

VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 2 - N°2 - Diciembre de 2016 - ISSN 2469-0767



VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 2 – N° 2 - Diciembre de 2016

DIRECTORAS

Andrea Cuarterolo

CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina

Georgina Torello

CSIC/EI, Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ DE REDACCIÓN

Francisco Álvarez Francese

Universidad de la República, Uruguay

Eduardo Correa

Cinemateca Uruguaya, Uruguay

Marcelo Damonte

Universidad de la República, Uruguay

Gloria Ana Díez

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fabrizio Felice

Universidad Federal de São Carlos, Brasil

Virginia Frade Pandolfi

Universidad de la República, Uruguay

Natacha Muriel López Gallucci,

Universidad Estadual de Campinas, Brasil

Rielle Navitsky

Universidad de Georgia, EE.UU.

Juan Sebastián Ospina León,

Universidad de California, Berkeley, EE.UU.

Mónica Villarroel Márquez

Cineteca Nacional de Chile, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO

Paolo Cherchi Usai

George Eastman House, Estados Unidos

Luciana Corrêa de Araújo

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Antonio Costa

Università Iuav di Venezia, Italia

André Gaudreault

Université de Montréal, Canadá

Tom Gunning

University of Chicago, EE.UU.

Ana López

Tulane University, EE.UU.

Ángel Miquel

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

Eduardo Morettin

Universidad de São Paulo, Brasil

Paulo Antonio Paranaguá

Le Monde, Francia

Bernardo Riego

Universidad de Cantabria, España

Eduardo Russo

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Daniel Sánchez Salas

Universidad Rey Juan Carlos, España

Laura Isabel Serna

University of Southern California, EE.UU.

Patrocinan esta revista:



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay



Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



SOCIEDAD IBEROAMERICANA
DE HISTORIA DE LA
FOTOGRAFIA



Foto de tapa:

Los hermanos Alva descansan en un intervalo de filmación (ca. 1910-1912), Filмотека de la UNAM

Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica.

Acoyte 502 4to A
(1405) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina
E-mail: vivomatografias@gmail.com
Página web: www.vivomatografias.com
ISSN: 2469-0767

Año 2 – Nro. 2 – Diciembre de 2016

Sumario

EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-5

DOSSIER: EL CINE DE COMPILACIÓN DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

- ❖ **Introducción** 6-12
Ángel Miquel y David M. J. Wood
- ❖ **Film Compilation as Restoration?: borders, bricolage and *La venganza de Pancho Villa*** 13-45
Kimberly V. Tomadjoglou
- ❖ **La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)** 47-75
Montserrat Algarabel
- ❖ **Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes** 76-98
Ángel Miquel
- ❖ **El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en *México, la revolución congelada* (1970)** 99-123
Adela Pineda Franco

ARTÍCULOS

- ❖ **Hacia la industria cinematográfica en México: 1896-1920** 124-151
Aurelio de los Reyes
- ❖ **Coreografias traçadas na luz: o tango dança no primeiro cinema argentino** 152-179
Natacha Muriel López Gallucci
- ❖ **Cinema a bico de pena: o “Kinetoscópio Literário” de Edisonina (1894-1895)** 180-225
Danielle Crepaldi Carvalho

TRADUCCIONES

- ❖ **El género de viaje en 1903-1904. Hacia una narrativa ficcional** 226-244
Charles Musser. Traducción al español de Georgina Torello
- ❖ **Conquest and Dialogism in *Tepeyac*** 245-264
James Ramey. Traducción al inglés del autor

RESCATES

- ❖ ***El automóvil gris* (Enrique Rosas, México, 1919)** 265-277
Ángel Miquel
- ❖ **El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana. Rescate, restauración y conservación** 278-288
Ángel Martínez
- ❖ ***Incendio* (Carlos del Mudo, Chile, 1926)** 289-298
Mónica Villarroel Márquez

ENTREVISTAS

- ❖ **¡Vuelve Wara Wara!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova** 299-324
María Aimaretti

RESEÑAS

- ❖ **Sobre Gillone, Daniela (org.). *Limite, o filme de Mário Peixoto*** 325-330
Palmireno Neto
- ❖ **Sobre Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*** 331-341
Miriam V. Garate
- ❖ **Sobre Leal, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska. *La Revolución Mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*** 342-347
Pablo Alvira
- ❖ **Sobre Monteverde, Mercedes. *Mateo Bonnin, pionero en la cinematografía argentina. Mar del Plata (1904-1935)*** 348-351
Julio Neveleff

DOCUMENTOS

- ❖ **Javier Sierra y el renacimiento del cine en México. Documento sobre la reutilización de materiales del archivo de Salvador Toscano, ca. 1950** 352-370
Ángel Miquel
- ❖ **Del compendio fílmico al relato histórico. Documentos sobre la realización de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)** 371-437
David M. J. Wood

Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



Los hermanos Alva descansan en un intervalo de filmación (ca. 1910-1912). Filmoteca de la UNAM

Sentados a los pies de la cámara vemos a tres de los hermanos Alva. Quien saca la fotografía es, probablemente, el cuarto. La imagen mantiene así la posición de sujeto del discurso de la empresa familiar, pero también la transforma en su objeto. El almuerzo improvisado tras, podemos pensar, una larga jornada de trabajo es

ocasión para la autorrepresentación. En primer plano, unos papeles blancos contienen los ingredientes del almuerzo; en el segundo, los hermanos, sentados en el césped; en el tercero, la cámara montada en el trípode y apuntada hacia el espectador y, por supuesto, hacia quien toma la foto. El notorio idilio entre fotógrafo y camarógrafo es aquí confirmado. En el cuarto plano, el paisaje. La organización de la imagen es estratégica en su construcción, para la posteridad, de la “marca” Alva. Sintetizados con pocos elementos aparecen los frutos del trabajo, la mano de obra que los ganó, el instrumento de producción y la “realidad”, su tema principal. La foto organiza, además, a través de las miradas, una suerte de división de tareas. Uno de ellos, con la vista fija en lo que hace, se ocupa de “montar” los materiales para la confección de las tortillas; otro, botella en mano y mirada perdida, oblicua, parece olvidarse de la cámara que le apunta y el tercero sostiene su alimento, mientras vigila el objetivo que lo plasma. Su interpelación tiene el valor doble de dirigirse a su tiempo y al nuestro. Sus ojos parecen indicar que lo que vemos es una escena cotidiana sólo en la superficie, en realidad es un registro, para el futuro, de prácticas, protagonistas, instrumentos. De preguntas tácitas, quizá. Pioneros en la formación del género de documentales de guerra, junto con Salvador Toscano y Jesús H. Abitia, los Alva sabían bien que la cinta, fija o móvil, en iguales proporciones, informaba y promocionaba. Un detalle de la foto llama, por este motivo, la atención. En el centro de los hermanos, colocada con su etiqueta llamativamente visible e inconfundible, aparece la cerveza Saturno, de la Cervecería Cuauhtémoc con sede en Monterrey. No sería irrazonable asignar intenciones publicitarias (aunque casi subliminales, dado el tamaño de la botella) a esta fotografía. De hecho, se sabe que la misma compañía encargó, en los primeros años del siglo, la confección de una cinta industrial donde se describían detalladamente sus instalaciones.¹ ¿Sería esta imagen que propone tantas cosas, parte también de la alianza que el cine estableció con la industria?

La tapa de este segundo número de *Vivomatografías* anuncia, proteicamente, varias de las cuestiones tratadas en las páginas que siguen. En primer lugar, pone como centro al cine silente mexicano, tema del dossier felizmente propuesto por los investigadores Ángel Miquel y David Wood. Y lo pone en los dos sentidos en que Miquel y Wood lo pensaron. Sea

¹ BARRAZA, Eduardo y Juan Felipe Leal. *El cine y la publicidad. Anales del cine en México 1895-1911*, Vol. 10, 1904. México D.F.: Juan Pablos/UNAM/Voyeur, 2015, pp. 67-69.

como entrada al corpus filmado, entre 1896 y 1920, como a las apropiaciones que de él hicieron posteriormente otros cineastas, actualizando el material, editándolo diversamente y poniéndolo en diálogo con otros a partir de los años treinta. El dossier combina la investigación sobre las propuestas formales y narrativas de los pioneros y los usos posteriores de esos materiales. Hace, en definitiva, una operación clave para los estudios de cine silente: ahonda en aquel cine, pero también en su permanencia en el tiempo, en su resignificación. Lo hace a través de una introducción y cuatro textos que espacian entre cuestiones teóricas y operaciones concretas. El monográfico abre con el artículo de Kimberly V. Tomadjoglou donde la investigadora se pregunta “Film Compilation as Restoration?: borders, bricolage and *La venganza de Pancho Villa*”, entrando en los límites de la práctica misma de compilación desde un abordaje tanto teórico como archivístico. Atentos a dicha práctica, le siguen los artículos “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)” de Monserrat Algarabel y “Las dos versiones de las *Epopéyas de la Revolución* y sus fuentes” de Ángel Miquel, que aportan novedosas perspectivas respecto a los dos principales documentales de compilación que, a mediados del siglo XX, dieron a conocer buena parte del metraje rodado durante la Revolución Mexicana. La materialidad del objeto, que muchas veces queda al margen del relato, emerge en estos textos en distintos sentidos, tocando cuestiones de archivo y preservación. Con estos trabajos, dialoga a su vez Adela Pineda Franco en “El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en *México, la revolución congelada*” (1970)” que cierra el dossier analizando cómo este cineasta argentino reutilizó y resignificó los mismos materiales usados por sus predecesores otorgándoles un nuevo matiz revolucionario y antiemperalista.

Abriendo la sección de “Artículos de investigación” y apoyándose en un trabajo sólido sobre fuentes hemerográficas, Aurelio de los Reyes se centra en “Hacia una industria cinematográfica en México” en el surgimiento y desarrollo de la cinematografía mexicana ahondando en dos aspectos frecuentemente desatendidos por las investigaciones sobre este período: la distribución y la exhibición. Saliendo del ámbito mexicano, le siguen los artículos “Coreografías traçadas na luz: O tango dança no primeiro cinema argentino” y “Cinema a bico de pena: o “kinetoscópio literário” de Edisonina (1894-1895)” de Natacha Muriel López Gallucci y Danielle Crepaldi Carvalho, que respectivamente nos invitan a transitar, de manera pormenorizada, por los cruces del cine con el tango y la literatura en

las cinematografías argentina y brasileña. Desde una perspectiva intermedial todavía poco desarrollada por los estudios sobre el temprano cine latinoamericano, estos trabajos ponen en evidencia las múltiples relaciones que el cine entabló con otros lenguajes artísticos y tradiciones culturales ya desde sus mismos orígenes.

Las traducciones de este segundo número mantienen el objetivo de la revista de difundir y promover discusiones entre los investigadores dentro y fuera de los confines del continente. Charles Musser nos cedió, gentilmente, los derechos para traducir su ya clásico “The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictinal Narrative” que aquí aparece en traducción de Georgina Torello y James Ramey con igual generosidad nos ofrece una traducción al inglés propia, de su artículo “La resonancia del exilio y la conquista en el cine indigenista mexicano”.

Las secciones de “Rescates” y “Entrevistas” dan cuenta, una vez más, de la efervescencia del trabajo de archivo y de restauración en la región. Miquel y Ángel Martínez vuelven a transportarnos a México, con sus textos “*El automóvil gris* (Enrique Rosas, México, 1919) y “El patrimonio filmico de la Revolución Mexicana. Rescate, restauración y conservación”. Mónica Villarroel Márquez, por su parte, nos lleva a Chile y, concretamente, a la Cineteca Nacional, sede de la restauración de *Incendio* (Carlos del Mudo, Chile, 1926). Por último, María Aimaretti se dedica en “¡Vuelve Wara Wara! arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova” a la descripción de los procesos de investigación encaminados a la restauración, en el ámbito boliviano.

Cuatro reseñas se encargan en este número de novedades bibliográficas mexicanas, brasileñas, argentinas y uruguayas. Miriam V. Garate reseña *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*, por Gerardo Ferreira y Andrés González Estévez; Palmireno Neto se ocupa de *Limite, o filme de Mário Peixoto*, compilado por Daniela Gillone; Julio Neveleff de *Mateo Bonnin, pionero en la cinematografía argentina. Mar del Plata (1904-1935)*, de Mercedes Monteverde y Pablo Alvira de *La Revolución Mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*, de Juan Felipe Leal y Aleksandra Jablonska. Complementando el dossier, esta entrega de *Vivomatografías* se cierra con la sección de “Documentos” dedicada a la producción del cineasta mexicano Salvador

Toscano con dos contribuciones que servirán de valiosas fuentes para futuras investigaciones sobre la temática: “Javier Sierra y el renacimiento del cine en México. Documentos sobre la reutilización de materiales del archivo de Salvador Toscano, ca. 1950”, por Ángel Miquel y “Del compendio filmico al relato histórico. Documentos sobre la realización de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), a cargo de David Wood.

Con este segundo volumen de *Vivomatografías* concretamos, así, una serie de pequeñas pero imprescindibles metas que nos propusimos ya hace más de dos años cuando comenzamos a planear la creación de la revista con el objetivo de contribuir a estimular y afianzar los estudios académicos sobre el precine y el cine temprano en Latinoamérica. En primer lugar la de conformar alrededor de la publicación una valiosa y creciente comunidad de especialistas internacionales que con su trabajo y colaboración, ya sea como autores, evaluadores, miembros del comité científico y editorial están contribuyendo a crear una sólida fuente documental y bibliográfica sobre este área de interés que, esperamos, se convierta en referente para futuras investigaciones. En segundo lugar, la de comenzar a instalarnos como un ámbito de encuentro para los diversos estudios sobre este campo provenientes de todo el continente, que permita no sólo poner en relación problemáticas e inquietudes comunes a la región sino, además, difundir investigaciones, trabajos de rescate o documentos que, en muchos casos, sólo se conocen en el marco de las restringidas fronteras nacionales. Por último, la de articular la actividad editorial con el encuentro personal entre investigadores del globo, impulsando iniciativas como el ciclo de seminarios silentes inaugurado en 2015 durante el *V Encuentro Internacional de Investigación sobre cine Chileno y Latinoamericano*, en Santiago de Chile y que tuvo su segunda y tercera edición este año en el marco del *III Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados*, en Buenos Aires y el *II Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano*, en Montevideo, respectivamente.

Nos queda solo, para finalizar este editorial, agradecer a todos los autores que participaron en este número, a nuestro comité científico y evaluador por continuar apoyándonos y al solidario comité de redacción por su soporte en cada etapa del proceso que nos trajo hasta aquí. E invitar al lector a recorrer estas páginas.

Buenos Aires-Montevideo, diciembre de 2016



DOSSIER

EL CINE DE COMPILACIÓN DE LA
REVOLUCIÓN MEXICANA



Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana

Ángel Miquel y David M. J. Wood*



Fotomontaje. Fondo Toscano, Filmoteca UNAM.

Estudios recientes sobre el cine latinoamericano han comenzado a enfocarse en los modos ideológicos y estéticos de reutilización o reciclaje de materiales antiguos. En el caso del silente mexicano este tipo de acercamientos comenzó a darse alrededor de las conmemoraciones de la Revolución iniciada un siglo antes. Entre 2009 y 2011, los compiladores del presente dossier publicamos diversos análisis sobre las prácticas como documentalista y coleccionista del pionero Salvador

Toscano,¹ y sobre las diferentes formas de reemplazo del metraje de la Revolución en el cine documental y experimental en la época posrevolucionaria y tiempos más recientes.² Después apareció otro texto en el que se abordó el tema de la reutilización de cintas antiguas en México, aunque ahora no reducido a las producidas durante el periodo revolucionario.³ Este último trabajo fue el resultado de una investigación colaborativa de largo aliento que buscó dar cuenta de un uso particularmente creativo en los últimos años de las prácticas de la compilación y el reemplazo del *found footage* en el cine documental y experimental tanto en México como en otros países, y que se ha mostrado como un campo en crecimiento en la producción académica sobre la imagen en movimiento. Ejemplos de esta tendencia son el libro *Cine encontrado: ¿qué es y adónde va el found footage?*, colección de ensayos editada en el contexto del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires en 2010;⁴ el dossier “(In)visible Cinemas: Reusing Archival Footage in Latin American Cinema”, aparecido en 2015 en la revista *New Cinemas* bajo la coordinación de Beatriz Tadeo Fuica y Sarah Barrow —con análisis de cintas de Chile, Perú, Uruguay, Colombia y Argentina—,⁵ así como otros libros de Antonio Weinrichter y Jaimie Baron escritos desde una perspectiva más general y publicados en 2009 y 2014, respectivamente.⁶ Nuestra intención en este dossier es contribuir desde la perspectiva historiográfica a dicho campo.

Varios de los textos incluidos en este número de *Vivomatografías* se refieren a distintos aspectos del cine mexicano producido entre 1896 y 1930, y los cuatro que integran el dossier a usos posteriores que se hicieron de materiales filmados durante el periodo de enfrentamientos militares conocido como la Revolución (1910-1917). El cine documental

¹ MIQUEL, Ángel. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano” y WOOD, David. “Cine documental y Revolución Mexicana: la invención de un género”. En: Pablo Ortiz Monasterio (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 23-37 y 41-53, respectivamente.

² WOOD, David. “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”. En: *Secuencia*, núm. 75, septiembre-diciembre de 2009, pp. 147-170; WOOD, David. “Raiding the Archive: Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage”, *Quarterly Review of Film and Video*, 28:4, 2011, pp. 275-291.

³ FERNÁNDEZ, Itzia, David Wood y Daniel Valdez. “Apuntes para una filmografía: de las prácticas del reemplazo (*found footage* o metraje encontrado)”. En: *Nuevo Texto Crítico*, vol. 28, n. 51, 2015, pp. 89-108.

⁴ LISTORTI, Leandro y Diego Trerotola (eds.), *Cine encontrado: ¿qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI, 2010.

⁵ *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 13, n. 1, 2015.

⁶ WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009; BARON, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres/Nueva York: Routledge, 2014.

realizado durante este periodo tuvo una importancia política y una popularidad sin precedentes. Se desarrollaron entonces, junto a los géneros informativo y de propaganda practicados desde los años previos, el biográfico, el de historia y el de guerra. Los principales documentalistas desplegaron con eficiencia las técnicas de un oficio en el que en algunos casos habían trabajado desde los últimos años del siglo XIX, pero también se vieron obligados a innovar de dos diferentes maneras. Por un lado, en el sentido del “olfato” comercial, con el fin de satisfacer las necesidades surgidas por la demanda de cintas sobre los dramáticos acontecimientos que ocurrían en diversas regiones del país. Esto permitió, entre otras cosas, que se incrementara la cantidad de imágenes filmadas así como su intercambio en el mercado cinematográfico. Por otro lado, en un sentido más relacionado con las técnicas de filmación y edición, los documentalistas buscaron estar al día en cuanto a las transformaciones formales y narrativas de las recién desarrolladas películas de largometraje, inspirados con frecuencia en las que llegaban a las pantallas mexicanas desde otros países, principalmente Francia, Italia y los Estados Unidos. Algunos de esos cineastas –de manera notable Salvador Toscano y Jesús H. Abitia– incursionaron entonces en la elaboración de películas hechas con una mezcla de materiales nuevos y reciclados, para hacer largas historias de sucesos recientes o bien biografías luctuosas de caudillos como Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Francisco Villa y Álvaro Obregón.⁷

En su mayor parte, las cintas creadas por estos pioneros se perdieron en sus versiones originales, pero muchos fragmentos sobrevivieron y fueron incorporados más adelante a nuevos montajes sonoros de amplia distribución en México y otros países como *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) y *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1961). Otras películas de compilación hechas en tiempos posrevolucionarios como *La venganza de Pancho Villa* (Félix y Edmundo Padilla, años treinta) y *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970), tuvieron una distribución de alcances mucho más limitados. Los cuatro artículos del presente dossier dan cuenta de las propuestas ideológicas, narrativas y formales de estas cintas en las que los realizadores resucitaron, movilizaron e interrogaron fragmentos del pasado latentes en el metraje viejo, en procedimientos que dieron a los cineastas pioneros, así fuera de manera derivada, nueva presencia pública.

