casi ningún otro documentalista mexicano ensayaba por entonces. Y encontramos ahí, claro, elementos narrativos orientados a la elevación propagandística de las imágenes de Carranza y Obregón como primeras figuras revolucionarias.

Por otro lado, muchas tomas reproducen, replican o citan a fotografías fijas hechas por el propio Abitia desde el mismo ángulo. Esta fascinante “intermedialidad” tal vez tenía como objetivo sorprender a los integrantes del ejército, quienes no sólo se alegrarían de verse en pantalla, sino también de que esa fugaz imagen en movimiento reprodujera la de la postal que ya poseían.<sup>7</sup> En cualquier caso, el recurso tuvo un elemento más en 1917, cuando la prestigiosa editorial de la Viuda de Bouret publicó *Ocho mil kilómetros en campaña*, libro en el que Obregón hacía un recuento de las campañas sostenidas por sus fuerzas contra diversos ejércitos, apoyado en la enorme información visual proporcionada por 150 fotografías (la mayor parte postales de Abitia) distribuidas en las 800 páginas del libro. El texto venía a sumarse así a las imágenes fijas y en movimiento para construir la abrumadora evidencia del triunfo de una causa.

Una vez terminadas las luchas militares y luego de la investidura de Carranza como presidente en 1917, Abitia fue contratado por el gobierno. Entre otros encargos se le pidió filmar un conjunto de cintas que mostraran las bellezas naturales y los logros urbanos e industriales del país, con el propósito de que él

---

<sup>7</sup> Para el análisis comparativo de algunas de estas imágenes dobles véase Pick, 2010: 16-20

mismo fuera a exhibirlas en Centro y Sudamérica. Las filmaciones comenzaron promisoriamente y algunas escenas de la obra que acabaría por llamarse *Vida nacional* fueron exhibidas en México en 1918 y 1919. Pero el trabajo fue alargándose y el viaje al sur se aplazó repetidas veces hasta cancelarse. Abitia no estaba muy comprometido con el proyecto porque tenía otras ocupaciones derivadas de un nuevo pedido de apoyo por parte de Obregón. Y es que éste preparaba su candidatura a la presidencia de la república para las elecciones que iban a celebrarse en 1920.

### III

La violenta muerte del presidente Carranza en mayo de 1920, derivada de su huida de la capital (y de su empecinamiento por imponer a un candidato que le fuera incondicional), acarreó un nuevo ascenso de la estrella de Obregón. Esto significaba que Abitia tenía que permanecer cerca para lo que se ofreciera. Naturalmente pronto surgieron películas como *Entrada triunfal del general Álvaro Obregón a la ciudad de México* (1920) y fotografías de actos celebrados durante la campaña del flamante candidato. En septiembre se celebraron elecciones, en las que triunfó Obregón, y en noviembre éste tomó posesión como nuevo presidente, acontecimiento también registrado por el fotógrafo.

Ya durante el gobierno interino de Adolfo de la Huerta (mayo-noviembre de 1920) se premiaron los servicios de Abitia al otorgársele un amplio predio en el bosque de Chapultepec de la capital en el que comenzó a construir un estudio cinematográfico. Para este ambicioso proyecto se creó la sociedad anónima México Cines, con los siguientes miembros: Abitia, presidente; Armando Romano, secretario; José Torres Núñez, administrador, y Ezequiel Carrasco, cine-fotógrafo.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Véase Abitia, 1991