⁷ Los títulos, autores y fechas de producción de las principales películas de compilación de esta etapa aparecen en MIQUEL, Ángel. “Cine silente de la Revolución”. En: Pablo Ortiz Monasterio (coord.) *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Imcine y Cineteca Nacional, 2010, pp. 36-39.



Fotomontaje. Fondo Toscano, Filmoteca UNAM.

En el primer artículo, “Film Compilation as Restoration?: borders, *bricolage* and *La Venganza de Pancho Villa*”, Kimberly V. Tomadjoglou analiza el trabajo de Félix y Edmundo Padilla, un equipo de padre e hijo que producían y exhibían cine en la zona fronteriza entre los Estados Unidos y México durante la época posrevolucionaria, y cuya obra –una visión novelesca de la vida del célebre caudillo– fue compilada con base en material fílmico tanto de actualidades como de ficción proveniente de ambos lados de la frontera. Escribiendo desde la perspectiva híbrida de una académica/archivista, Tomadjoglou sostiene que la práctica de los Padilla se puede describir como un proceso artesanal de *bricolaje*, y demuestra cómo el proceso de restauración y análisis histórico del filme propicia nuevas formas de pensar sobre el lugar de los fragmentos cinematográficos en la investigación sobre el cine silente.

Los siguientes dos textos, “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)” por

Montserrat Algarabel, y “Las dos versiones de *Epopeyas de la revolución* y sus fuentes” por Ángel Miquel, abordan los dos documentales de compilación que dieron a conocer el metraje de la Revolución durante la época de la consolidación del predominio político del Partido Revolucionario Institucional a mediados del siglo XX. Si bien ambos films forman parte ya del patrimonio cinematográfico mexicano y han suscitado aproximaciones previas, los textos presentados en este dossier ofrecen nuevas lecturas sobre ellos: en el caso de Algarabel, mediante el rescate y la interpretación de las reacciones periodísticas que *Memorias de un mexicano* despertó tras su estreno en 1950, y en el caso de Miquel, al realizar un análisis comparativo entre las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución*, producidas en 1960 y 1961, con base en materiales filmados y editados originalmente por el pionero Jesús H. Abitia. A pesar de la cercanía cronológica entre ambas versiones, Miquel encuentra que la diferencia entre ellas es considerable debido a diversos factores de producción y también a las agendas políticas e ideológicas del régimen en turno.

El relato monumental y nacionalista de las dos grandes compilaciones que son *Memorias de un mexicano* y *Epopeyas de la Revolución* es justamente lo que se ve rebatido y socavado en la película que analiza Adela Pineda Franco en el último texto que conforma este dossier, “El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en México, *la revolución congelada*”. Pineda muestra cómo Gleyzer, documentalista argentino partícipe en la militancia de izquierda que dio sustento al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970, se apropió tanto del relato histórico institucionalizado de la Revolución Mexicana como del metraje documental previamente utilizado para sostenerlo, resignificándolos en una propuesta orientada a contribuir a una nueva revolución, antiimperialista y latinoamericanista, claramente inspirada en la cubana de 1959.

El dossier se complementa con materiales publicados en otras secciones de este número que ayudan a comprender las complejidades de la reutilización y la reapropiación del metraje de la Revolución. El artículo de Aurelio de los Reyes, “Hacia la industria cinematográfica en México: 1896-1920”, presenta un análisis de las condiciones de desarrollo industrial del cine en México durante sus primeras décadas, que resultan fundamentales para entender las dinámicas comerciales en las cuales el metraje analizado en el dossier fue producido, distribuido y exhibido, y para comprender los entornos de exhibición en los cuales sus públicos originales lo experimentaron. En otras secciones de la revista se reproducen documentos ubicados en el archivo de Salvador y Carmen Toscano que arrojan luz sobre el fascinante proceso en el cual ésta rescató y resignificó en los años cuarenta el metraje filmado, coleccionado y/o editado por aquél,

proceso que daría lugar a la realización de *Memorias de un mexicano*. Uno de esos documentos es un texto derivado del único ejemplar conocido de un guión de montaje, que permite comprender uno de los procedimientos a través de los cuales los documentalistas elaboraban las cintas de compilación. Otro de los ensayos incluidas da cuenta, finalmente, de las escenas de películas de la Revolución que sobreviven en los archivos de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Esperamos que este conjunto de materiales originales y de archivo ayude a comprender mejor las complejas dinámicas de la producción, exhibición y apropiación del cine silente de la Revolución Mexicana, y que fomente un diálogo transversal con casos parecidos, o no tan parecidos, en las cinematografías silentes de otros países latinoamericanos.

Referencias bibliográficas

- BARON, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres/Nueva York: Routledge, 2014.
- FERNÁNDEZ, Itzia, David Wood y Daniel Valdez. “Apuntes para una filmografía: de las prácticas del reemplazo (*found footage* o metraje encontrado)”. En: *Nuevo Texto Crítico*, vol. 28, n. 51, 2015, pp. 89-108.
- LISTORTI, Leandro y Diego Trerotola (eds.) *Cine encontrado: ¿qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI, 2010.
- MIQUEL, Ángel. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”. En: Pablo Ortiz Monasterio (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 23-37.
- _____. “Cine silente de la Revolución”. En: Pablo Ortiz Monasterio (coord.) *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: Imcine y Cineteca Nacional, 2010, pp. 36-39.
- TADEO FUICA, Beatriz y Sarah Barrow (cords.) Dossier “(In)visible Cinemas: Reusing Archival Footage en Latin American Cinema”. En: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 13, n. 1, 2015.
- WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.
- WOOD, David. “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”. En: *Secuencia*, núm. 75, septiembre-diciembre de 2009, pp. 147-170.

- _____. "Cine documental y Revolución Mexicana: la invención de un género". En: Pablo Ortiz Monasterio (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 41-53.
- _____. "Raiding the Archive: Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage". En: *Quarterly Review of Film and Video*, 28:4, 2011, pp. 275-291.

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel y David M. J. Wood, "Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 6-12. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ángel Miquel** estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-mail: miquel@uaem.mx .

David Wood es autor del libro *El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (en prensa) y de diversos artículos y capítulos en libros sobre cine documental y experimental latinoamericano y sobre archivos fílmicos, preservación y restauración cinematográfica. Es co-editor del libro *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (2015, con Aurelio de los Reyes). Tiene un doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos por el King's College de la Universidad de Londres, es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y forma parte del comité editorial del *Journal of Latin American Cultural Studies* (Londres). E-mail: david_mj_wood@yahoo.com.

Film Compilation as Restoration?: borders, *bricolage* and *La venganza de Pancho Villa*

Kimberly V. Tomadjoglou*

Abstract: This essay examines the “film compilation” framed within early Mexican itinerant exhibition practices using the specific case study of entrepreneurs Félix Padilla (1862-1937) and his son Edmundo Padilla (1903-1984) of the El Paso-Juárez border region. As I will show, the Padillas’ *La venganza de Pancho Villa* (Pancho Villa’s Revenge) is a borderless film of continually changing ideas and technical processes, one that destabilizes the notion of the original that is used to identify differences between national cinemas and as a standard for film preservation protocol that determines national heritage. In its place, I offer the notion of *bricolage* as a methodological concept for understanding the heterogeneous nature of cinema in general, and more specifically to describe the craft repurposing exemplified by the Padillas’ artisanal, bilingual and bicultural media practice.

Key words: *bricolage*, *fronterizo*, intermediality, hybridity, film preservation, heritage.

¿Compilación como restauración?: fronteras, *bricolaje* y *La venganza de Pancho Villa*

Resumen: En este ensayo se examina la “compilación fílmica” en relación con prácticas tempranas de la exhibición itinerante en México, utilizando el caso específico de los empresarios Félix Padilla (1862-1937) y su hijo Edmundo Padilla (1903-1984), de la región fronteriza de Ciudad Juárez, Chihuahua-El Paso, Texas. Como se mostrará, la película de los Padilla *La venganza de Pancho Villa* es una cinta abierta en la que se da un continuo cambio de ideas y de procesos técnicos. Ese cambio desestabiliza la noción de *original* que se usa para identificar las diferencias entre cines nacionales y para servir de modelo en los protocolos de conservación cinematográfica que determinan el patrimonio nacional. En lugar de esa noción se propone la de *bricolaje*, concepto metodológico que permite comprender la naturaleza heterogénea del cine en general y más específicamente el oficio de reconversión ejemplificado por las prácticas mediáticas artesanales, bilingües y biculturales de los Padilla.

Palabras clave: *bricolaje*, *fronterizo*, intermedialidad, preservación, patrimonio.

Compilação como restauração?: fronteiras, *bricolagem* e *A vingança de Pancho Villa*

Resumo: Neste ensaio se examina a “compilação fílmica” em relação com práticas precoces da exibição itinerante no México, utilizando o caso específico dos empresários Félix Padilla (1862-1937) e seu filho Edmundo Padilla (1903-1984), da região fronteira de Ciudad Juárez, Chihuahua-O Passo, Texas. Como se mostrará, o filme dos Padilla *La venganza de Pancho Villa* (A vingança de Pancho Villa) é uma fita aberta na qual se dá uma mudança continua de ideias e de processos técnicos. Essa mudança desestabiliza a noção de *original* que determina o patrimônio nacional e serve de modelo nos protocolos de conservação cinematográfica que determinam o patrimônio nacional. Em lugar dessa noção se propõe a de *bricolagem*, conceito metodológico que permite compreender a natureza heterogénea do cinema em geral e mais especificamente o ofício de reconversão exemplificado pelas práticas mediáticas artesanais, bilíngues e bi culturais dos Padilla.

Palavras chave: *bricolagem*, *fronteiroço*, intermedialidade, preservação, patrimônio.

Like many itinerant exhibitors of the cinema's earliest years, Mexican *fronterizos* Félix Padilla (1862-1937) and his son Edmundo Padilla (1903-1984) of the El Paso-Juárez border region were also filmmakers. Their bi-national, home-grown, and non-industrialized enterprise was based on a heterogeneous method of production and presentation that I argue is best understood as *bricolage*, or “tinkering,” that is the bringing together and repurposing of bits and pieces of known techniques and materials to produce a new construction.¹ The Padillas purchased popular commodities—worn film prints, photographs, postcards and sound recording discs from Mexican and American dealers—and then recycled these materials through a repetitive process of duping, reprinting and re-editing fragments and frames with their own in-house produced bi-lingual intertitles. Using non-professional actors, they restaged and shot scenes, wrote scripts, renamed pre-existing commercial film releases, and assembled the diverse elements they gathered into collage-like constructions. The craft repurposing they exemplify is the essence of *bricolage*. A unique case of an artisanal, bilingual, bicultural, and bi-national form of media practice, the Padillas' body of work offered rural and local border communities a form of leisure activity that was part of a larger transnational media culture—one that courted, juxtaposed and fused the practices of history and heritage.²

The Padillas' most ambitious endeavor, *La venganza de Pancho Villa* (Pancho Villa's Revenge),³ is a compilation of American and Mexican newsreel and silent fictional

¹ *Bricolage* is a French “loan word” deriving from the French verb *bricoleur* and refers in English to “tinkering,” or “do it yourself” activity—the process of improvisation in a human endeavor. Cinema historians Mary Anne Doane, Alan Williams, and Miriam Hansen have adapted the term put into use by Claude Lévi-Strauss in order to articulate and explain aspects of the cinema as an historical, technical, and philosophical aesthetic, as well as modern, mass-medium. Williams clarifies that Americans refer to tinkering, while the French, following Lévi-Strauss' notion, use the term *bricolage*. WILLIAMS, Alan. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, p. 9.

² On the concepts of history and heritage with respect to the Padillas' practice and its implication for film preservation, see the Introduction, chapter 6 and conclusion of my dissertation, *On the Border: The Transnational Media Practice of Fronterizo Empresarios Félix and Edmundo Padilla, 1916-1937*; PhD diss., New York University, 2016. UMI: 12492, available January 14, 2017.

³ The Padillas worked on their Pancho Villa film versions from approximately 1932 to 1937, the year Félix passed away. Edmundo continued to alter the last version through the forties and possibly the

footage featuring a recreation of the legendary rebel's assassination. Presented in different versions⁴ to the same Mexican and Mexican-American borderland audiences, *La venganza*'s often brutal depictions of the revolution enraged, thrilled, and excited its viewers, who responded with enthusiastic cheers in support of—and in many cases blasphemous cries against—its main star, Pancho Villa. Reaching outside the borders of canonical definitions, *La venganza* poses a number of interpretative problems for historians and preservationists due to the transitory, ambiguous, and contingent nature of its historical production, reproduction, presentation and political commentary. In this essay, I bring the concept of *bricolage* to bear on film preservation practice, in order to address the methodological problems posed by the film compilation in general, and by the very *sui generis* case of *La venganza*. I will also discuss its use as a generic term and descriptor for defining and studying this mode of filmmaking. I approach this problem from the dual perspective of the film historian and the film archivist, whose very different aims and approaches to the film print historical artifact conflate the practical and theoretical problems raised precisely by this case study, and which are applicable to most film preservation projects in general.

As interdependent disciplines, cinema studies and film preservation share the ultimate purpose and goal of this article and of my broader study of the Padillas,⁵ which bears on the use of preservation of moving images and recorded sound artifacts to document and teach film history. While the role of the film historian is not interchangeable with that of the archivist, both rely on the same signifying traces, particularly film artifacts, as a valuable and essential component of their work. Philip Rosen writes that one characteristic of historical artifacts that preservationists and historians share is that

fifties, though we have no exact dates. Over the latter years, Edmundo likely discarded footage from the nitrate print due to deterioration.

⁴ Over the course of 1932 to 1935, the Padillas screened titles as *La venganza de un guerrillero o La vida de Pancho Villa*, *El reinado del terror*, *Hazañas de Pancho Villa* and *Pancho Villa en Columbus*. *La venganza* does not appear on any promotional material or documents until 1935, and was the sole Villa film screened in 1936 and 1937. This was Edmundo's version and the last Pancho Villa movie produced by the Padillas.

⁵ See my dissertation, noted above, footnote 3.

their survival is selective.⁶ Old worn and damaged prints with lines, scratches, and marks, as a result of older duplication processes and repeated projection, like those in the Padilla Collection, pose problems for film preservationists whose goal is to present their audience, both scholars and the public, with pristine quality viewing copies. While digital tools may be used to minimize defects, traditional analog duplication methods, such as wet gate printing rarely mask more pronounced problems, such as watermarks and tears. But we might pose the question of why film preservationists must insist on masking defects in film artifacts in the first place.⁷ After all, such marks are traces of the film print's past—its history.⁸ And this has significance for considering *La venganza* as a film compilation produced during the era of analog film technology.

Importantly, Zuzana Pick identifies the Mexican compilation film as a popularized version of political events and ideological heroes of the Revolution that posed unique challenges to the historicity of documentary images.⁹ Here, we are directly confronted by generic distinctions, for example, the compilation film, and the

⁶ ROSEN, Philip. *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 117.

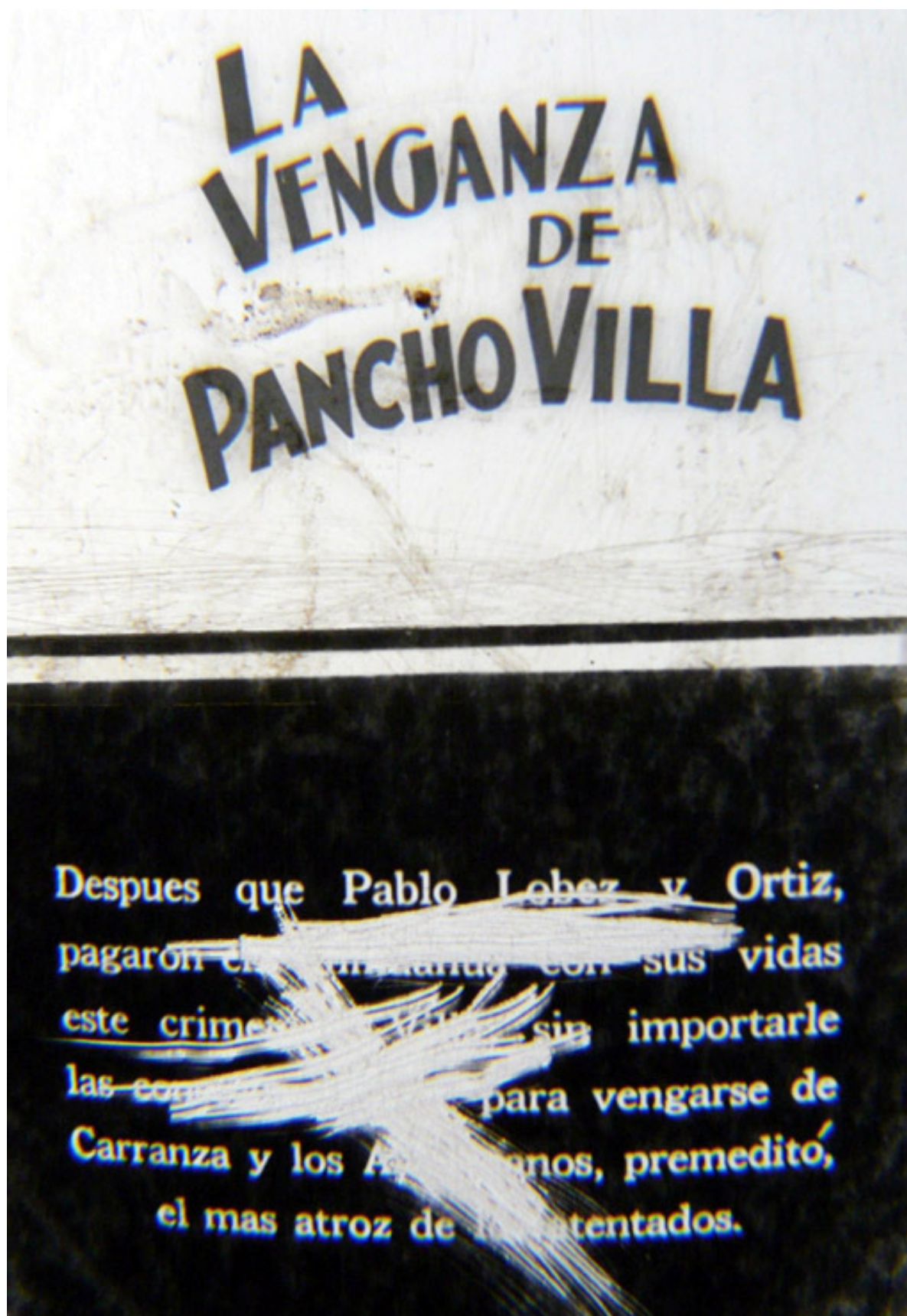
⁷ See CANOSA, Michele. "Per una teoria del restauro cinematografico." In: Gian Piero Brunetta (ed.) *Storia del cinema mondiale*. Torino: Einaudi, 2001, pp. 1069-1118. While there isn't a consensus about the degree to which defects should be masked in film preservation and restoration, the transition to digital technology raises new concerns about the use of digital tools to make "corrections" to printed-in defects and deteriorated footage in analog film materials.

⁸ Ironically silent film audiences and those of itinerants likely saw most films in poor quality prints. While digital processes can help to eliminate defects and damage, digital restoration would totally erase the bricolage features and content that make the Padillas' film products unique as both artifacts, and as an expressive forms. For these very reasons motion pictures like *La venganza* complicate and challenge established protocol that aims to correct and improve the quality of pre-existing film prints in order to make *new* and *better* works, which determines viable candidates for film preservation practices.