Los estudios de la México Cines, presumiblemente diseñados por Abitia mismo, estaban constituidos por un amplio galerón de planta rectangular con altas paredes de cristal, asociado a un edificio más pequeño donde se ubicaba un taller de revelado e impresión; en el predio, además, había una construcción más modesta en la que se instaló una escuela de fotografía. Aunque un par de empresarios cinematográficos se habían jactado antes de tener casas o terrenos de filmación a los que llamaban “estudios”, esta era en realidad la primera vez que se erigía en México un edificio especialmente diseñado para la producción de películas. Cuando los estudios se proyectaron, los socios podían esperar un razonable éxito económico derivado del cultivo del cine de ficción en el país. Éste, que debido a las luchas revolucionarias empezó a hacerse de forma continua tan tardíamente como en 1916, parecía ir por buen camino. Desde esa fecha hasta 1920 se habían producido unas cuarenta cintas, algunas de éxito considerable, como *Santa* (Luis G. Peredo, 1918) y *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919); parecía estar constituyéndose un cuerpo

competente de intérpretes, directores, fotógrafos y técnicos; y como demuestra el caso de los estudios de Abitia, incluso el gobierno estaba dispuesto a apoyar a la naciente industria.<sup>9</sup> Todo apuntaba a que podían esperarse tiempos mejores. Pero dos circunstancias inesperadas descapitalizaron las arcas oficiales: una, el combate a una nueva rebelión militar, encabezada por el ex presidente De la Huerta, y otra, la indemnización a súbditos de diversas naciones por los daños sufridos en sus propiedades durante el periodo revolucionario (esta última, condición del gobierno de Estados Unidos para reconocer la legitimidad del de Obregón). Se cancelaron por eso nuevos apoyos estatales a los cineastas privados, que enfrentados a las poderosas productoras hollywoodenses no tuvieron oportunidad de prosperar ni en términos comerciales ni en términos artísticos. Así, a partir de 1923 la ola ascendente del cine mudo de ficción mexicano se detuvo, y en los años que siguieron hasta el fin de la década se estancó en un promedio de seis o siete cintas anuales, ninguna de las cuales resultó, por otro lado, tan atractiva como las del periodo previo.

Los estudios de la México Cines, entonces, no fueron negocio y se usaron poco. Sin embargo, ahí se revelaron y editaron los documentales hechos por Abitia de la primera campaña presidencial de Plutarco Elías Calles en 1922 y 1923; los de la rebelión delahuertista que dieron lugar a su cinta *La última revolución*, en 1923; los de las festividades impulsadas por la Secretaría de Educación a cargo de José Vasconcelos en el Estadio Nacional y la Escuela de Verano en 1924, y los de las que resultarían las últimas obras documentales del pionero, *Las tres eras de la agricultura* en 1928 y la biografía *Álvaro Obregón* en 1929. También en esos estudios se reveló y editó en 1922 la película de ficción *El último sueño*, dirigida por Alberto Bell y fotografiada por Abitia.

---

<sup>9</sup> Para una descripción del cine de estos tiempos que incluye una filmografía véase Ramírez, 1989: 49 y ss.



El cine de argumento no era ajeno a este empecinado documentalista. En 1913 filmó en Sonora lo que parecen haber sido cinco cortos cómicos, interpretados por el actor Antonio Novelti y su esposa Carmen Higaes: *Los amores de Novelti*, *El matamujeres*, *El incendiario*, *Los dos reclutas* y *El robo del perico*. Tiempo después, el cineasta hizo *Los encapuchados en Mazatlán* (1920), de unos cuarenta y cinco minutos y con argumento suyo y de Alejandro de Messi, y en la que un personaje de clase alta interpretado por el actor Claudio Beltrán capitaneaba a una banda de robachicos durante las celebraciones del carnaval en ese puerto. Al año siguiente Abitia realizó en el mismo lugar *Carnaval trágico* (1921), de la que fue productor, escritor, fotógrafo y director, y en la que de nuevo contó con la colaboración de Alejandro de Messi; parecida en la trama a su obra previa, era sin embargo con sus dos horas considerablemente más larga. Finalmente *El último sueño* (Alberto Bell, 1922), en la que Abitia se limitó a hacer la fotografía, era un melodrama en el que algunos personajes, para curarse de los dolores del mundo, practicaban el espiritismo.<sup>10</sup>



*Carnaval trágico* (1921)

---

<sup>10</sup> Véase Ramírez, 1989: 50, 138 y 198-202, y Vaidovits, 1989: 95-100



*Carnaval trágico* (1921)



*El último sueño* (Alberto Bell, 1922)



*El último sueño* (Alberto Bell, 1922)

Ninguna de estas obras ha llegado a nuestros días, pero los anuncios, las notas periodísticas de la época y algunos *stills* muestran que eran cintas de entretenimiento con historias ubicadas entre las clases altas de la sociedad, radicalmente distintas a los documentales en los que el cineasta había registrado las campañas militares de los constitucionalistas. Los argumentos centrados en los amores y tribulaciones de la burguesía eran parte de un conjunto amplio de obras de corte nacionalista en las que, para contrarrestar la imagen negativa de los mexicanos que daban muchas películas norteamericanas, pretendían mostrar que había en el país valores, tradiciones y civilización; así ocurrió, por ejemplo, con las cinco producciones hechas en 1917 por Enrique Rosas, otro documentalista de los primeros tiempos que dio el salto al cine de ficción y que, asociado con la actriz Mimí Derba, fundó ese

año la Azteca Film.<sup>11</sup> Por otro lado, no cabe duda de que el propósito de estas obras de Abitia de signo tan diverso a la épica revolucionaria que también había filmado fue el interés económico. Sus documentales, que no se exhibían en los cines, no le daban otros ingresos que el salario obtenido mientras los hacía; en cambio, el cine de producción privada proporcionaba posibilidades de retribución más amplias, y de hecho, de acuerdo con su propio testimonio, las dos películas largas de ficción de su autoría, exhibidas en distintos puntos del país, le procuraron grandes utilidades.<sup>12</sup>

Cabe destacar que los cortos cómicos fueron filmados en el estado de Sonora, *Los encapuchados en Mazatlán* y *Carnaval trágico* en Sinaloa, y *El último sueño* en Jalisco (aunque esta última fue revelada y editada en México). Esto indica que Abitia apostaba por una producción descentralizada, que aprovechara las historias y las figuras locales reconocidas para que las películas tuvieran, cuando menos, una rentabilidad regional garantizada. Este tipo de cine, característico del silente mexicano (hubo películas filmadas en Yucatán, Veracruz, Oaxaca, Michoacán, Puebla...), desaparecería a partir de los años treinta con la irrupción del sonoro, cuando las productoras tendieron a asentarse en la capital.<sup>13</sup>

El periodo de gobierno de Obregón terminó en 1924 y es posible que el presidente Calles, quien sucedió a éste en el poder hasta 1928, no estuviera satisfecho con el trabajo propagandístico de Abitia, o que lo irritaran sus pretensiones de obtener nuevos encargos pagados por el erario público. Lo cierto es que en algún momento surgió una fricción con el llamado Jefe Máximo que ocasionó la interrupción de la carrera del cineasta. En septiembre de 1925, la Contraloría General exigió a éste la comprobación del dinero entregado por el gobierno de Carranza en 1917, al que aparentemente no respaldaban

---

<sup>11</sup> Véase Miquel, 2000: 45-73.

<sup>12</sup> Abitia, Jesús (1959). "Memorias de un fotógrafo constitucionalista", periódico *El Universal*, 22 de febrero, 4a. sección, pp. 5-6.

<sup>13</sup> Véase García Riera, 1992: 11-15

documentos ni películas; en marzo de 1926 el presidente negó un apoyo solicitado como impulso a la industria cinematográfica; en octubre de 1927 la Secretaría de Gobernación le informó de una deuda por catorce mil pesos que se le habían adelantado para la irrealizada gira de exhibiciones por las naciones latinoamericanas; en 1929 el cineasta fue consignado por un tiempo acusado de participar en una rebelión en Sonora contra el gobierno, y en 1931, durante la presidencia de Pascual Ortiz Rubio (aún bajo la poderosa influencia de Calles), el secretario de Hacienda dio la puntilla al chihuahuense expropiando sus estudios y laboratorios de Chapultepec, que fueron vendidos a una compañía que filmó en ellos una segunda *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y otras de las primeras cintas del sonoro mexicano.<sup>14</sup>