⁹ PICK, Zuzana. *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press, 2010, p. 6. Pick's examples are feature-length sound documentaries *Memorias de un mexicano* (1950) edited by Salvador Toscano's daughter Carmen and *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1961). These later sound films utilized fragments and footage from previous productions by filmmakers. This may explain why the term compilation is used by historians to reference recently discovered fragments and documentation of earlier historical films of length, such as Toscano's *Los últimos treinta años de México* (c. 1930).

construction and reification of boundaries and historiographical problems that arise between a film document and history. But along with these issues we have the special problem of the border itself, as a coherent and ongoing socio-political construction produced through the convergence of cinema with other representational media. In an archival paradigm that privileges originals, the extant 35mm nitrate positive print of *La venganza* has been an undervalued historical artifact because it is comprised entirely of poor quality duped and decomposing fragments otherwise classifiable as scraps.¹⁰ But on closer examination, the print reveals fascinating discrepancies: some more common to itinerant practices such as the elimination of main titles and the rearrangement of disparate footage, and some less typical such as a mixture of fictional and non-fictional footage with edge codes and film stocks from widely different eras, as well as color processes and manufactured technical manipulations produced in-house by the Padillas. Heterogeneous like cinema itself, *La venganza* is a borderless film of continually changing ideas and technical processes, one that destabilizes the very notion of the original used as a standard for preservation practice. Its artisanal mode of production is also a constructive demonstration of the very process of craft as mechanical reproduction inherent in the analog film medium. For this very reason, the nitrate print of *La venganza* is an enigma that can never be reproduced as an original in the sense that it has commonly been construed in archival practice. The film defies standard boundaries set by archival protocol for determining acquisition and preservation priorities.

¹⁰ Mexican filmmaker Gregorio Rocha accidentally stumbled upon the 35mm nitrate film print housed in the Special Collections at the University of El Paso, Texas (UTEP) while conducting research for his documentary *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003). He later produced *ACME & Co. Historias del cine viajero* (2006), which includes interviews with Padilla family members, while the former reproduces footage from *La venganza*. *Los rollos perdidos* put the topic on the map for a film festival/alternative cinema audience beyond the scope of academic film history, especially in North America and Europe. Rocha attempted unsuccessfully to get a number of archives interested in preserving the film before the Library of Congress agreed to copy it. Thereafter, I met Rocha and made the decision to undertake its restoration.



Fragment of titles from *La Venganza de Pancho Villa* produced in house.

The Compilation Film

In *Films Beget Films*, Jay Leyda offers useful questions for archivists and scholars facing methodological inconsistencies when trying to carry out their different practices. Significantly, Leyda's professional experiences in the archive and with film production make him hesitate as a historian confronted by the question of how to appropriately define the compilation film, a genre employed by the *constructores de vistas*¹¹ from whom the Padillas borrowed and thus of significance to their work and to the revolutionary border context in which they operated. As Leyda reflects:

The proper term would have to indicate that the work begins on the cutting table, with already existing film shots. It also has to indicate that the film used originated at some time in the past. The term could also indicate that it is a film of an idea, for most of the films made in this form are not content to be mere records or documents—and in this factor lies my chief interest in the form, which will have to be referred to in the following pages in various inconsistent ways. Can you suggest a right term?¹²

Leyda's awareness of film as a material substance presents a number of unfamiliar *bricolage* elements; individual pre-existing shots are repurposed, and thus diverse possibilities arise with respect to film form and content. The film compilation is both an editor's work on the cutting table and an archivist's on an inspection bench. This is the preservationists' moment to connect with the filmmaker by confronting celluloid as a changing, indeterminate material substance, the film strip that can be examined in the form of successive frames linked together. Celluloid also bears its ongoing state of decomposition, as well as defects, marks, tears and scratches—all traces of its journeys.

In similar ways, Leyda's inability to define the film compilation befits the extant nitrate film print of *La venganza* and the *bricolage* work of Mexico's *constructores de*

¹¹ De los Reyes uses this term to describe filmmaking practices of cameramen like Salvador Toscano and the Alva Brothers, who used *vistas* (or views) or *exhibiciones de vistas* (exhibitions of views) as the structural principle for sequencing scenes and pictures arranged using what I describe as *bricolage* techniques and characteristics—*assemblage*, *montage*, *collage* and *decoupage*. See DE LOS REYES, Aurelio. *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, vol. 3 of *Cine y sociedad en México*. México: UNAM, INAH, Seminario de Cultura Mexicana, 2013, pp. 405-467.

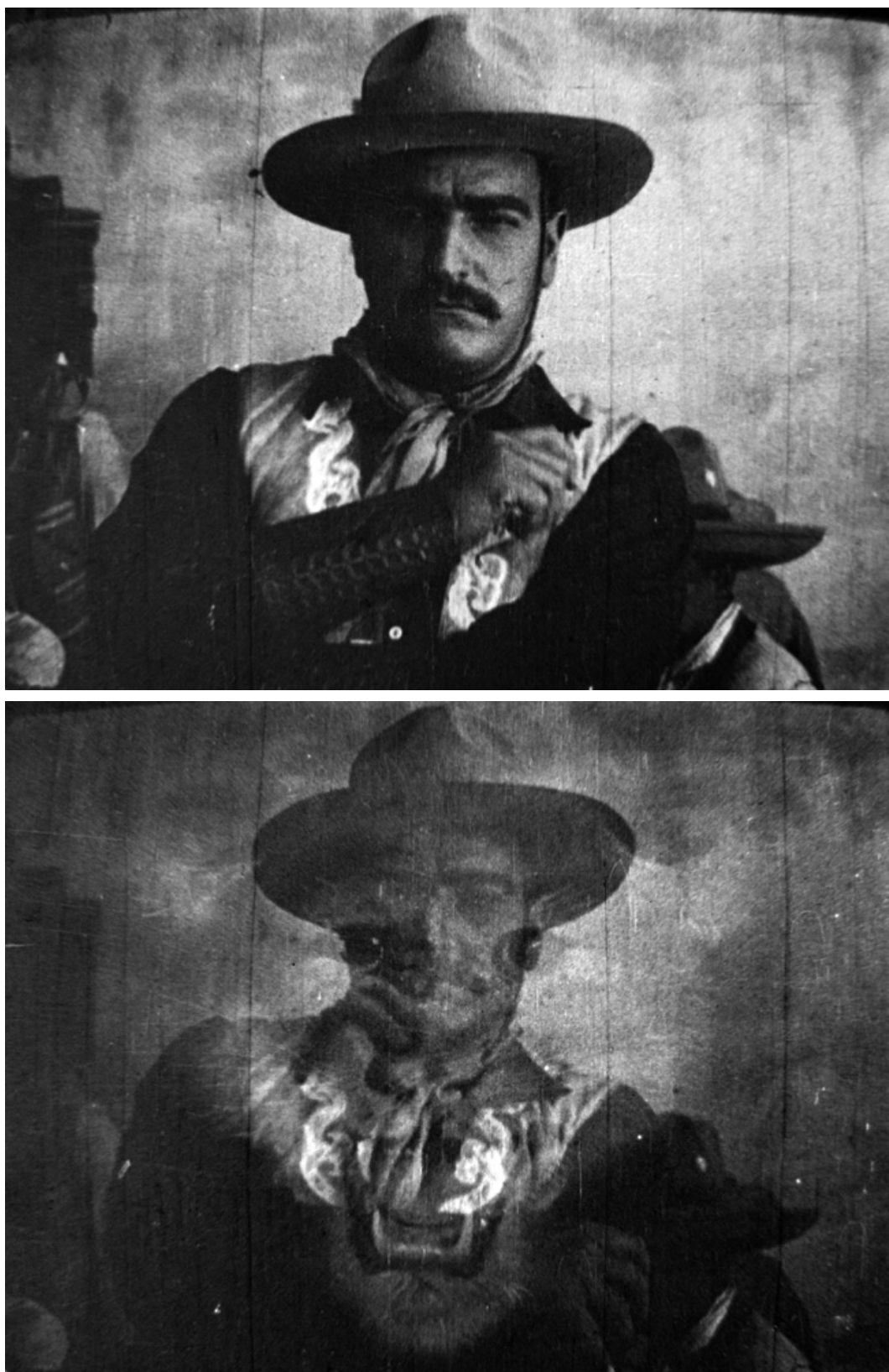
¹² LEYDA, Jay. *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964, p. 9.

vistas. On the cutting table/inspection bench, such a compilation is “unlike other films” due to how construction and “content are combined.”¹³ As Leyda points out, the actuality film and photographic tableaux present a similar problem to that of the compilation film. The image appears to be a reliable record but functions as a document with purposeful intent, a problem relevant to the Padillas’ film versions of revolutionary history. But a document in this sense is not only defined at the level of combined or juxtaposed images, but also at the level of the material effects of montage visible on the filmstrip.

For example, Pancho Villa was often referred to derogatorily as a ruthless, cunning barbarian with the primitive instincts of an animal.¹⁴ In *La venganza*, the Padillas literalized this parallel using fragments lifted from a print they purchased of Universal’s serial *Liberty* (1916). The frames show the fictional character Pancho López, aka Pancho Villa, contemplating how he will settle the score against American invaders. A manufactured dissolve devised by the Padillas and produced in a laboratory combines a series of medium close-ups of a smirking Pancho with an animated image of a hyena’s head. The Padillas’ dissolve is longer than was typical of industrialized produced films of the period. Considered in this way, a version of the Kuleshov effect is in play. The “feline grin” of Villa was literalized by the Padillas who manufacture the dissolve as an element of *bricolage* montage in order to create a synecdoche in which the two identities of López, aka Villa are collapsed with the qualities of the carrion eating, cunning, and suspicion of a *real* hyena. The material effects of montage are not just the juxtaposed images. They are also visible on the filmstrip as the images of López dissolve into those of the hyena and back again. In this example the concept of borders is a version of *bricolage*-montage in which fictional fragments—both indexical and iconic—merge. That is Raymond Nye, the actor playing Pancho López aka Pancho Villa, juxtaposed with the illustrative image of the hyena, aka Pancho Villa the hyena, dissolving into a double or pluralized image with new meaning.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ This aspect was a feature of hegemonic discourse on Villa at the time, that is, before he was brought into the pantheon of revolutionary heroes. See O’MALLEY, Ilene V. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalizacion of the Mexican State, 1920-1940*. Westport: Greenwood Press, 1986.



In house produced lap dissolve of actor Raymond Nye as Pancho Lopez, aka Pancho Villa (Universal Liberty series, 1916) and hyena. We don't know where the image of the hyena comes from but its not from Liberty.

Villa the villain was demonized by American film producers like Universal and Mutual, as well as the press following the U.S. led Punitive Expedition in March 1916 to capture him dead or alive. But as David Wood points out, Mexican *constructores de vistas* like Salvador Toscano and the others disparaged Villa throughout the post-revolutionary eras of the twenties and thirties. In a script for his *Los últimos treinta años de México*, an apparently unreleased commemorative film compilation, Toscano allegorized Villa as “animalesque,” primitive and naïve. Toscano used an intertitle to describe Villa as a “spoilt child of fortune, capricious and blind” and characterized by “indomitable arrogance” and with a “feline grin.”¹⁵ The Padillas may have seen or possibly lifted the idea and even the image of the hyena from a print of one of his compilations.¹⁶ In any case, the association between Villa and the hyena is not unique to the Padillas. Like the film compilation on the cutting table, *La venganza* as artifact is “a film of an idea”¹⁷ and moreover, of continually changing and sometimes contradictory ideas. This is both the historian’s and the preservationist’s problem since the film object on the cutting table is just one version of its existence. We are literally on the border in more than one respect. *La venganza*, like the U.S. Mexican border *imaginary*, is ever shifting and inconsistent.

¹⁵ WOOD, David. “Cine documental y revolución mexicana. La invención de un género.” In: Pablo Ortiz Monasterio (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Universidad de Guadalajara, 2010, p. 46.

¹⁶ Wood notes exhibition of Toscano’s film *25 Years of Life in the History of Mexico* in Laredo, in October of 1929 so it’s possible the Padillas may have seen the film or perhaps acquired a print. See WOOD, David. “Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario.” In: De los Reyes, Aurelio y David Wood (eds.). *Cine mudo latinoamericano*, <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45>. pp. 103, footnote 59. Further evidence is suggested by identical footage/fragments found in the Padilla Collection and Toscano Archive. In November 2013, historian Margarita de Orellana identified the opening iris shot from a preserved nitrate reel in the Padilla Collection as matching similar footage found in the Toscano Archive. Filmoteca UNAM preserved the Padilla reel sometime around 2001-2002 on loan from Gregorio Rocha who still possesses the print. Rocha’s inspection of the nitrate noted the following, which suggests the footage was duplicated in 1920: “Cia. Cinematográfica Celaya, México, 1920, b/w positive 500 feet, very brittle.” Document titled “Los rollos perdidos de Pancho Villa. Colección Edmundo Padilla. Hoja de evaluación y diagnóstico” Edmundo Padilla Collection, El Paso, Texas.

¹⁷ LEYDA, *op. cit.*, p. 9.

Originals: *The Life of General Villa* (Mutual, 1916)

Fragment from *The Life of General Villa* (Mutual, 1916)

We know Félix Padilla acquired a print of *The Life of General Villa* (Mutual, 1916), in which Villa, having signed a contract with Mutual, appeared as himself in combat, though we don't know what release version it represented (or if it was even complete). A series of frame enlargements and an incomplete nitrate reel in the Padilla Collection labeled "Mormones atacados por el teniente Villa," (Mormons Attacked by Lieutenant Villa) are the only known surviving film print materials from the Mutual production.¹⁸ However, fragments from Mutual's fictional reenactment of Villa's attack on Columbus, New Mexico were edited into the extant copy of *La venganza*. They leave little doubt that Félix duplicated the print

¹⁸ Actor Raoul Walsh in the role of the young Villa, appears in both, which correspond to scenes of the protagonist's early life and to the Battle of Torreón episode respectively.

numerous times for production and advertising purposes. Neither Walsh nor any of the Mormon scenes appear in *La venganza*, although the latter print does contain fragments from the Battle of Torreón episode. Likewise, footage from Mutual's fictional scene of the attack on the city of Columbus, New Mexico in the extant print of *La venganza* does not appear in either the frame enlargements, or the extant reel labeled "Mormones atacados por el teniente Villa." These absences and others show that two equally weighed factors led the Padillas to alter the content and form of their films over the course of 1931 to 1937. The first was changing public attitudes to, and media representations of, figures like Villa and other revolutionary personnel—especially with respect to post-revolutionary Mexican historical film compilations. The second was the inevitable and inherent "auto-destructive nature" of analog film—chemically unstable and prone to damage through projection as well as manipulation resulting from both intentional and inadvertent outside intervention.¹⁹

"We can start with the premise," Leyda wrote, "that anything that has been put on to film can be employed a second time—usually with more force than the first time, depending on the artist who shapes the second employment."²⁰ *La venganza's* method of production, public presentation and reception—including its contradictory content (both pro and anti-Villa) and sometimes denigrating depiction of Mexicans—complicates how we approach it. Bearing in mind its inherent complexity, it is nevertheless important to acknowledge the struggle between analyzing *La venganza* as an artifact, a text, and a work—and also as a preservation and restoration project. But these terms pose problems of classification, especially with respect to the concept of original. Preservationists approach the film artifact as if it were laid out on the cutting table/inspection bench in order to produce a new work for public presentation. They may employ *bricolage* methods of assemblage-lifting, mixing, as well as editing. Preservations use disparate materials, such as film frames or film sequences, as well as intertitle font styles and color techniques, from different print sources—even from film prints produced in different production eras.²¹ This aspect of preservation parallels the Padillas' own practices, as do the processes of duplication and substitution used in order to

¹⁹ Cherchi Usai cited by FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, 121.

²⁰ LEYDA, *op. cit.*, p. 135.

²¹ See for example, VICHI, Laura. "The Recovery of Silent Films", MA thesis, University of East Anglia, 1997, pp. 34-45.

fill in gaps and to replace poorer quality footage found in the original artifact. But as we shall see, according to this logic, we must have an original in order to restore available material to its past state, and this is the very problem posed by *La venganza* as a work.

***La venganza de Pancho Villa* as a work**

Understanding the Padillas' *bricolage* method parallels the problems of archival and academic interpretative concepts. Archivists approach a film not as a singular object but as having different forms, defined according to its particular manifestation as a "work." The term *work* is broad.²² However, the standard used by U.S. libraries for descriptive cataloging—Resource Description and Access (RDA)²³—offers three definitions, applicable to all materials. RDA identifies a work as a distinct intellectual or artistic creation, not a physical object. Each work can be realized through an expression (for example, *Gone with the Wind*, realized in English and French versions). Each expression has manifestations, material embodiments, such as the extant nitrate print entitled *La venganza de Pancho Villa* or a DVD copy derived from it. Each print, DVD or video copy is referred to as an item, no matter how many copies exist.

Significantly, RDA is still based on the concept of an original and functions more easily for stable texts, such as printed books. The definition is less flexible when applied to moving images because of their reproducibility as copies available in different formats (print, tape, disc, or file). The past definition for the film object as a "moving image work," and by necessity still used by many moving image archives, is based on there being an "original" of some kind. When situated within the "film as original" framework used by some moving image archives, the notion of a unique work is more easily defined, since it refers to an extant print.

When applied to the Padillas' *bricolage* works, which are not fixed and unstable, this definition raises problems for the archivist—especially the cataloger trying to identify

²² In order to narrow the definition for moving images purposes, "moving image work" was used, for example, by the Library of Congress as a workable definition for cataloging moving images. Library of Congress, Internal Cataloguing rules, AMIM2. I thank LC Senior cataloger Laurie Duncan for our discussions of this topic.

²³ Rda-jsc.org.oclc.org/rda/about.

and verify content. Since *La venganza* is constructed from fragments lifted from non-extant newsreels and non-extant fictional border subjects, including *The Life of General Villa* (Mutual, 1914) and the serials *Liberty* (Universal, 1916) and *Lieutenant Danny, U.S.A* (Triangle, 1916), it is not easy to separate "original" film content. These lost works exist only as bits and pieces combined with other footage in *La venganza*. Thus, they no longer manifest the same expression they once did as part of singular works or episodes, but as expressions of past work(s), existing as something else—in *La venganza*, or in the case of *Liberty* also, as fragments mixed on a reel and as individual frames in a can.²⁴ As noted above with respect to *The Life of General Villa*, fragments of footage duplicated in *La venganza* exist alongside duplicated film frames of lost footage from the film that was used for promotional purposes and perhaps in earlier versions of the Padillas' films.



Fragment from Universal's *Liberty* serial (1916) – actress Marie Wallencamp as Liberty

²⁴ A nitrate reel consisting of miscellaneous fragments from different episodes of Mutual's *Liberty* series was reconstructed and restored to safety film and is housed in the AFI/Edmundo Padilla Collection at the Library of Congress.



Fragment from serial *Lieutenant Danny* (Triangle-Ince, 1916). Actor Robert Korman (in brownface) as villain Pedro Lopez

A complete work once manifested thus may no longer exist in extant form as an item—or when extant, as a fragment or an incomplete reel or frame may be unidentifiable. But we confront this problem in a number of different senses with the Padillas' earlier versions. Film compilations comprised of segments and fragments of still and moving images, such as those of Mexican *constructores de vistas* and the Padillas present a double challenge since there is no original manifested item to view—of a whole or the individual parts that comprise it. As I will show, only through comparative analysis and highly descriptive catalog notes would the researcher or archivist grasp how pre-existing footage takes on particular significance in *La venganza* and its various iterations.

Eye Film curator Giovanna Fossati comments that scholars rarely ask for documentation of how a restoration project was carried out.²⁵ Nor do archivists, she writes, think about

²⁵ FOSSATI, p. 105.

documenting all aspects of their work. This is important to consider and is discussed below. However, singular Pancho Villa films as conceived by the Padillas in scripts, logbook notes, as well as the extant print of *La venganza*, are related and could be the same work(s) if we think of them as remixes like music sampling, or as collages made of fragments, like Bill Morrison's *Decasia* (2002). This paradox problematizes attempts to define and document *La venganza* in order to consider it for preservation in the traditional archival sense of an original—or film compilation *per se*. Considering a moving image work in a more abstract way, as an expression(s) embodied in different manifestation(s), may be a more productive approach. *La venganza* and its predecessors are expressions manifested in many forms, such as film frames, fragments, scripts, as well as log entries and advertising materials that document the Padillas' process of *bricolage* construction. Thus we can approach the question of how to preserve *La venganza* by interpreting meaning in relation between the different expressions of works that comprise it in its changing form as different versions of the Padillas' film. *Bricolage* as a representational practice offers us a way to discuss the plurality of media, like film, television, and sound recordings as objects, as well as expressions of works manifested in particular formats as performances or screen projections using different platforms and technologies.