A partir de ese momento terminó la trayectoria de Abitia como creador de películas, coincidiendo azarosamente con el fin de una era del cine debido al desplazamiento de las producciones silentes por las sonoras. Sin embargo, siguió ejerciendo el oficio de fotógrafo, especializándose ahora en el registro de las obras urbanas y de los monumentos conmemorativos de la revolución, interesante conjunto de imágenes que aún no ha sido estudiado. Por otra parte, construyó originales instrumentos de música, estuvo a cargo de parcelar un viejo hipódromo de la capital para fundar una colonia a cuyas calles asignó nombres de compositores y cantantes de ópera, y en una casa de esa colonia instaló el archivo de películas y fotografías formado laboriosamente durante largos años, aunque la mayor parte de éste se perdió lamentablemente en un incendio en 1947. Convencido revolucionario hasta el fin de sus días, Jesús H. Abitia murió en la ciudad de México en 1960.

### **Bibliografía**

Abitia, Jesús H. (1991). "Memorandum al señor presidente de la República ingeniero don Pascual Ortiz Rubio", en Plutarco Elías Calles, *Correspondencia personal (1919-1945)*, México:

---

<sup>14</sup> La pormenorizada narración de esta debacle puede leerse en Abitia, 1991.

Instituto Sonorense de Cultura-Fideicomiso Archivo Calles Torreblanca-FCE, tomo I, pp. 349-356.

Berumen, Miguel Ángel (2004). *1911. La batalla de Ciudad Juárez*, tomo II: *Las imágenes*, Ciudad Juárez: Cuadro por Cuadro.

Berumen, Miguel Ángel (director de investigación) (2010). *México: fotografía y revolución*, México: Lunwerk y Fundación Televisa.

De los Reyes, Aurelio (1983). *Vivir de sueños*, vol. 1 (1896-1920) de *Cine y sociedad en México*, México: UNAM.

García Riera, Emilio (1992). *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Imcine, Conaculta, Gobierno del estado de Jalisco.

Leal, Juan Felipe (2002-2006). *Anales del cine en México 1895-1911*, México: Voyeur y Juan Pablos (actualmente publicados hasta 1906).

Leyda, Jay (1964). *Film Beget Films. A Study on the Compilation Film*, Londres: George Allen & Unwin.

Miquel, Ángel (2000). *Mimí Derba*, México: Archivo Filmico Agrasánchez y Filmoteca de la UNAM.

Miquel, Ángel (2004). "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas", en Varios, *Literatura, cine y fotografía de la Revolución mexicana*, México: UAEM y Ediciones sin Nombre, pp. 7-30.

Miquel, Ángel (2013). *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*, México: Filmoteca de la UNAM.

Mraz, John (2010). *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e iconos*, México: INAH.

Vanderwood, Paul J. y Frank N. Samponaro (1993), *Los rostros de la batalla. Furia en la frontera México-Estados Unidos, 1910-1917*, México: Conaculta-Grijalbo.

Pick, Zuzana (2010). *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*, Austin: University of Texas Press.

Ramírez, Gabriel (1989). *Crónica del cine mudo mexicano*, México: Cineteca Nacional.

Vaidovits, Guillermo (1989). *El cine mudo en Guadalajara*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Wood, David (2010). "Cine documental y revolución mexicana: la invención de un género", en Pablo Ortiz Monasterio (editor), *Fragments. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México: Conaculta, Imcine e Universidad de Guadalajara.

---

\* Ángel Miquel se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte en México. Entre sus libros se encuentran biografías de figuras del periodo del silente, y ensayos sobre el periodismo fílmico y las relaciones entre cine y literatura. En 2010 coordinó los trabajos de reconstrucción de la película *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de*

---

*la Revolución, don Francisco I. Madero* (Salvador Toscano, 1911). Institución de pertenencia:  
Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México). E-mail:  
[miquel@uaem.mx](mailto:miquel@uaem.mx)