Bricolage

The International Federation of Film Archives (FIAF) lexicon offers the following definition for the film compilation: “a film with a recognizable concept, which consists of footage from existing films.”²⁶ While this definition could apply to any number of categories, such as found footage, film collage,²⁷ documentary or newsreels where pre-existing footage is often a main source of film content, it does remind us that generic terms are less stable and fixed, but rather dynamic and changing as forms crisscross. We can say the same holds true for terminology used by border historians who combine

²⁶ See <https://www.fiafnet.org>. The lexicon also notes that credit for a compilation film is assigned to the individual responsible for assembling it, which suggests the possibility of an editor-filmmaker.

²⁷ Wees, for example, differentiates between compilation, collage and found footage films. He argues that the kinds of representation that compilation films tend to take for granted are precisely the kind collage films call into question. See WEES, William C. *Recycled Images: the art and politics of found footage films*. Anthology Film Archives, New York City, 1993.

words or phrases, like “non-moving” (those who do not cross borders) in order to describe differences amongst peoples within regional borderland populations. Terms like hybridity are also commonly used to describe borderless activities or states in which, for example, aspects of different social and cultural practices, like language and speech, as well as material products, overlap, intersect and/or merge thereby producing mixed breeds or forms of expression.



Fragment from newsreel of *Pancho Villa at the burial of Francisco Madero*

Early cinema historian André Gaudreault offers the notion of intermediality to theorize the structure of media-technology in a broad sense that takes into account early 19th century technological devices of imaging and sound in which expressive forms merge

and/or converge.²⁸ Concepts such as hybridity and intermediality are useful signifiers for isolating and describing the borderless areas that characterize post-revolutionary Mexico's historical film compilations that repurposed footage from earlier actualities, news reporting, and still photographs published in illustrated magazines, such as *Novedades*, *La Semana Ilustrada*, *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras*, and *La Ilustración Mexicana*, among others.²⁹ *Bricolage* however, is a far more encompassing concept for the cinema than intermediality and hybridity in that it has less to do with making something new, than with borrowing, lifting, and using something pre-existing and altering its structure or construction, thereby altering diverse expressive forms, while at the same time still retaining aspects of their past states. For example, the Padillas' *bricolage* method mixes pre-existing elements and the techniques of commercial industrial film production, with techniques of reproduction, thereby producing new cinematic structures and meanings through processes such as editing and montage (manufactured ellipses or lapse dissolves), as well as the addition of bi-lingual intertitles produced in-house. While they operate in concert and overlap conceptually, intermediality and hybridity differ from *bricolage* in that the latter is a practice or craft. Intermediality defines a mixed state of being or becoming for a technical medium,³⁰ while *bricolage* refers to a flexible practice in which different elements and techniques are brought together and arranged in a new way. Twentieth-century artistic devices such as *collage* and *montage* used in both literary and visual forms of representation are different types of *bricolage* operations where "a certain number of elements from works, objects, pre-existing messages," are lifted out of context and then put together.³¹ Hybridity is a state and does not necessarily define the specific types of

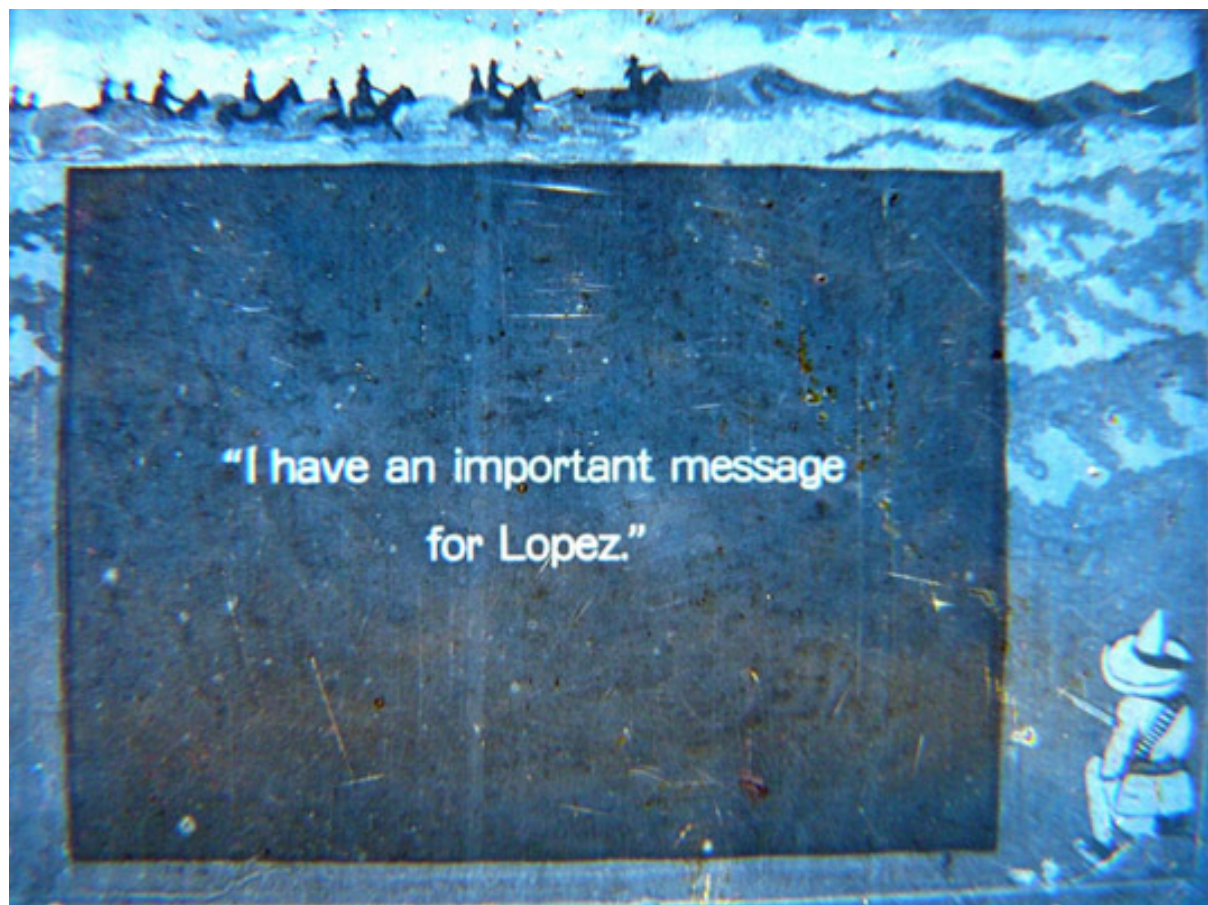
²⁸ See GAUDREAU, André. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 2011. In this sense Gaudreau's theory resembles Alan Williams' use of the term *bricolage* to fill in and account for the fifty years of "cinema before cinema"—the visual consumer experiences, attractions, and inventions of nineteenth century Paris of the early modern period—that collectively brought about the cinema as we know it. See WILLIAMS, *op. cit.*, esp. pp. 9-24.

²⁹ See DE LOS REYES, Aurelio. "Hacia la industria cinematográfica en México: 1896-1920," also published in this issue, and NAVITSKI, Rielle. "Mediating the Revolution, 1910-1920." In: *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham, NC: Duke University Press, forthcoming.

³⁰ See GAUDREAU, *op. cit.*

³¹ Group Mu (eds.) *Collages*. Union Générale: Paris, 1978, pp. 13-14, cited by ULMER, Gregory L. "The Object of Post-Criticism." In: Hal Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983, p. 84.

operation where processes such as cutting, duping and lifting, and borrowing material from different sources create combinations in which linguistic, “class and symbolic capital differences” produce new meanings by cross-cutting national differences,³² as well as bi-national and transnational, and local differences.



In house produced intertitle

With respect to the film compilation, *bricolage* is a more exact term that takes into account both the material and the presentational aspects of film in its various forms—that is, as celluloid or nitrate film print, projected image and as a mass-medium commodity. The very nature of the analog film medium is built on diverse *bricolage* operations, such as cutting, duplication, and transfer, as well as such characteristics as

³² CAMPBELL, Howard and Josiah Heyman, “The Study of Borderlands Consumption: Potentials and Precautions.” In: McCrossen, Alexis (ed.) *Land of Necessity: Consumer Culture in The United States-Mexico Borderlands*. Durham, NC: Duke University Press, 2009, p. 331.

découpage, *collage/montage*, and *assemblage*. Cinema and most significantly film preservation practices use these representational strategies and techniques of appropriation such as quotation, excerptation, accumulation and repetition. Modern film preservation practice echoes techniques, used by the Padillas and others like them, such as, selection and arrangement, as well as substitution. Moreover, *bricolage* shares much in common with individual and institutional collecting activities, like *pillage*, hoarding, and raiding.

***Bricolage*, Film Preservation and the Importance of Place**

The Padillas were do-it-yourself exhibitor-producers who used *bricolage* for their own specific reasons that responded in part to the trans-border experience. *Bricolage* afforded them diverse representational strategies in their film production and advertising, and in their performances. In all cases, it retained the same basic function of mixing disparate and competing elements in order to draw contrasts and produce multi-directional forms of expression. Considering Félix and Edmundo as *bricoleurs* or craftsmen, rather than auteurs with a unique style, allows us to account for crucial aspects of their innovative screen practice and to read their activities in the *fronterizo* mode.³³ *Fronterizos* are migrants, travelers and voyagers, who live *in between* places, and freely move back and forth crisscrossing the borderlands; as subjects, they are somewhat unclassifiable being “neither fully Mexican, nor unequivocally American.”³⁴ *Fronterizos* literally transcend boundaries of various kinds, including geographic, linguistic, cultural and economic; their mobile lifestyle or existence in-between, places them literally along the margins of spaces and cultures.

La venganza de Pancho Villa, being a cultural marker of American and Mexican forms of expression and a representation of border filmmaking practices, calls attention to the

³³ Tenorio Trillo uses this expression to suggest we read cultures in less strict terms than those fixed and bound. For example, the term *fronterizo* suggests an identity synonymous with the boundless nature of borders. TENORIO TRILLO, Mauricio. “On the Frontera and Cultures of Consumption.” In: McCrossen (ed.), *op. cit.*, p. 350.

³⁴ *Fronterizos* can be Mexican nationals, Mexican Americans, or foreign refugees (Jewish, Chinese, Japanese, etc.) who reside in border cities either in the U.S. or Mexico or in both countries while maintaining a transient lifestyle.

importance of a local place, the El Paso-Juárez border zone. But the transnational and the regional, the national and the local, often operate in combination or in parallel. While not necessarily an oppositional relationship, the structural dynamic that places Mexico and the United States in a historical, dichotomous relationship must be confronted also with respect to film preservation, which itself must deal with the paradoxes of the border. The entrepreneurial spirit and creativity of the bricoleur who also has a practical business sense and understands his or her investment (and its predictability with regard to expenditures and in terms of consumer demand) is an apt parallel to the work of the film preservationist – especially the curator³⁵ who must justify institutional expenditures for restoration projects. Often film curators like myself face difficult decisions, ones that might run counter to our personal preferences but which are necessary to address practical concerns and economic realities. Curators must decide which archival material should be restored and how it should be publically presented. We must weigh the viability and legal considerations in the commercial release of a restored film.

I confronted thorny issues with respect to cultural patrimony when deciding to accept *La venganza* as a restoration project. For example, how does a curator decide which laboratory to use when restoring a film made in between localized border spaces? Which national film archive gets to own and house the archival materials—including source materials, preservation and access copies? Moreover, who pays to ship, duplicate, and store the artifacts? One cannot responsibly proceed with restoration without answering this last question. In fact, many significant collections are lost when such practicalities cannot be resolved from the outset. Below, I discuss these problems of place and others that arise when a film artifact like the print of *La venganza* is considered a candidate for restoration.

In its gaps, discontinuity, and instability, *La venganza* requires us to abandon some principles of established preservation protocol and the search for historically stable

³⁵ A film preservationist may be a lab technician with specific expertise in duplication processes, while a curator of preservation generally oversees how a restoration is carried out scholars tend to conflate the different roles of those working in archives by referring to all as simply “archivists.” On curatorship, see CHERCHI USAI, Paolo, David Francis, Alexander Horwath, and Michael Loebenstein. *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace*. Vienna: Synema, 2008.

entities. Film history as preservation or film preservation as film history takes into account different interpretive perspectives and the disparate languages and meanings they produce. Nonetheless, the argument that there is no final stable form of the film artifact confronts the fact that any viewing of the Padillas' work as a restoration will be informed by the preservation project that makes it accessible, which will in turn be situated within a nationalist discourse (Mexican or American). Indeed, the Padillas' own practice relied upon an opportunistic and crafty manipulation of the discourses of heritage and history; restoring that sense of contingency, or lack of a "true" version of the story, is a necessary component to a historically informed project of film preservation.

La venganza de Pancho Villa's Heterogeneous Materiality

If defining and identifying a moving image work presents challenges as a result of duplication technology, it becomes a far more complex task, as the above discussion shows, when dealing with a film print artifact, or an item comprised of fragments. The extant nitrate print of *La venganza* is a version of the Padillas' Pancho Villa films; it is a representation of a conceptual and intangible work based on the idea of transferability—recycling the old and adapting the new—a process of perpetual change and adaptability that the Padillas developed as part of their *bricolage* method, and as a result of their *fronterizo* borderlander perspective and way of life. In its ongoing process of decay, the film artifact reveals a combination of heterogeneous elements that are inconsistent both in their provenance and quality: different film stocks, edge code dates, duped poor quality footage of pre-existing works, as well as in-house shot footage. Additionally, we have both pre-existing and new technical interventions, such as coloring, dissolves, as well as bi-lingual intertitles that the Padillas made up and produced using the services of commercial labs. Like film content of any work, the heterogeneous materiality of *La venganza*—that is, the artifact on the cutting table—presents inconsistencies that are difficult to describe and analyze in a consistent way especially when compared to extant paper documents, such as scripts and Edmundo Padilla's logbook entries. Thus, I use *bricolage* as a historicizing concept for approaching *La venganza* the artifact, which in turn must be discussed in productive tension with the Pancho Villa films that preceded it. But we must first interrogate the concept of an *original* as applied and used within the motion picture archive. As I will show there are limitations and drawbacks when relying on this conceptual

framework in order to *preserve* and document, such as cataloging, inspection, and not just lab duplication, a work for purposes of both film history and film preservation.

The Aura of the Film As Original

Under the premise that past collaborations between historians and archivists “ha[ve] been mainly in the field of film history,” Eye Film Institute curator Giovanna Fossati calls for a theoretical focus on preservation to be added to the dialogue between scholars and archivists. By doing so she shifts the emphasis away from film history to the theory of archival practice in which “the film as artifact, in its different possible meanings, is central.” The nature of film (its materiality) is changing and thus so is the nature of traditional film preservation—which in turn, impacts on how we do film history. Fossati writes that the idea of “the original is central to film preservation practices,” and is “bound to that of authenticity.”³⁶ A newly recognized authenticity originates when film enters the archive: it becomes heritage and copies become museum artifacts. In this sense film prints become institutional assets and can be used for heritage production via duplication technologies. At the same time, as I will show, by this definition heritage is muddled with notions of traditional history (gathering all of the facts), pursuit of the original moment, as well as romanticized notions of uniqueness and originality.

Significantly Fossati’s theorization of the broadly applied “film as original framework” used by some moving image archives, along with its concept of an “authentic original” excludes non-industrial practices and artisanal works like those of the Padillas. Silent film production of Latin America and regional border nation-states, which survives as fragments, also fall outside the selection criteria of Fossati’s theory, which focuses on industrialized “Western realities, including Europe and North America.” A heterogeneous material artifact like the extant print of *La venganza* produced during the analog film production era is a cultural product of the U.S.-Mexican border and revolutionary and post-revolutionary contexts, and is of historical significance to the region and its people. Like the many incomplete traces of analog film production

³⁶ FOSSATI, *op. cit.*, pp. 117-118.

(common across Latin America), no original film print exists to document it. This more or less describes the vast majority of film prints held in archives.

Yet, Fossati's engaging discussion of "film as original" brings significant weight on understanding the role of heritage and how it operates as a key function and goal of film preservation.³⁷ She acknowledges that the notion of the original is unstable or changeable, "depending on the theoretical framework one embraces."³⁸ Fossati writes: "an original" can be a "conceptual artifact" (what she defines as one particular version of a film, as conceived by its restorer), or a "material artifact." Her example is an original camera negative, which is an ideal element for both preservationists and historians because it is valued for being the copy that literally came out of the camera and was processed by a lab. Original negatives rarely survive--this is certainly the case for early Latin American film production, with the general exception of commercial feature films. For this reason original negatives, which generate pristine copies, are also valued as an institutional asset, especially when restored and made accessible to the public and researchers as a commodity (DVD, festival screening, etc.) used to generate financial gain and for promotional purposes.

Importantly, Fossati's working theory of "film as original" must "address the authenticity of the film artifact." In so doing she looks to Walter Benjamin's essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in order to argue "there is no difference between the original and its copies" since 'authenticity' ceases to bear significance when an object is mechanically reproduced.³⁹ Significantly, her interpretation of Benjamin's notion of authenticity is read through art critic Boris Groys' discussion of the original and the copy with respect to a contemporary photographic art exhibition, the "Aura" project of Nina Fischer and Maroan el Sani. Groys writes:

³⁷ The terms preservation, restoration and conservation are often used interchangeably and ambiguously. For an analysis of these terms and their application, see MEYER, Mark Paul and Paul Read. *Restoration of Motion Picture Film*. Newton, MA: Butterworth-Heinemann, 2000.

³⁸ FOSSATI, *op. cit.*, p. 117.

³⁹ Walter Benjamin writes in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*: "To ask for the 'authentic' print made from a photographic negative makes no sense." Cited by ROSEN, *op. cit.*, footnote 26, pp. 167-168.

There is one thing missing even in the most perfect reproduction: the ‘here’ and ‘now’ of the piece of art—its unique presence in its location. On the contrary, the copy is virtual, without location, without history (...) In fact, provided there is only a topological difference between original and copy, it is not only possible to de-locate and deterritorialize a work of art, but also to re-territorialize a copy.⁴⁰

Here the disparate languages of film preservation, theory, and art historical criticism collide in different interpretations of Benjamin’s notion and importantly with respect to location or place. But rather than acknowledge the paradox and the unstable meaning of “original” for film preservationists, we can acknowledge its irrelevance for the majority of prints held by archives: all films known to exist cannot be preserved. For many practical reasons, curators who oversee access are often limited to working with a stable material object whose value can be measured in cultural and economic terms. That is, as an institutional asset belonging to film heritage, which is in turn identified by a singular nation. This is why initiatives like the Eye Filmmuseum’s “Bits and Pieces,” exhibition, Joseph Joye and Davide Turconi’s film frame project at George Eastman House,⁴¹ and the Salvador Toscano card catalog at Fundación Toscano, now housed at Filmoteca UNAM, are important. Fragments are cultural products that have an aura of their own.

Philip Rosen has discussed the ambiguities in Benjamin’s evaluation of the aura, particularly with respect to the notion of an “authentic print,” as a measure of its indexical connection to the auratic original. Rosen sees a productive paradoxical tension in the disparate ways in which indexicality functions to pluralize image objects for mass distribution, thereby superseding any notion of an original, while at the same time such copies operate as “culturally reliable transmission[s]” of the objects they reference.⁴² A

⁴⁰ GROYS, Boris. “The Aura of Profane Enlightenment.” In: *The World (Maybe) Fantastic*, Exhibition Catalog, Sidney Biennale, 2002, p. 2.

⁴¹ In 1994 calling for “a more polyphonic approach “to film history and preservation, archivist Eric de Kuyper, curator of “Bits and Pieces” exhibition selected fragments and unidentified materials that belong to no singular nation for film preservation. In this way, he problematized “an all too homogenous image of what the history of film was and is.” See DE KUYPER, Eric. “Anyone for an Aesthetic of Film History?.” In: *Film History*, 6, n. 1, 1994, p. 108. On the Turconis Project see FLETCHER, Alicia and Joshua Yumibe. “From Nitrate to Digital Archive: The Davide Turconi Project.” In: *The Moving Image* 13, n. 1, 2013, pp. 1-32.

⁴² ROSEN, *op. cit.*, pp. 167-168.

fragment is a representation that in itself has its own significance, a significance divorced from the original in its refiguring of part of the original—both present and absent, and here lie the fragment's aura. Like the photograph, the fragment becomes autonomous, and when rearranged with other fragments, produces a new representation. Compiled fragments, like mixed footage found in film compilations, contain pre-existing shots in unified sequences, which can be combined in any number of possible arrangements, thus highlighting the process of construction. This shifts the aura from the nature of the work to its production. It is the fragment's inconsistency, as well as its unstable relationship with respect to the original, which allows us to think about the aura of fragments as a means of reevaluating works like *La venganza*.

Importantly, while Groys erases the notion of “location” associated with cultural products as objects, whether we refer to film as art—which is perhaps the problem—or as cinema, or performance, or as a form of media technology, he does so because he is not referencing artworks or artifacts as emanating an aura, but rather as “documents” of a journey by the artist “looking for profane enlightenment”, “a journey which resulted in the ‘aura’ pictures being created in the first place.” Location or place is thus still important to Groys’ discussion but from a very different point of view. The artist selects a destination, and journeys to a place by documenting it using photographic or media technology. The difference is between an authentic journey to a place, and an authentic original object or artifact that belongs to one. This has importance for the Padillas with respect to Gregorio Rocha’s film essays *Los rollos perdidos de Pancho Villa* and *ACME & Co. Historias del cine viajero* which use their screen practice as a point of departure and final destination of his journey to reconstruct a history of Mexican itinerant film exhibition practices.⁴³ Importantly, Rocha uses artifacts in the Padilla Collection as documents in order to tell the story of his journey. What is of value here then, is Groy’s analysis of how contemporary artists use media as a means of “moving away from the work of art itself

⁴³ See also ROCHA, Gregorio. “*La venganza de Pancho Villa* (The Vengeance of Pancho Villa): A Lost and Found Border Film.” In: *Journal of Film Preservation* 65, 2003, pp. 24-29, and “Two men and the moon. The forgotten archive of Félix and Edmundo Padilla, itinerant film exhibitors in Northern Mexico, 1920-1937,” unpublished manuscript. Durango, Mexico: North American Council of Film Archives, 2002. Rocha argues that by producing their own version of the events in the life of Pancho Villa, the Padillas took vengeance on Hollywood for its racist depiction of Mexicans and of their nation’s historical revolutionary hero of the peasant class.

and towards the documentation of it.”⁴⁴ Documentation is one form of film preservation and can take different forms such as in Rocha’s films; it is generally overlooked and undervalued by some archivists.

Preservation as Documentation: *La venganza de Pancho Villa* as a Text

Scholars regularly use textual materials (scripts, copyright descriptions, trade press advertising and reviews) for historical analysis in lieu of lost films, or when access is prohibited. While archivists too may consult these materials, and any number of copies of archival artifacts, they do so in order to weigh and measure their usefulness for film restoration purposes. The questions asked by the archivist partly determine the materials to be used and how, while the historian’s questions can be diverse, sometimes converging with the archivist’s but often diverging. For example, scholars and their students connect to artifacts using textual resources, among the most important of which is the film interpreted through viewing a DVD or a film print projected. As discussed above, when identifying and describing motion pictures, catalogers, like most archivists, do not use the term ‘text’ in the same way it is used by scholars, though most archivists may rely on the underlying concept of textuality—especially when making judgments about discrepancies of content. For example, when a situation requires a main title for a work that is unidentifiable, a cataloger makes a decision based on content (including how it is arranged), and chooses descriptive search terms that will increase the odds of retrieving that supplied title when a search is carried out. In this sense they approach film content as a descriptive text, overlapping with the practice of researchers. Fossati may be the exception in that she actually incorporates the notion of a text into her revisionist theory of “film as original.” Scholars, on the other hand, tend to treat screen-able film restorations as fixed texts that can be analyzed as exemplary of past film practices. The dangers of this approach has recently been described as “a routine occupation for film scholars” using DVDs in teaching.⁴⁵ But the notion of a *text*, flexibly applied and contextualized within the

⁴⁴ GROYS, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵ HEDIGER, Vinzenz. “The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction.” In: Marijke De Valck, and Malte Hagener (eds.) *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 135-150. Serna’s textual analysis of *La venganza* and based on a video copy of the nitrate in which a reel was accidentally printed out of

archive can be very useful to both archivists and scholars—especially in terms of interpreting and documenting content—which is actually far more than the manifested expression visible in the film artifact or screened projection. Preservation should, though it does not always, take into account other related versions of a work and archival materials that document its production, that is, other textual evidence.

Importantly film historians Casper Tybjerg and Vinzenz Hediger offer their perspectives on film preservation. I see their work as productive since they understand the importance of preservation as part of a screen historiography that must account for forms of historicity that restored films generate (e.g., commercial re-releases and festival revivals). Hediger for example, discusses “the rhetoric of the original” used in preservation practice in order to make the point that preservation of film heritage is a cultural practice that has a history that relies on its own assumptions. Film restorations, he argues, have a dual purpose as a mission of film heritage as well as a “market for specialists in the field of film preservation and presentation.”⁴⁶

Entering the discussion from a different perspective Casper Tybjerg emphasizes that the “raw material of film history” consists of different kinds of sources, not just films. He looks to other disciplines in order to approach film history as the “historian’s craft,” a way to connect with the work of the film preservationist. He suggests the sub-discipline of codicology, “the study of handwritten books as archaeological objects, including the study of materials (parchment paper), of the binding, of cataloguing, and of preservation problems for manuscripts.”⁴⁷ Codicology concerns itself with “the technical preparation

order, is a case in point. It is not my intention to single out Serna here, as the practice of relying on copies of films in tape, digital file or safety print format as primary sources for textual analysis is standard practice for scholars, albeit with the exception of some early film historians who examine archival film materials for their research. See SERNA, Laura Isabel. “*La Venganza de Pancho Villa: Resistance and Repetition*.” In: *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 37, n. 2, 2012, pp. 11-42. Importantly, Serna characterizes the footage used in *La venganza* as “found footage,” linking the Padillas’ practice to the later, politically-motivated practices described in WEES, *op. cit.* Felix and Edmundo, however, purchased prints from second-hand distributors.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁷ HOWELL, Martha and Walter Prevenier. *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001, p. 56.

of tools and the writing surface.”⁴⁸ Here is the plurality we seek when considering *La venganza* as a document of its own history, and useful for historicizing *bricolage* practices such as that of the Padillas, as well as the craft of the archivist. Tybjerg also places emphasis on the importance of the preservationist’s work as a means of preserving collective memory. Both scholars remind us of the problems with film viewing as a research method—that is, “it keeps many kinds of research questions hidden from view,”⁴⁹ especially those that are legal (e.g., driven by copyright), economic, and social.

Thus *La venganza* offers us important ways to think about film preservation as both film history and as screen history. For example, the nitrate print can be analyzed as a text in the sense of being one specific version of the film as it entered the archive as a physical item. But at the same time, to borrow from Fossati, it is a conceptual work when considered along with other extant film and non-film materials: scripts, in-house advertising, film fragments, and log books. Thus, rather than establish a dichotomy that separates a material artifact from a conceptual one as theorized by Fossati, I consider them as one and the same, existing in productive tension.

La venganza’s ontology is defined by the changes inherent in its mode of production, its process of recycling and discarding fragments or leftovers. In a sense, we might say the Padillas’ work was counter both to the professional industrial standards of their time and to the preservation standards of our time. Importantly, past industrial and present archival standards, in their shared goal to produce pristine prints of the best quality, often crisscross during the preservation process.

If we raise the issue of how the preservationist preserves the indeterminacy and multiplicity of a work like *La venganza*, we can say the same is true of all film prints. To ask a better question: can a traditional film restoration preserve and document the complete history of a film print? Preservationists need to bring the concept of *bricolage* into their practice. Scholars too should rethink how they use archival restorations as objects of study, and consider film preservation as a form of historicity when writing film history. Both camps should ask why a

⁴⁸ James W. Marchand, “What Is Codicology?” (2001) cited by TYBJERG, Casper. “The Raw Material of Film History.” In: Dan Nissen *et al.* (eds.). *Preserve Then Show*. Copenhagen: Danish Film Institute, 2002, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

restoration should not reproduce defects such as the marks, lines, and out of frame shots. In confronting such heterogeneous material, the notion of cinema as *bricolage* helps us to conceptualize what the history of film was and is, as well as what it will be.⁵⁰

Conclusion

Bricolage places importance on *fronterizo* itinerant practices, as well as on the craft of the film preservationist who tinkers and adjusts when working with historical artifacts, as a means to conceptualize what is changing and mobile, never stable. Practices of remixing diverse media, generic and collective expressive forms from different eras merge national with vernacular cultural traditions and political histories through *bricolage* repurposing as *fronterizo* ingenuity. It allows us to reconsider our connection to objects in other ways than through identity and origin, as creative acts used to express what is in-between. That is, as media expressions and the different ways they are manifested in their plurality using interpretive knowledge as a means to posit “meaning in relation” and not as an “uncovering of their meaning” as fixed material traces of a past.”⁵¹ Which is how objects are approached—as relics and acts of magic—through heritage production whose goal is to make them authentic.

Films such as Bill Morrison’s *Decasia*, nominated to the Library of Congress National Film Registry in 2013, is, like *La venganza*, comprised entirely of fragments; both are designated as American film heritage precisely because they bear the ruptures and gaps of the process of history, film preservation, as well as showing the process of ageing and decomposing film artifacts. A form of borderless *bricolage*, like the Padillas’ and Morrison’s work and others, similarly move in different directions and through different film eras. *Bricolage* as a practice shared by both the filmmaker and restorer unites both historiographic and archival priorities and the shared goal and purpose of this essay, which bears on the use of film

⁵⁰ Despite arguments to the contrary, film history and analog film are not dead, as evidenced in the ongoing collecting practices of archives, libraries, collectors and stock footage houses. However, both film history and analog film technology are being re-conceptualized by historians and archivists as subcategories of media archaeology.

⁵¹ TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth, Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987, p. 3.

preservation to document and teach film history. The Padilla Collection thus opens up an entirely new category of analog film material requiring new criteria for what is worth saving and offering a new opportunity to historicize that, which has gone unrecognized.

References

- CAMPBELL, Howard and Josiah Heyman. "The Study of Borderlands Consumption: Potentials and Precautions." In: McCrossen, Alexis (ed.). *Land of Necessity: Consumer Culture in The United States-Mexico Borderlands*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- CANOSA, Michele. "Per una teoria del restauro cinematografico." In: Brunetta, Gian Piero (ed.). *Storia del cinema mondiale*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001.
- CHERCHI USAI, Paolo, David Francis, Alexander Horwath, and Michael Loebenstein. *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace*. Vienna: Synema, 2008.
- DE KUYPER, Eric. "Anyone for an Aesthetic of Film History?." In: *Film History* 6, n. 1, Spring 1994, pp. 100-109.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, vol. 3 of *Cine y sociedad en México*. México: UNAM, INAH, Seminario de Cultura Mexicana, 2013.
- _____. "Hacia la industria cinematográfica en México: 1896-1920," *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, December 2016, pp. 124-151. Available at: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/51>>
- FLETCHER, Alicia and Joshua YUMIBE. "From Nitrate to Digital Archive: The Davide Turconi Project." In: *The Moving Image* 13, n. 1, 2013, pp. 1-32.
- FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- GAUDREAU, André. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.
- GROYS, Boris. "The Aura of Profane Enlightenment." In: *The World (maybe) Fantastic*, Exhibition Catalog, Sidney Biennale, 2002.
- HEDIGER, Vinzenz. "The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction." In: Marijke De Valck, and Malte Hagener (eds.) *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 135-150.

- HOWELL, Martha and Walter Prevenier. *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- LEYDA, Jay. *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.
- MEYER, Mark Paul and Paul Read. *Restoration of Motion Picture Film*. Newton, MA: Butterworth-Heinemann, 2000.
- NAVITSKI, Rielle. "Mediating the Revolution, 1910-1920." In: her *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil*. Durham, NC: Duke University Press, forthcoming.
- O'MALLEY, Ilene V. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. Westport: Greenwood Press, 1986.
- PICK, Zuzana. *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- ROCHA, Gregorio. "La venganza de Pancho Villa (The Vengeance of Pancho Villa): A Lost and Found Border Film." In: *Journal of Film Preservation* 65, 2003, pp. 24-29.
- _____. "Two men and the moon. The forgotten archive of Félix and Edmundo Padilla, itinerant film exhibitors in Northern Mexico, 1920-1937," unpublished manuscript. Durango, Mexico: North American Council of Film Archives, 2002.
- ROSEN, Philip. *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- SERNA, Laura Isabel. "La Venganza de Pancho Villa: Resistance and Repetition." In: *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 37, n. 2, 2012, pp. 11-42.
- TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth, Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.
- TENORIO TRILLO, Mauricio. "On the Frontera and Cultures of Consumption." In: McCrossen, Alexis (ed.) *Land of Necessity: Consumer Culture in The United States-Mexico Borderlands*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- TYBJERG, Casper. "The Raw Material of Film History." In: Nissen, Dan *et al.* (eds.). *Preserve Then Show*. Copenhagen: Danish Film Institute, 2002.
- ULMER, Gregory L. "The Object of Post-Criticism." In: Foster, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

- VICHI, Laura. "The Recovery of Silent Films," MA thesis, University of East Anglia, 1997.
- WEES, William C. *Recycled Images : the art and politics of found footage films*. Anthology Film Archives, New York City, 1993.
- WILLIAMS, Alan. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- WOOD, David. "Cine documental y revolución mexicana. La invención de un género." In: Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 41-53.
- _____. "Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario." In: De los Reyes, Aurelio y David Wood (eds.) *Cine mudo latinoamericano*. México: UNAM, 2016. Available at: <<http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45>> [Access: October 2016].

Date of reception: 26th September 2016

Date of acceptance: 12th November 2016

How to cite this article:

TOMADJOGLOU, Kimberly V. "Film Compilation As Film Restoration?: borders, bricolage and *La venganza de Pancho Villa*." *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 13-45. Available : <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/89>> [Accessed mm.dd.yyyy.].

* **Kim Tomadjoglou** is an independent curator, preservationist, and media historian who has worked for the American Film Institute and the Library of Congress Packard Campus for Audio-Visual Conservation (Washington, DC and Virginia). She was preservation director of the exhibition Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer, Whitney Museum of American Art (2009), and curated the program "Alice Guy, A Pioneer of Cinema" for the 2011 Recovered and Restored Festival held in Bologna, Italy. She has published articles on women pioneers Elvira Notari, Alice Guy, and Dorothy Yost, and served as editor of two issues of the journal *Film History* devoted to early color. Currently she is revising her doctoral dissertation, *On the Border: The Transnational Media Practice of Fronterizo Empresarios Félix and Edmundo Padilla, 1916-1937* for publication, and co-editing with Colin Gunckel a special issue of *Film History* dedicated to Mexican Silent Cinema Culture. E-mail: notari@earthlink.net.

La voz ilustrada de la Revolución.

Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Montserrat Algarabel*

Resumen: Este artículo reconstruye las primeras lecturas acerca del documental de compilación *Memorias de un mexicano* tras su estreno comercial el 24 de agosto de 1950 en Ciudad de México. Connotados escritores, políticos, periodistas e intelectuales manifestaron en la prensa escrita de la época su completa aprobación y admiración por la forma en que la cinta representa la Revolución Mexicana, producto de la selección y restauración de tomas y secuencias del archivo de Salvador Toscano, editadas por su hija Carmen Toscano. Mediante sus nociones de historia, nacionalismo e identidad, tales “voces ilustradas” ratificaron la autoridad de la voz *en off* que guía la narración de *Memorias de un mexicano*, otra “voz ilustrada” de la Revolución caracterizada como imparcial, objetiva y coherente. El artículo concluye con una reflexión sobre cómo se articula la voz narrativa de este documental y cómo contribuyó para institucionalizar la imagen e historia de la Revolución.

Palabras clave: Carmen Toscano, Revolución Mexicana, documental de compilación, nacionalismo, identidad, voz narrativa.

The Learned Voice of the Revolution. History, Nationalism and Identity in Early Accounts of *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Abstract: This article reconstructs the first critical accounts of the compilation documentary *Memorias de un mexicano* (Memories of a Mexican) following its commercial premiere on 24 August 1950 in Mexico City. Writing in contemporary newspapers, renowned writers, politicians, journalists and intellectuals expressed their approval and admiration for the way in which the film represented the Mexican Revolution by selecting and restoring footage from Salvador Toscano's archive, which was edited by his daughter Carmen Toscano. Such “learned voices”, with their notions of history, nationalism and identity, confirmed the authority of the voice-over that guides the narration of *Memorias de un mexicano*: another “learned voice” of the revolution characterised as impartial, objective and coherent. The article concludes with a reflection on the articulation of the documentary's narrative voice, and on how it contributed to the institutionalisation of the image and the history of the revolution.

Keywords: Carmen Toscano, Mexican Revolution, compilation documentary, nationalism, identity, narrative voice.

A voz ilustrada da Revolução. História, nacionalismo e identidade nas primeiras leituras de *Memorias de um mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Resumo: Este artigo reconstrói as primeiras leituras sobre o documentário de compilação *Memorias de um mexicano* depois de sua estreia comercial no dia 24 de agosto de 1950 na cidade do México. Escritores, políticos, jornalistas e intelectuais famosos manifestaram na imprensa escrita da época sua completa aprovação e admiração pela forma em que a fita representa a Revolução Mexicana, produto da seleção e restauração de tomadas e sequências do arquivo de Salvador Toscano, editadas pela sua filha Carmen Toscano. Mediante suas noções de história, nacionalismo e identidade, tais “vozes ilustradas” ratificaram a autoridade da voz *em off* que guia a narração de *Memorias de um mexicano*, outra “voz ilustrada” da Revolução caracterizada como imparcial, objetiva e coerente. O artigo conclui com uma reflexão sobre como a voz narrativa de este documental se articula e como contribuiu para institucionalizar a imagem e a história da Revolução.

Palavras chave: Carmen Toscano, Revolução Mexicana, documentário de compilação, nacionalismo, identidade, voz narrativa.

[...] los documentales filmicos que fueron tomados en ciertos momentos históricos, como durante la revolución mexicana o la rusa son, en su base, una rigurosa ficción por la naturaleza misma de la imagen, [ficción que] no significa mentira necesariamente, sino distancia de la realidad, representación elaborada de ésta.

Margarita de Orellana¹

Cine documental e historia: un punto de partida

Aunque la historia se represente por medio del cine documental en incontables maneras –a veces cuestionables– y la imagen documental –fija y en movimiento– resulte fuente para la historiografía, las relaciones que se pueden plantear entre cine documental e historia no se agotan en estas dos vertientes. Dado que ambos enfrentan problemáticas comunes –relativas a un quehacer también común, a saber, aquél de (re)construir miradas sobre el mundo pasado o contemporáneo a quienes las (re)crean–, sobresalen al menos tres ámbitos de reflexión compartidos tanto por la realización documental como por la escritura de la historia: el primero, la deconstrucción de conceptos totalizantes de verdad y realidad que han regido la labor de algunas tradiciones documentales y corrientes historiográficas; el segundo, la exploración del papel activo y autoral que juegan historiadores y documentalistas en su abordaje de fenómenos, acontecimientos y sujetos; y, finalmente, el reconocimiento de la dificultad que implica interpretar y representar tales fenómenos mediante el uso del lenguaje, ya sea cinematográfico o escrito. *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) es terreno fértil para adentrarse en estas reflexiones. Por un lado, en función de la génesis, estructura y contenido narrativo y visual de esta cinta y, por el otro, porque a partir de su recepción, a través de distintas lecturas, aparecen nociones de verdad, documento, narración e identidad referidas al intrincado vínculo que existe entre historia y cine documental.

Caracterizada como una película documental de compilación, *Memorias de un mexicano* retoma diversos materiales fechados entre 1897 y 1924, los cuales fueron filmados, en su

¹ DE ORELLANA, Margarita. *Imágenes del pasado, el cine y la historia: una antología*. Puebla: La Red de Jonás / Premiá Editora, 1983, p. 27.

mayoría, por el ingeniero Salvador Toscano (1872-1947), pionero del cine en México, y estructurados posteriormente por su hija Carmen Toscano (1910-1988). Este filme construye una narración lineal, guiada por una voz en *off*, de los distintos momentos de la Revolución Mexicana que desembocan en imágenes del México moderno y pujante de finales de los años cuarenta del siglo XX. Después de su estreno comercial el 24 de agosto de 1950 en el Cine Chapultepec de Ciudad de México, varias figuras de la escena cultural y política de la época elogiaron a *Memorias de un mexicano* por ser un filme “genuino” que reanimaba la historia nacional al proponer una mirada “veraz” de la Revolución. En estas primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* resulta notable la total ausencia de comentarios o evaluaciones desfavorables sobre el film, al igual que la aprobación irrestricta del discurso histórico que construye.

Parte del éxito del documental (permaneció tres semanas en cartelera, un tiempo inusualmente amplio incluso para las películas de ficción tradicionales)² radicó, de acuerdo con el investigador David Wood, en la “frescura novedosa” que tales lecturas le atribuyeron: “tras años de ver la Revolución distorsionada y estilizada por el cine de ficción”, continúa Wood, “el uso de pietaje auténtico que *realmente* se remontaba a ese suceso ya distante era exótico y revitalizante.”³ Esta suerte de “vuelta a la realidad pura” que supone la imagen documental, presuntamente carente de los artificios y embellecimientos característicos del cine de ficción, ayuda a comprender por qué *Memorias de un mexicano* no encontró salvedades con respecto a su tratamiento audiovisual de la Revolución en las primeras lecturas que se realizaron de la cinta.

La naturaleza indicial de las imágenes documentales que despliega *Memorias de un mexicano* establece un “así fueron las cosas” difícil de refutar y, ciertamente, fascinante: la ilustración –por demás vívida– de los protagonistas mismos de la Revolución y de infinidad de acontecimientos en su propio espacio-tiempo traslada al espectador a un pasado que adquiere vida y actualidad gracias a la ilusión de flujo dinámico e inmediatez característica del cine. En efecto, la condición demostrativa de la imagen fotográfica que

² AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 29.

³ WOOD, David M. J. “Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico”. En: *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n. 75, 2009, p. 148. Las cursivas son del autor.

comparte con las imágenes en movimiento –su capacidad para fijar el aspecto externo de objetos, personas, sucesos y lugares “tal como son y suceden” – da veracidad, realismo y autoridad al tipo de registros visuales producto de la realización documental. Esta vocación realista de la imagen documental que graba y reproduce puntualmente la apariencia de todo aquello que se mira por el visor de la cámara,⁴ supuestamente desprovista de intencionalidad o creatividad humanas y sin mediación aparente, implica la posibilidad de plasmar hechos fácticos en distintos soportes y de un acceso directo, casi mecánico, a tales hechos por parte de los espectadores. Sin embargo, dicha vocación realista ha encontrado varias objeciones, entre las que destaca el rol creador y productor del montaje y la edición para el discurso que los realizadores documentales fabrican en su empleo del lenguaje cinematográfico: la realidad que se plasma en el cine documental, entonces, deviene construcción, más cercana a estrategias ficcionales de narración y representación de lo que podría esperarse.

Estas pretensiones de veracidad y realismo que se le abrogan a la imagen y al cine documentales también sirvieron para afianzar una dimensión ideológica en algunas de las lecturas de *Memorias de un mexicano* a inicios de la década de los cincuenta: escritores e intelectuales aplaudieron el carácter “patriótico” y “nacionalista” de la cinta, en función, precisamente, de su visión “transparente” de los hechos y personajes que retrata. En estas lecturas, la transparencia atribuida a la imagen documental no puede sino evidenciar, de manera incuestionable, la existencia de un solo pasado compartido, sin cabida para sediciones o contradicciones, de una sola historia nacional de la patria. El nacionalismo y patriotismo atribuidos a este documental también apuntan, en última instancia, hacia un horizonte de lectura compartido que se sustenta en la percepción de la innegable unidad del proceso revolucionario y sus indiscutibles logros y conquistas, encarnados en el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y expresados en el discurso modernizador característico del gobierno de Miguel Alemán Valdés, presidente del país en el sexenio 1946-1952.

A lo largo de este texto reconstruyo las lecturas de *Memorias de un mexicano* en el contexto de su recepción inicial en 1950 mediante tres apartados, para concluir con una reflexión, a partir de otras lecturas contemporáneas, de cómo este documental crea su punto de

⁴ SCRUTON, Roger. “Photography and Representation”. En: Carroll, Noël y Jinhee Choi (eds.). *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 24.

vista al discutir las funciones y los efectos narrativos de la voz en *off*, al igual que las implicaciones de dicha voz dentro y fuera de la pantalla referidas, sobre todo, a la institucionalización de la Revolución.

Emoción y técnica, piedras de toque en *Memorias de un mexicano*

La primera recepción de *Memorias de un mexicano* en la prensa escrita capitalina entre agosto y septiembre de 1950 fue abrumadoramente positiva.⁵ Quienes escribieron en profundidad sobre este documental no escatimaron halagos con respecto a su forma y contenido; asimismo, enfatizaron la potente respuesta emocional que les suscitó en tanto espectadores, respuesta que, desde ciertas lecturas, inequívocamente sería la misma en todo aquel que viera *Memorias de un mexicano*. De igual forma, la labor de Carmen Toscano fue altamente elogiada: su paciencia, esfuerzo y determinación para llevar a buen puerto este ambicioso proyecto son mencionados repetidas veces.

Literatos distinguidos como Mauricio Magdaleno y Efraín Huerta, periodistas y catedráticos de renombre como Fedro Guillén y Antonio Acevedo Escobedo, y personalidades altamente reconocidas en las esferas cultural y política mexicanas como Salvador Azuela, Salvador Novo, Gonzalo Chapela y Martín Luis Guzmán, entre otros, manifestaron su completa aprobación de *Memorias de un mexicano*. Independientemente de sus adscripciones partidistas, de que su trabajo literario o académico abordara temáticas vinculadas a la Revolución o no lo hiciera, y de haber vivido –con distintos grados de involucramiento y desde distintas trincheras– o no los acontecimientos que el documental relata, estas “voces ilustradas” se maravillaron de los incontables aciertos que encontraron en el film. Aunque los puntos de partida de las lecturas son distintos –desde el papel seminal del ingeniero Toscano para la historia del cine nacional hasta la contextualización puntual de las etapas de la Revolución– las conclusiones son similares: *Memorias de un mexicano* es una obra monumental, técnicamente estupenda e innovadora

⁵ La única objeción sería que encontré sobre *Memorias de un mexicano* la planteó Salvador Novo en torno a la musicalización de la cinta. A su juicio, el “*score* musical” de este documental es un tanto fallido porque “[...] no hace justicia al resto de los elementos que ilustra [...] recae constantemente en el Himno, sembrando en los espectadores la duda de si deben o no ponerse en pie para escucharlo [y] en general se apetece que hubiera sido más expresivo y coherente con las épocas que acompaña.” NOVO, Salvador. “*Memorias de un mexicano*”. En: *Novedades*, 12 de septiembre de 1950, primera sección, p. 4.

y cuya capacidad para despertar un amplio rango de sentimientos resulta extraordinaria; una cinta grandiosa, producto directo del empeño y talento de Carmen Toscano para articular el legado fílmico de su padre.

Carmen Toscano Escobedo –poeta, ensayista, productora, dramaturga y guionista– gozó de una posición de privilegio en la élite del poder y la cultura del México posrevolucionario. Además de la notoriedad que rodeó a su familia, dadas la vida y obra de Salvador Toscano, otra de las causas de dicha posición privilegiada estribó en su matrimonio con el abogado, escritor y diplomático Manuel Moreno Sánchez (1908-1993). Este político e intelectual inició su larga carrera en el movimiento que apoyó en 1929 la candidatura presidencial de José Vasconcelos; posteriormente, se desempeñó como director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) entre 1936 y 1938. Cercano al escritor Octavio Paz y amigo íntimo de Adolfo López Mateos (secretario del Trabajo durante el mandato de Adolfo Ruiz Cortines entre 1952 y 1958, y presidente de México en el sexenio 1958-1964), Moreno Sánchez fue diputado federal de 1943 a 1946 –año en el cual participó en la refundación del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) como PRI– y después senador priísta por su estado natal, Aguascalientes, en los periodos legislativos de 1958-1961 y 1961-1964. Es presumible que gracias a esta filiación con la “familia revolucionaria”, Carmen Toscano de Moreno Sánchez contara con recursos y conexiones, a todos niveles, para lanzar una amplia campaña previa al estreno de *Memorias de un mexicano*, la cual pudo influir en la visibilidad pública que el documental tuvo antes y durante su exhibición comercial en salas de cine. Asimismo, dicha filiación pudo haber predisposto a algunos lectores para escribir evaluaciones mayormente positivas de la cinta.

Los carteles publicitarios de *Memorias de un mexicano* aparecidos en diarios y revistas echaron mano de declaraciones de pintores, cineastas, políticos e intelectuales para promocionar el filme. En uno de ellos, por ejemplo, se reproducen palabras de Diego Rivera –en las que el célebre muralista invita al público a ver la película dado su “valor histórico y emocional enorme”–, mientras que otras declaraciones del no menos famoso pintor David Alfaro Siqueiros subrayan cómo la realización de este documental representa una “inmensa

suerte para el pueblo de México [...] y para el Arte de México”.⁶ En otro anuncio, Alejandro Galindo –director y guionista del melodrama sobre los avatares de la modernización urbana *Una familia de tantas*, película que recibió el Ariel de Oro en 1950– centra su recomendación en los sentimientos que *Memorias de un mexicano* causa en sus espectadores:

Indescriptible en su impacto emocional. Despierta tristeza, ternura, admiración y se vive tal imagen de la historia que se podría llenar un libro, de no pocas páginas, para poder decir lo que pasa por la mente. Como cinematografista, “*Memorias de un mexicano*” es un grito del valor del cinema como medio de expresión.⁷

El trabajo de catalogación, restauración, compilación y edición de imágenes documentales en el cual se embarcó Carmen Toscano para crear *Memorias de un mexicano* fue reconocido como una verdadera hazaña técnica. En un reportaje aparecido en la revista *Tiempo* –fundada y dirigida por el novelista Martín Luis Guzmán,⁸ quien publicó en 1929, durante su segundo exilio en Madrid, *La sombra del caudillo*, una crítica acérrima a los entretelones lúgubres de la sucesión presidencial posrevolucionaria– se relata cómo Doña Carmen seleccionó y ordenó de los materiales filmados y/o conservados por su padre –“60 mil pies de película”, de los cuales 33 mil después tuvieron que ser adaptados del “engranaje antiguo” de “16 imágenes por segundo a los aparatos actuales de 24”– para el montaje final de 10 mil pies o 1 hora 35 minutos de duración–.⁹ El equipo del laboratorio de Cinematográfica Latino Americana, S.A. (CLASA Films Mundiales), prosigue el reportaje de *Tiempo*, remontó estas dificultades para que Teódulo Bustos Jr. y Javier Sierra, a cargo de la edición y la sonorización de la cinta, respectivamente, pudieran cortar “la película -con indudable acierto- [adaptar] el sonido y [dar] los toques finales a la obra.”¹⁰

⁶ Anuncio en *El Universal*, 24 de agosto de 1950, primera sección, p. 15.

⁷ *Ibid.*

⁸ Martín Luis Guzmán Franco (1887-1976), también periodista, diplomático y abogado nacido en la ciudad de Chihuahua, peleó junto a Villa en la Revolución. Entre 1916 y 1936 vivió en el exilio, primero en Nueva York y luego en Madrid. Se desempeñó como embajador de México ante la Organización de Naciones Unidas (1953-1958) y fue senador de la República durante el sexenio 1970-1976. En 1954 fue nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Entre sus obras destacan la novela autobiográfica *El águila y la serpiente* (1928), *Memorias de Pancho Villa* (1940), *Muertes históricas* (1958), por la cual recibió el Premio Nacional de Lingüística y Literatura, y *Crónica de mi destierro* (1964).

⁹ Artículo anónimo en *Revista Tiempo*, Vol. XVII, N° 434, 25 de agosto de 1950, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*

En función de la destreza técnica empleada para construir *Memorias de un mexicano*, Mauricio Magdaleno¹¹ caracteriza en un artículo periodístico al documental como una “verdadera piedra de toque” para la cinematografía nacional, una “redonda realización artística [...] que nos reconcilia con la noble invención de Lumière.”¹² El autor de la novela *Cabello de elote* (1949) y del cuento “El compadre Mendoza” (llevado al cine por Fernando de Fuentes en 1934), también reconoce la labor de Carmen Toscano, la “empeñosa dama” que se dio a la tarea de “formar una película” a partir del “torrencial material” que le heredó su padre.¹³ Estas “estupendas escenas de la Revolución”, sostiene Magdaleno, ciertamente causan una “superior emoción” en el público.¹⁴ Así, “el triunfo documental y técnico de primera magnitud” atribuido a *Memorias de un mexicano* se engrandece a la luz de las reacciones que provoca: en palabras del entonces jefe de redacción de la revista *Universidad de México*, el periodista y crítico literario Antonio Acevedo Escobedo,¹⁵ la cinta impresiona “a los mexicanos por la pasión humana contenida en sus escenas, por la calurosa evocación que la envuelve de principio a fin.”¹⁶

¹¹ Mauricio Magdaleno Cardona (1906-1986), periodista, ensayista, político y guionista zacatecano, fue líder del movimiento vasconcelista en 1929. Estudió en la Universidad Central de Madrid a inicios de los años treinta, tiempo durante el cual colaboró en el periódico *El Sol* de Martín Luis Guzmán. Ocupó varios cargos oficiales y de elección popular: Jefe de los Departamentos de Bibliotecas y de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP), diputado federal (1952-1958), senador de la República (1958-1964) y Subsecretario de Asuntos Culturales de la SEP (1964-1970), entre otros. Redactó más de cuarenta guiones cinematográficos; junto con Emilio “el Indio” Fernández escribió varios guiones como los de *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1948) y *Pueblerina* (1949), películas dirigidas por Fernández. Ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1957 y recibió el Premio Nacional de Lingüística y Literatura en 1981. Algunas de sus novelas son: *Mapimí* 37 (1927), *El resplandor* (1937) y *La tierra grande* (1948) y entre sus libros de ensayo se encuentran: *Fulgor de Martí* (1940), *Retórica de la Revolución* (1978) e *Instantes de la Revolución* (1981).

¹² MAGDALENO, Mauricio. “En torno a las *Memorias de un mexicano*”. En: *El Universal*, 29 de agosto de 1950, primera sección, p. 3.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Antonio Acevedo Escobedo (1909-1985), también escritor y académico nacido en Aguascalientes, fue colaborador de José Vasconcelos en el semanario *La Antorcha* a finales de los años veinte. Escribió para los periódicos *El Nacional*, *Excelsior* y *El Universal* y para las revistas *Artes del Libro*, *Revista de Revistas* y *Letras de México*. Fungió como director del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) entre 1959 y 1971 e ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1969. En 1982 fue acreedor del Premio Nacional de Periodismo. Entre sus obras destacan los libros de cuentos *Sirena en el aula* (1935) y *Los días de Aguascalientes* (1952).

¹⁶ ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio. “Sobre *Memorias de un mexicano*”. En: *El Nacional*, 11 de agosto de 1950, primera sección, p. 5.

CHAPULTEPEC

HOY
Cuatro
Funciones

CARMEN TOSCANO presenta:
una película que habla al corazón
de México, porque está hecha con
el latir de su propio corazón!

**MEMORIAS DE
UN MEXICANO**

(A.13569-A)

obra del
Ing. SALVADOR TOSCANO

Hoy, \$5.00. Cortos y Noticiarios 4, 5.55, 7.50 y 9.45. MEMORIAS DE UN MEXICANO 4.10, 6.05, 8.00 y 9.55. Intermedios 5.50, 7.35 y 9.40.

Pronto: Resortes, Pérez Prado y Las Dolly Sisters en AL SON DEL

MAMBO

Cartel publicitario publicado en *Novedades*, 26 de agosto de 1950, segunda sección, p. 5.

En este tenor, el escritor y jurista Salvador Azuela¹⁷ –hijo de Mariano Azuela, primer gran novelista de la Revolución y autor de *Los de abajo* (1915), ganador del Premio Nacional de Lingüística y Literatura de 1949– admira la “viva y profunda impresión [que] nos queda después de conocer esta cinta magnífica, única en su género.”¹⁸ Por su parte, el periodista y diplomático Fedro Guillén¹⁹ señala cómo *Memorias de un mexicano* logra relatar, objetiva y acertadamente, “una de las épocas más caóticas de nuestra historia.”²⁰ Guillén –quien en 1951 se convertiría en miembro del servicio exterior mexicano en Guatemala y sería testigo del golpe militar que derrocará al presidente Jacobo Árbenz en 1954– se conmueve por la manera en que las “escenas inapreciables” de la Decena Trágica contenidas en este documental suscitan un “corazón sobrecogido” y un “ánimo indignado” en la audiencia.²¹

Estas lecturas de *Memorias de un mexicano* destacan, así, cómo la técnica al servicio de la emoción que permitió llevar a la pantalla grande la herencia documental de Salvador Toscano y hacer visibles, para un vasto público, imágenes de la Revolución caracterizadas

¹⁷ Salvador Azuela Rivera (1902-1983) nació en Lagos de Moreno, Jalisco. Doctor en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), fue profesor en la Escuela de Leyes de la Universidad Michoacana y en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo, así como catedrático de la UNAM en la Facultad de Jurisprudencia, la Escuela Nacional de Comercio y Administración y la Facultad de Filosofía y Letras, la cual dirigió entre 1954 y 1958. En 1948 recibió la Orden de las Palmas Académicas por parte del gobierno francés. Fue uno de los fundadores del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM) en 1953 y fungió como director del Fondo de Cultura Económica entre 1964 y 1970. Ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1964. Algunas de sus obras son: *Universidad y humanismo* (1937), *La idea liberal de José María Luis Mora* (1963), *Juárez, torre de energía de México* (1953) y *La aventura vasconcelista* (1979).

¹⁸ AZUELA, Salvador. “*Memorias de un mexicano*”. En: *El Universal*, 30 de agosto de 1950, primera sección, p. 3.

¹⁹ Fedro Guillén Castañón (1921-1994), también cronista, ensayista y abogado nacido en La Trinitaria, Chiapas, vivió su infancia y parte de su adolescencia en Guatemala. Fue diputado federal (1973-1976) y presidente del Congreso de la Unión. Se desempeñó como profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM durante más de treinta años. Escribió para periódicos como *El Día*, *Excelsior*, *El Nacional*, *Novedades* y *Unomásuno* y colaboró en suplementos y revistas como *Diorama de la Cultura*, *México en la Cultura*, *Revista Mexicana de Cultura* y *Siempre!*, entre otras. En 1982 recibió el Premio Chiapas de Artes. Entre sus libros destacan: *Guatemala: prólogo y epílogo de una revolución* (1964), *León Tolstoi*, *Romain Rolland*, *Martin Luther King* (1974), obra que le valió el Premio René Cassin, y *Vasconcelos, apresurado de Dios* (1975).

²⁰ GUILLÉN, Fedro. “*Memorias de un mexicano*”. En: *El Nacional*, 3 de septiembre de 1950, primera sección, p. 3.

²¹ *Ibid.*

como “estremecedoras” e “inquietantes” mediante el afortunado empleo de la tecnología cinematográfica.

Vida, verdad y testimonio: el celuloide hecho historia

La conceptualización del cine documental en tanto representación directa de la vida –cercana a perspectivas que equiparan al discurso que dicho cine construye con la verdad y la realidad– está presente en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano*. Por ejemplo, Magdaleno establece que este documental “es la vida [y] la verdad misma de México” y, frente a lo que denomina como una “maravillosa masa de imágenes de la Revolución”, se pregunta:

¿Quién que tenga cuarenta años o más no siente que se le enchina el cuerpo al revivir esa presencia clamorosa, ensangrentada y arrolladora de unos años de México que fueron también unos años nuestros? Ese es México, sin virtuosismos de cámara y sin actores que, por bien que lo hagan, sabemos que están fingiendo una verdad.²²

La presencia de la Revolución se hace visible y sensible gracias a “las imágenes reales, vivas y actantes de Porfirio Díaz, [Francisco I.] Madero, Pascual Orozco, [Francisco] Villa, [Emiliano] Zapata, [Venustiano] Carranza [y Álvaro] Obregón”, las cuales, de acuerdo con la revista *Tiempo*, “impresionan al espectador con la fuerza de la verdad.”²³ En sintonía con esta apreciación de *Tiempo* y según el periodista y abogado Gonzalo Chapela y Blanco,²⁴ *Memorias de un mexicano* “logra efectos que la ficción jamás podrá conseguir”, ya que “saca a sus personajes de la realidad [...] y no de la utilería”, además de presentar a la Revolución “como fue”.²⁵

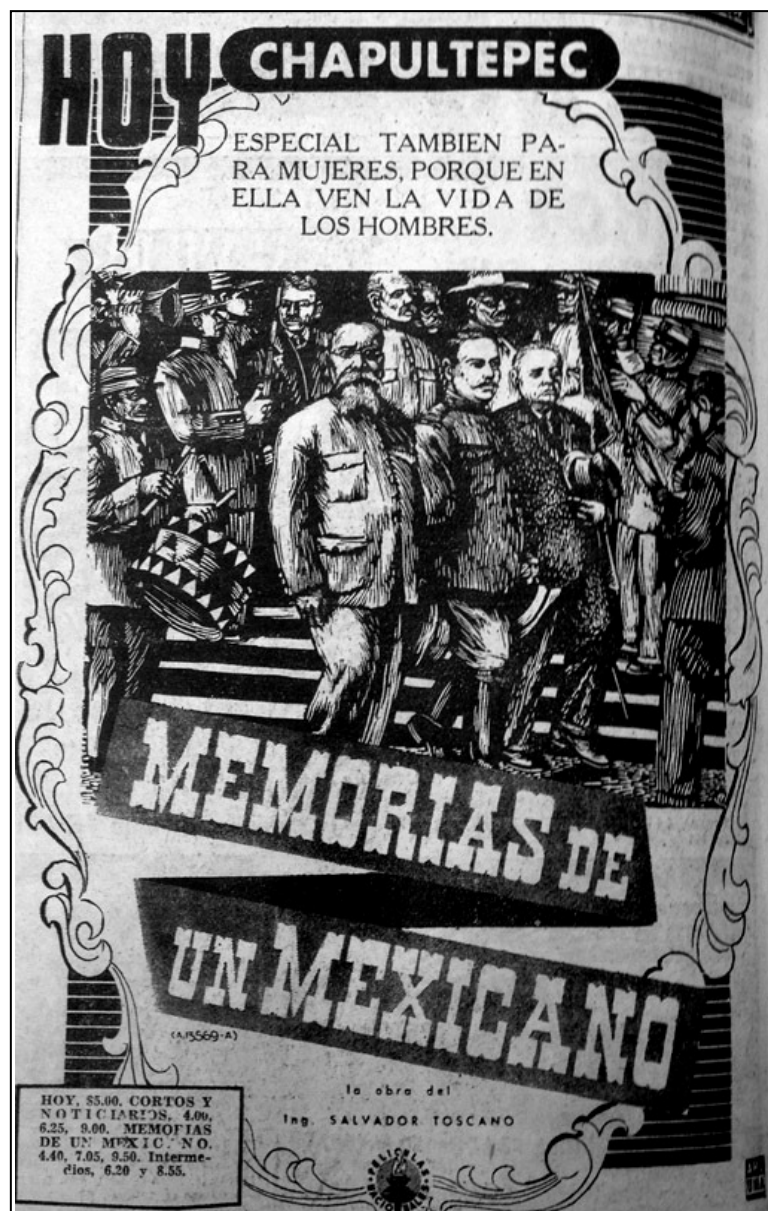
²² MAGDALENO, *op. cit.*, p. 3.

²³ Artículo anónimo en *Revista Tiempo*, Vol. XVII, N° 434, 25 de agosto de 1950, p. 24.

²⁴ Gonzalo Chapela y Blanco (1910-1971) nacido en Tingambato, Michoacán, estudió Leyes en la Escuela Libre de Derecho de Morelia y fue dirigente de la Unión Nacional de Estudiantes Católicos (UNEC). De 1941 a 1968 trabajó como columnista del periódico *Novedades*. En 1945 recibió el nombramiento de miembro supernumerario de la Academia Mexicana de Jurisprudencia y Legislación, la cual publicó su análisis *La cláusula de exclusión en el derecho y en la lucha de clases* en 1946. Entre 1949 y 1952 fungió como diputado del Partido Acción Nacional (PAN), uno de los primeros representantes federales de esta agrupación política en ser electos y desempeñar tal cargo.

²⁵ CHAPELA, Gonzalo. “*Memorias de un mexicano*, una película histórica hecha respetuosamente”. En: *Novedades*, 8 de agosto de 1950, tercera sección, p. 6.

La cualidad viva, verdadera, presente y real atribuida a la imagen documental se relaciona, en algunas lecturas, con el poder que esta tiene para reanimar a la historia, para ilustrarla, vivificarla y visibilizarla sin mayores mediaciones que la mirada de los espectadores. En este sentido, Azuela sostiene que en *Memorias de un mexicano* “vemos desfilar historia viva, libre de sofisticaciones”, dado que el documental muestra un “trozo palpitante arrancado a la entraña del México moderno.”²⁶



Cartel publicitario publicado en *El Universal*, 30 de agosto de 1950, primera sección, p. 19.

En la mayoría de las valoraciones de *Memorias de un mexicano* el filme es descrito como un documento histórico al que se le adscriben varios adjetivos: admirable, importante, auténtico, único, asombroso, de valor inapreciable, en suma, un “tesoro documental inigualable.”²⁷ La imagen documental se transforma entonces en testimonio claro e incontrovertible de la historia, en documento casi aporreado que registra, conserva y reproduce los acontecimientos tal como sucedieron y al que se puede acceder directamente para conocer la verdad y la realidad de estos. A la luz de

²⁶ AZUELA, *op. cit.*, p. 3.

²⁷ PERUCHO, Arturo. “*Memorias de un mexicano*. Medio siglo de la historia de nuestro país”. En: *El Nacional*, 13 de agosto de 1950, segunda sección, p. 1.

dichas valoraciones emerge un denominador común en las lecturas de *Memorias de un mexicano*: la legitimidad que se le otorga a la imagen documental para desplegar visual y orgánicamente la historia de la Revolución en función de su estatus privilegiado como *testigo* confiable e imparcial de esta, incapaz de engaños o manipulaciones.

Se produce incluso una homologación entre historia e imagen documental, presente en estas palabras de Acevedo Escobedo: los rollos que Carmen Toscano “custodió entrañablemente” son “celuloide hecho historia” y corresponden a un “museo dinámico de acontecimientos [que] esperaba la voluntad inteligente que lo coordinara y lo mostrase a la pública expectación.”²⁸ De tal suerte, la historia misma, tan íntegra e intrincada como es, está contenida en la imagen documental y solo requiere de un principio ordenador que la haga inteligible y que la ponga a disposición de quien desee mirarla.

Siguiendo varias lecturas de *Memorias de un mexicano*, tal principio ordenador yace en el tipo de narración que Carmen Toscano construye para su documental. El guión del filme, escrito por ella misma, está narrado por una voz en *off* a cargo del célebre locutor Manuel Bernal, reconocido en México y América Latina por su labor en la estación de radio XEW. Dicho guión emplea un protagonista ficticio y sin nombre para relatar, en primera persona, las vicisitudes de la Revolución de la que fue testigo y partícipe. A lo largo de la trama, este narrador anónimo rememora la sinuosa trayectoria de su tío Luis –de corazón liberal, primero partidario del Gral. Bernardo Reyes, luego de Madero, posteriormente del jefe constitucionalista Carranza y por último de Villa–, una figura diametralmente opuesta a su hermano conservador, el padre del narrador, quien marchó al exilio junto con el dictador depuesto por la Revolución, el Gral. Díaz.

Carmen Toscano explica así su objetivo central, al escribir el guión de *Memorias de un mexicano* para darle un sentido propio a los fragmentos documentales que seleccionó: “quise que la película tuviese la amenidad de un buen conversador que relata su vida, ayudándose con las imágenes de la realidad, la realidad de una historia que vivieron

²⁸ ACEVEDO ESCOBEDO, *op. cit.*, p. 5.

millones de mexicanos.”²⁹ Doña Carmen, entonces, parte de un relato de vida individual, si bien ficcional, ilustrado con y enmarcado por imágenes de acontecimientos de la Revolución, un relato del cual participa la nación entera y con cuyos personajes –tanto ficticios como reales– pueden identificarse todos los mexicanos.

El personaje auténtico de la historia: de la unidad narrativa a la identidad nacional

A decir del poeta, periodista y militante comunista Efraín Huerta,³⁰ la directora de *Memorias de un mexicano* presenta “cincuenta años de la vida de México con una narración fiel y correcta, tierna, sentimental y nostálgica.”³¹ Otras características atribuidas a la narración de este documental son su sobriedad, coherencia, orden y, sobre todo, su imparcialidad y objetividad.

Frente a la abundante cantidad de material que requirió la realización de *Memorias de un mexicano*, y a la amplia temporalidad que dicho material supone, varias de las lecturas destacan la continuidad y unidad, a distintos niveles, que posee este documental. Acevedo Escobedo apunta hacia la proeza que supuso para Doña Carmen “impartir

²⁹ Artículo anónimo en *Revista Tiempo*, op. cit., p. 24.

³⁰ Nacido Efraín Huerta Romo (1914-1982) en Silao, Guanajuato, estudió en la Escuela Nacional Preparatoria de la Ciudad de México, donde trabó amistad con Carmen Toscano, Manuel Moreno Sánchez y Octavio Paz. Junto con este último fundó la revista *Taller*, publicada entre 1938 y 1941. Durante los años treinta, militó en la Federación de Estudiantes Revolucionarios (FER), en la Federación Juvenil Comunista (FJC), en las Juventudes Socialistas Unificadas de México (JSUM) y en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) e ingresó al Partido Comunista Mexicano en 1936. Colaboró en diversos diarios y revistas: *El Día*, *El Heraldillo de México*, *Novedades*, *Esto*, *Revista de Bellas Artes* y *Revista Universidad de México*. Fue crítico de cine del suplemento *Close up de nuestro cine*, publicado en la *Revista Mexicana de Cultura* del periódico *El Nacional*. El Gobierno de Francia le otorgó la Orden de las Palmas Académicas en 1949 y recibió varios galardones como el Premio Xavier Villaurrutia (1975), el Premio Nacional de Poesía (1976) y el Premio Nacional de Periodismo (1978). Entre sus antologías poéticas destacan: *Absoluto amor* (1935), *La rosa primitiva* (1950), *Estrella en alto y otros poemas* (1956), *Poemas prohibidos y de amor* (1973) y *Estampida de poemínimos* (1980).

³¹ HUERTA, Efraín. “Guiones: ‘Memorias de un mexicano’”. En: *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 12 de agosto de 1951, p. 15.

continuidad a los fragmentos dispersos”³² que integran *Memorias de un mexicano*, mientras que Chapela y Blanco aplaude su esfuerzo “por dar continuidad espectacular al mosaico de escenas [...] con la máxima diversidad de asuntos” y así conseguir la “unidad fílmica” fusionada a “la indiscutible unidad histórica” que le adjudica a la cinta.³³

Según Salvador Novo³⁴ –insigne poeta, dramaturgo, traductor y ensayista mexicano, miembro del grupo literario “Los Contemporáneos”–, el mérito narrativo de *Memorias de un mexicano* no es solo cuestión técnica, emotiva o artística: el talento de Carmen Toscano para “colocar el todo en una perspectiva de imparcialidad objetiva” y para construir, en palabras del propio Novo, “una narración del mejor estilo literario, sin violencias ni énfasis innecesarios” le da a este documental trascendencia más allá de lo meramente cinematográfico:

[...] si un criterio político y duro de nuestra historia reciente podría señalar en su exposición cinematográfica la triste circunstancia y la comprobación de que ella ha consistido en una monótona serie de traiciones, defecciones [y] encumbramientos de los subalternos [...] en la destreza, la serenidad y la altura con que Carmen Toscano manejó el material histórico, que en otras manos pudo haber sido pólvora [ha logrado] que convivan, resurrectos y reconciliados en el espíritu de los mexicanos de hoy, los enconados y apasionantes enemigos de ayer que hoy ya son sólo tierra y tierra mexicana. Madero, Díaz, Huerta, Villa, Carranza, Obregón y Zapata están por primera vez juntos y al alcance del pueblo, inofensivos ya, y depurados hasta su esencia humana.³⁵

³² ACEVEDO ESCOBEDO, *op. cit.*, p. 5.

³³ CHAPELA, *op. cit.*, p. 6.

³⁴ Salvador Novo López (1904-1974) nació en la Ciudad de México. Estudió la licenciatura en Derecho y la maestría en Lengua y Literatura Italianas en la UNAM. Al inicio de su carrera literaria, colaboró en *El Universal Ilustrado*, en el suplemento cultural de *El Heraldo de México* y en el semanario *La Antorcha*. Junto con Xavier Villaurrutia fundó, dirigió y editó las revistas *Ulises* (1927) y *Contemporáneos* (1928). Se desempeñó como Jefe del Departamento Editorial de la SEP y de la Secretaría de Economía (1925-1936). Fue artífice de la creación del INBA en 1947. Ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1953 y recibió el Premio Nacional de Lingüística y Literatura en 1967. Entre sus antologías poéticas se encuentran: *XX poemas* (1925), *Poemas proletarios* (1934) y *Dieciocho sonetos* (1955) y algunas de sus obras de teatro son: *La culta dama* (1951), *Yocasta o casi* (1961) e *In Ticitezcatl o el espejo encantado* (1966).

³⁵ NOVO, Salvador. “*Memorias de un mexicano*”. En: *Novedades*, 12 de septiembre de 1950, primera sección, p. 4.

De acuerdo con el autor de *Nueva grandeza mexicana* (1947), la continuidad y unidad narrativas de *Memorias de un mexicano*, así como su imparcialidad y objetividad al contar la historia de la Revolución, son evidencia de la propia continuidad de la herencia revolucionaria a inicios de los años cincuenta, y sirven para subrayar la unidad nacional del país, e incluso para sugerir la reconciliación plena de diversos actores políticos y sectores sociales tras el fin de los enfrentamientos armados. Novo –a la sazón director del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)– atribuye dicha reconciliación a lo que denomina “madurez nacional [...] despojada de rencores”, ilustrada en forma consciente y estimulante, a su juicio, mediante el documental.³⁶ Esta perspectiva conciliadora imputada a *Memorias de un mexicano* se finca en lo que el periodista español Arturo Perucho caracteriza como “una narración muy objetiva y ponderada que a nadie [puede] molestar”, escrita por Carmen Toscano precisamente “para evitar suspicacias y polémicas.”³⁷

Además del carácter conciliador que se le otorga a *Memorias de un mexicano*, también puede advertirse un cariz educativo en algunas de las lecturas del filme. Este documental, siguiendo la interpretación de Guillén, es una “lección viviente de historia” cuyas enseñanzas son indispensables para México: “que no quede ni un sólo mexicano sin verla”, continúa Guillén, “y que la presencia de nuestros héroes cardinales aliente a las nuevas generaciones para cumplir [...] con su deber.”³⁸ El “patriotismo” que le adscribe Guillén a lo que llama el “mensaje fecundo” de *Memorias de un mexicano* encuentra eco en las lecturas de Magdaleno y Huerta: el primero establece que la cinta es una “sublimación patriótica del cine que arranca [...] lágrimas [al] sentir el paso del destino de México”,³⁹ al tiempo que el autor de *Los hombres del alba* (1944) caracteriza la cinta como “un filme patriótico, revelador [y] enaltecedor”,⁴⁰ como “una película que honra a México.”⁴¹

³⁶ *Ibid.*

³⁷ PERUCHO, *op. cit.*, p. 1.

³⁸ GUILLÉN, *op. cit.*, p. 3.

³⁹ MAGDALENO, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁰ HUERTA, *op. cit.*, p. 15.

⁴¹ HUERTA, Efraín. “Radar filmico”. En: *El Nacional*, 24 de agosto de 1950, segunda sección, p. 3.

CHAPULTEPEC

HOY

"Un curso maravilloso de historia mexicana de los últimos cincuenta años que todo mexicano está obligado a ver y del que se sentirá orgulloso. Hay en todo él emoción y verdad."

Fernando Soler
Fernando Soler

"Una gran película que todo mexicano debe ver"

Enrique González Martínez
Enrique González Martínez

CARMEN TOSCANO presenta:

MEMORIAS DE UN MEXICANO

la obra del
Ing. SALVADOR TOSCANO

HOY \$5.00
Cortos y Noticiarios, a las 4.00, 6.25 y 8.50. MEMORIAS DE UN MEXICANO, a las 4.40, 7.05 y 9.30. Intermedios, a las 6.20 y 8.45

Cartel publicitario publicado en *Novedades*, 25 de agosto de 1950, segunda sección, p. 4.

La función educativa y edificante del cine, tanto de ficción como documental, es un argumento ampliamente esgrimido en la época para justificar la relevancia política, ideológica y moral de la industria cinematográfica nacional. La necesidad de que el contenido del cine mexicano y, sobre todo, el tratamiento de este “honre” a México en todo sentido se constituye, así, como un deber patriótico de los cineastas. En agosto de 1950, Ruiz Cortines (entonces secretario de Gobernación del presidente Alemán) destaca la obligación que tienen las películas mexicanas de “no explotar lo vicioso o lo inmoral” al considerarse éstas herramientas aleccionadoras para las audiencias dentro del país e imagen de la república en otros países:

No debemos perder de vista que cada película mexicana enviada al extranjero es un mensaje nuestro, es una presentación nacional, y el tacto y discreción de autores y directores debiera procurar que fuese siempre un motivo de orgullo, de decorosa satisfacción, reflejar en la pantalla lo bueno, lo digno, lo bello que nuestra nación puede ofrecer al mundo.⁴²

Empero, el mayor motivo de orgullo resulta aquél que nos hace a todos partícipes de la historia plasmada en *Memorias de un mexicano*, de sus victorias y conquistas, el que se forja en el reconocimiento de los elementos identitarios comunes a todo mexicano, es decir, en la construcción de un nosotros. “¡Qué gran pueblo es el pueblo de México!”, exclama Chapela y Blanco, “¡Cómo ha superado a sus caudillos!”⁴³ Chapela -compositor del himno del Partido Acción Nacional (PAN) y uno de los fundadores en 1939 de esta agrupación política adversaria del PRI- se admira de la “gigantesca dimensión de ese personaje auténtico de la historia que es el hombre común, el pueblo”, hecho visible en las imágenes de lo que, según el mismo Chapela, es una “versión animada [y] gráfica [...] de muchos y muy importantes aspectos de la vida de México.”⁴⁴ Por su parte, Azuela destaca el lazo que une al pasado, al presente y al futuro del país, expresado en el devenir de una historia compartida, pilar indispensable para la consolidación de la identidad nacional:

El protagonista de “Memorias de un mexicano” es el pueblo de la República. Todos los contemporáneos de los sucesos a que se refiere, conjugadas congojas y esperanzas, nos sentimos presentes en el mismo proceso histórico. Con sus luces y sus sombras, el México de la

⁴² OROSA DÍAZ, Jaime. “Registro cultural”. En: *El Nacional*, 26 de agosto de 1950, primera sección, p. 3.

⁴³ CHAPELA, op. cit., p. 6.

⁴⁴ *Ibid.*

hora actual proviene de los hechos que son materia de esta película tan interesante [...] somos parte de la historia de México, efímeras gotas en el torrente de la vida nacional que encierra impulsos llamados a cuajar en frutos perdurables.⁴⁵



Cartel publicitario publicado en *Novedades*, 10 de septiembre de 1950, segunda sección, p. 4.

A partir de la lectura de Azuela, pareciera que *Memorias de un mexicano* buscara reconciliar a los mexicanos con su propia historia, hacer las paces con su pasado violento, sus discordias y desmembramientos, y resaltar aquello compartido en el presente, proyectándolo incluso hacia el futuro: el legado de la Revolución, fruto de la lucha del pueblo. En el mismo tenor y a decir de la revista *Tiempo*, “los grandes progresos alcanzados” que se muestran en la conclusión del documental mediante secuencias relativas al desarrollo urbano de la Ciudad de México, “adquieren todo su relieve al destacar sobre el fondo del intenso drama” que supuso la revuelta armada.⁴⁶ La visibilización de los modernos logros y avances del país en el final de *Memorias de un mexicano* resulta, pues, evidencia del triunfo inequívoco de la Revolución y, por extensión, del triunfo de todos los mexicanos. De tal suerte, la caracterización de esa abstracción llamada “pueblo de México” en tanto protagonista indiscutido de la Revolución -el personaje auténtico de la historia que genera y, a la vez, recibe el legado

⁴⁵ AZUELA, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ Artículo anónimo en *Revista Tiempo*, *op. cit.*, p. 26.

revolucionario- permite crear y fomentar un sentimiento de pertenencia nacional, a nivel histórico e identitario, el cual, por supuesto, también permeaba a quienes interpretaron *Memorias de un mexicano* a inicios de los años cincuenta.

A pesar de las diferencias ideológicas de sus autores, las lecturas que se realizaron de *Memorias de un mexicano* conciben a la Revolución como un proceso unitario y gradual que buscó disolver o, al menos, matizar tales diferencias para alcanzar un objetivo común: el progreso de México. Tanto el comunista Huerta como el panista Chapela, al igual que quienes se desempeñaron como funcionarios públicos del *establishment* cultural posrevolucionario -Acevedo Escobedo, Azuela y Novo-, quienes ocuparon cargos de elección popular representando al PRI -Guzmán y Guillén- o ambos -el caso de Magdaleno-, comparten una perspectiva similar de la historia en la cual esta avanza inexorablemente, un punto de vista teleológico del devenir histórico que no tiene cabida para retrocesos. Sin embargo, resulta prudente señalar que estos funcionarios y legisladores priístas ciertamente eran parte del *status quo*, incluso desde antes de sus nombramientos oficiales: pertenecían a un grupo selecto de intelectuales a quienes la Revolución “sí había hecho justicia”; otro factor más que ayuda en la explicación del carácter completamente positivo de sus evaluaciones acerca de *Memorias de un mexicano*.

En suma, estas “voces ilustradas” que opinaron en la prensa escrita capitalina sobre *Memorias de un mexicano* reconocieron y avalaron la autoridad de “otra voz ilustrada” de la Revolución, aquella que encauza en *off* la trama –política, ideológica e históricamente correcta– de este filme, una voz narrativa y autoral que resignifica la imagen documental y las ilustraciones visuales que la cinta muestra a propósito del pasado revolucionario de México y de su presente modernizador, y que dan especificidad a su identidad nacional; imágenes que avizoran el futuro del país, necesariamente encauzado hacia un continuo progreso.

Voz narrativa, voz autoral, voz en off: la institucionalización de la Revolución

Tras la reconstrucción de las valoraciones de dichas “voces ilustradas” acerca de *Memorias de un mexicano*, resulta interesante contrastar otras interpretaciones en torno a la estructura y contenido de esta película referidas, principalmente, a cómo se crea la

propia voz del filme, una voz ilustrada, a su vez, por el abundante caudal de imágenes documentales de los camarógrafos de la Revolución. Una voz que, eventualmente, también contribuyó para institucionalizar tanto la imagen como la historia del México revolucionario y posrevolucionario.

A inicios del siglo XX en México, el cine documental floreció vinculado al periodismo y a su misión de informar sobre los sucesos de interés general que se desarrollaban entonces. Las actualidades -“cintas informativas” que “mostraban acontecimientos en un breve lapso y eran proyectadas durante el periodo inmediatamente posterior al suceso del que daban cuenta”⁴⁷ resultaron un medio útil para comunicar información de manera eficaz acerca de las insurrecciones armadas que, a partir del levantamiento de Madero en 1910, se multiplicaron por el país durante los años posteriores. Aunque las actualidades comportaban una naturaleza inicialmente noticiosa, en ocasiones tenían tintes propagandísticos, dependiendo de la causa o caudillo que apoyaran los documentalistas que las realizaban.

De acuerdo con el historiador Ángel Miquel, las actualidades dieron paso a las películas de compilación específicamente históricas, en función, entre otros factores, de que los materiales filmados por documentalistas y camarógrafos como Jesús H. Abitia (1881-1960), Salvador Toscano, Enrique Rosas (1877-1920) y los hermanos Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador Alva eran tan abundantes que sus creadores los aprovecharon para hacer largometrajes. Dichos realizadores:

[...] ensayaron distintas ediciones de los documentales de la Revolución que tenían, a los que agregaban, para completar la narración de episodios importantes, tomas filmadas por otros cineastas que compraban o intercambiaban en el mercado local de películas. Desde su origen, la principal característica de este género fue recrear acontecimientos de un pasado reciente, aunque no inmediato, con escenas organizadas en forma cronológica. Por lo general, las cintas se presentaban como descripciones de etapas concluidas lo que permitía que no se las identificara con las efímeras producciones de actualidades ni con las de propaganda [...] ⁴⁸

⁴⁷ MIQUEL, Ángel. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”. En: Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

Producto de estos experimentos de montaje y edición, Salvador Toscano escribió varios guiones y realizó películas históricas de compilación sobre la Revolución Mexicana, las cuales no sobrevivieron hasta nuestros días tal como fueron concebidas originalmente. En películas históricas de compilación como *Historia completa de la Revolución* (Toscano, 1912), estructurada mediante materiales exhibidos previamente y relativos a la trayectoria política, electoral y militar de Madero, e *Historia completa de la Revolución Mexicana* (Toscano, 1927), una narrativa cronológica de esta que culmina con el ascenso al poder del Gral. Plutarco Elías Calles en 1924, Toscano buscaba plantear una perspectiva ponderada y medida de los acontecimientos recientes que había atestiguado: “al tiempo que daba una visión personal de los hechos”, establece Miquel, este pionero del cine “también intentaba distanciarse de ellos para ofrecer una versión lo más objetiva posible de las revoluciones en México.”⁴⁹ A pesar del anhelo de imparcialidad que motivó al ingeniero Toscano cuando editaba sus películas históricas de compilación, la fuente y propósito inicial de los materiales empleados ciertamente dejaron sus marcas en el producto final de tales compilaciones.

Siguiendo al documentalista e historiador Gregorio Rocha, una película documental de compilación es “una cinta hecha a partir de otras cintas”, cuya “materia prima consiste en tomas o secuencias preexistentes, las cuales se incrustan en un contexto nuevo y diferente.”⁵⁰ Ya que *Memorias de un mexicano* es un documental de compilación, se vuelve indispensable reflexionar, por un lado, sobre las características propias de estas “tomas o secuencias preexistentes” empleadas en su realización y, por el otro, sobre la forma específica que adquieren al organizarse en ese “contexto nuevo y diferente”. Como apunté anteriormente, la narración construida por Carmen Toscano, a través del guión y del montaje, otorga a la materia prima utilizada en *Memorias de un mexicano* significados y sentidos distintos de aquellos que el pietaje original comportaba, aunque las

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ ROCHA, Gregorio. “Ars Combinatoria Reloaded: Notes to Reconstruct Salvador Toscano’s Monumental Film Compilation”. En: Altenberg, Tilmann (ed.). *Imagining the Mexican Revolution. Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 227 - 228: “[...] a film made from other films [...] raw materials are pre-existing takes or sequences which are embedded in a new –and different– context.”

particularidades de este pietaje proporcionan ciertos matices al producto final de la compilación, tal como sucede con los filmes que su padre compiló.

Es bien conocido que el ingeniero Toscano, en un principio maderista y posteriormente carrancista, filmó y editó, él mismo, vistas, actualidades y reportajes, y que también compraba y (re)empleaba pietaje de otros camarógrafos y cineastas, entre los que destacan los hermanos Alva y Rosas, así como Antonio F. Ocañas, quien fuera su socio comercial durante algunos años.⁵¹ No obstante, dada esta diversidad de realizadores, se pueden encontrar algunas cualidades formales comunes en sus imágenes documentales “heredadas del cine primerizo” de la Revolución, a decir del sociólogo Juan Felipe Leal: “encuadres y perspectiva, profundidad de campo, montaje, manera de narrar los hechos –relato lineal que culminaba en la exaltación de un caudillo– y orientación propagandística.”⁵²

El estilo del “documental nacional de la Revolución Mexicana”, explica Leal, se finca en “mostrar los hechos y también tratar de explicarlos, justificarlos o condenarlos”, lo cual se puede apreciar no solo en las características propias de las imágenes, sino también mediante programas de mano, carteles, anuncios publicitarios, título e intertítulos que acompañaban a estos primeros reportajes silentes.⁵³ Leal resume así el estilo y la retórica de este tipo de cine documental, presentes en *Memorias de un mexicano* de manera, en su opinión, por demás notoria:

La selección de las tomas, el privilegiar algunos aspectos y omitir otros y su montaje en una secuencia determinada permiten dar la interpretación que se quiera de los hechos. De ahí que los documentales de la Revolución Mexicana no sean obras imparciales ni tampoco ofrezcan una visión objetiva de los acontecimientos: portan las preferencias políticas e ideológicas de los primeros artistas nacionales del cine que –como advierte Andrés de Luna– recurrieron a la *supresión, generalización y construcción* de personajes, motivos y símbolos.⁵⁴

⁵¹ MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Puebla / Universidad Veracruzana / Filmoteca de la UNAM, 1997, p. 87.

⁵² LEAL, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución Mexicana. Filmografía: 1915-1921*. México: Juan Pablos Editor / Voyeur, 2012, p. 164.

⁵³ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 226 - 227. Las cursivas son del autor.

En efecto, aunque *Memorias de un mexicano* resulta una película documental de compilación editada en 1950 que utiliza recursos sonoros, también establece, en palabras de Miquel, “una continuidad temática, estilística e ideológica con las propuestas silentes de varios lustros antes, posibilitando así el reconocimiento de este género que había surgido en México al mismo tiempo que en otros países.”⁵⁵

Existe una gran variedad de temas en las imágenes documentales de *Memorias de un mexicano*: crónicas de viajes, celebraciones cívicas y fiestas populares, desfiles militares, entierros solemnes, investiduras presidenciales, batallas, banquetes memorables y entradas triunfales de distintos contingentes a distintas ciudades del país. Estas imágenes aluden a causas y valores situados a lo largo del amplio espectro político-ideológico de la Revolución: desde la plácida vida de las élites porfirianas y la euforia popular del maderismo hasta el triunfo de los constitucionalistas y la pacificación de los militares insurrectos a cargo del presidente Obregón. Así, la heterogeneidad visual –que, de fondo, es también una heterogeneidad ideológica– requiere un principio de homogeneización, aquél que se establece mediante la voz narrativa del documental,⁵⁶ actualizada a través del lenguaje hablado que escuchamos constantemente en *Memorias de un mexicano*. Dicha voz narrativa se asienta en la perspectiva no solo histórica, sino también política e ideológica, de Carmen Toscano, encarnada en su narrador en *off*, quien orienta las imágenes con sus palabras para construir una “dinámica y persuasiva narrativa nacionalista”⁵⁷ de corte presuntamente objetivo e imparcial, la cual trata de convencer a su público “de que todas [las] escenas han sido rodadas en el lugar de los hechos y [de] que [la audiencia] se encuentra ante pruebas irrefutables”⁵⁸ de la historia.

La autoridad narrativa –y moral– que se abroga la voz en *off* también supone “control sobre las ambigüedades potenciales de las imágenes”,⁵⁹ es decir, esta voz conduce deliberadamente la mirada de los espectadores y, con ella, su lectura del contenido visual

⁵⁵ MIQUEL, Ángel. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”. En Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, p. 26.

⁵⁶ DE ORELLANA, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷ WOOD, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁸ LEAL, *op. cit.*, pp. 226-227.

⁵⁹ WOOD, *op. cit.*, p. 158.

presente en *Memorias de un mexicano*. La voz narrativa del filme acota la polisemia propia de tal contenido visual en función de su centralidad para relatar y, a la vez, construir la historia que cuenta el documental y la propia historia de México, al igual que para encauzar la interpretación del público de estas dos historias fusionadas, cumpliendo así funciones legitimadoras en el discurso que fabrica *Memorias de un mexicano*. A decir de Wood:

El narrador invisible de *Memorias*, que nos acompaña y explica lo que vemos con la voz fuerte, masculina, educada y autoritativa de Manuel Bernal, es tal vez el dispositivo más poderoso [...] Su voz es evidentemente ficcional y subjetiva -narra los eventos históricos “reales” desde la perspectiva de un testigo de ellos que los vivió [...] Pero también sirve para anclar las imágenes como registro objetivo: es una voz amistosa y conocedora, cuya autoridad proviene de haber vivido personalmente los eventos que vemos -¿qué mejor personaje podría haber, entonces, para “traducir” estas imágenes ya ajenas a una narrativa comprensible para el presente (de 1950)?⁶⁰

En efecto, esta voz ficcional de carácter extradiegético, esta voz ilustrada de la Revolución, finca la objetividad, veracidad, transparencia y hasta neutralidad tanto de las imágenes como de la diégesis en *Memorias de un mexicano* y de la visión que el documental propone acerca del México revolucionario y posrrevolucionario. La voz en *off* se convierte en la voz autoral del filme: introduce, describe, comenta, contextualiza y relaciona entre sí las tomas y secuencias documentales que miramos en pantalla, además de vincularlas directamente con aquello que los espectadores nunca vemos a cuadro: el relato particular de los dos personajes ficticiales introducidos: como he dicho anteriormente, un narrador sin nombre y su tío Luis.

Mediante la figura del tío Luis y su relación con el narrador anónimo, Carmen Toscano fabrica un punto de vista moderno, por así llamarlo, de la historia de la Revolución. Este punto de vista recopila e ilustra las trayectorias de los principales caudillos revolucionarios y enlista, de manera esquemática, sus proyectos políticos y campañas militares. El tío Luis y nuestro narrador invisible participan en algunas de estas campañas, con mayor o menor grado de entusiasmo y protagonismo, o solo resultan testigos de otros tantos proyectos, planes y proclamas, creando de tal suerte “una síntesis de visiones que forman parte de lo que ha llegado a constituir un solo discurso

⁶⁰ *Ibid.*

histórico.”⁶¹ El “pasado canonizado por el simple hecho de ser histórico”, de acuerdo con el historiador Emilio García Riera, permite este posicionamiento armonizador en *Memorias de un mexicano*:

Habría que ser a la vez maderista, zapatista, villista, etcétera, sin que ello excluyera –todo lo contrario– la nostalgia por la *belle époque* porfiriana. Ya no se podía prescindir del punto de vista, pero ese punto de vista debería ser la síntesis, o más bien, la suma de todos los [puntos de vista] de aquellos que, en alguna forma, habían actuado para llegar a lo que la película consagraba como un hecho indiscutible: el progreso de México.⁶²

La “visión sintética” de Carmen Toscano sobre la Revolución, sentencia Wood, “parece totalmente supeditada al oficialismo hegemónico”⁶³ y necesariamente conlleva una simplificación de procesos históricos complejos. Las causas de las revueltas sociales e insurrecciones armadas se omiten en *Memorias de un mexicano* y la Revolución, siguiendo a Wood, se presenta “como una riña fuerte pero pasajera entre la gran familia mexicana.”⁶⁴

A lo largo del desarrollo minucioso de esta épica riña familiar que resulta *Memorias de un mexicano*, los motivos profundos de las discrepancias entre proyectos revolucionarios también están ausentes. Nuestro narrador anónimo, por ejemplo, dice que se separó de Obregón por “diferencias políticas” y confiesa: “me hice enemigo de su posible sucesor, el Gral. Calles [y] a punto de ser aprehendido, tuve que huir de México”, sin ofrecernos mayores explicaciones acerca de tales diferencias, de su enemistad con el Jefe Máximo o de su inminente captura. Tras 26 años recorriendo el mundo y embargado por la nostalgia, el narrador invisible regresa al país y se limita a enlistar los presidentes que han regido a la nación durante su exilio: “en el fondo del nuevo México”, proclama la voz en off en la conclusión del documental, “viven los ideales del pasado: la libertad, el derecho, la justicia [...] hay un pueblo invariable en sus luchas y en sus esperanzas que no han sido en vano.” Así, las desavenencias entre los personajes, reales o ficticios, de

⁶¹ *Ibid.*, p. 149.

⁶² GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: época sonora*. Tomo IV 1949-1951. México: Era, 1972, p. 259. Las cursivas son del autor.

⁶³ WOOD, op. cit., p. 158.

⁶⁴ *Ibid.*

Memorias de un mexicano, además de pasajeras e inexplicadas, son intrascendentes a la luz de los ideales inmutables del pueblo, un pueblo más bien sublimado e incorpóreo.

Otras omisiones significativas en *Memorias de un mexicano* son el asesinato de Obregón, que nunca se hace visible a cuadro ni se menciona en absoluto,⁶⁵ y las razones detrás de los asesinatos de José María Pino Suárez, Madero, Zapata, Carranza y Villa que sí documenta el filme. No obstante, nuestro narrador sin nombre hermana y equipara a estos caudillos revolucionarios, civiles y armados, mediante una caracterización semejante de sus muertes. Primero, la voz en *off* relata cómo algunas personas colocaron solemnemente “pequeños montículos” para marcar el lugar, aún ensangrentado, en que habían sido ultimados Madero y Pino Suárez; luego se refiere a “la humilde tumba” en la cual tanto Zapata como Carranza fueron inhumados de inicio; y, finalmente, este narrador anónimo describe “un montón de tierra y tres pequeñas coronas” como el sepulcro original del Centauro del Norte.

De tal suerte, nuestros héroes revolucionarios ya enterrados pasan, directamente y sin distinguo, a un solo panteón de la historia nacional y patriótica, donde podrán obtener sus merecidos honores fúnebres y ser dignos acreedores de la misma inmortalidad. “Ya la historia es tu propio laurel”, escribe Huerta en su *Canto a Obregón* (1941), “ya no hay gemido de pavorosa muerte, ni se extiende sobre el ancho país más que la gloria y el cantar del futuro prometido.”⁶⁶ En el espíritu de la era de las instituciones concebida por Calles, quienes reciben el epíteto de caudillo son cosa del pasado, iguales protagonistas de la gesta revolucionaria después de muertos. Al volverse figuras míticas esculpidas en “tierra mexicana”, según las lúcidas palabras de Novo, todos convergen en la actualidad del Partido Nacional Revolucionario (PNR), posteriormente convertido en el PRI, transformados en parte de la memoria e ideales de la Revolución sintetizada en abstracto que resguarda *nuestro* partido único para las generaciones futuras. En su poema *Del*

⁶⁵ Dado que el asesinato de Obregón a manos de José de León Toral sucedió el 17 de julio de 1928, tal vez la razón práctica de esta ausencia en *Memorias de un mexicano* es que después de 1924 los materiales de archivo con que contaba Carmen Toscano eran escasos. Sin embargo, no descarto una suerte de autocensura de Doña Carmen a este respecto que explique por qué la poeta omitió referirse a este importante hecho en su breve recuento de los primeros años posrevolucionarios.

⁶⁶ HUERTA, Efraín. *Poemas prohibidos y de amor*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1996, p. 55.

pasado remoto (1934), el mismo Novo describe cuál es el destino de los caudillos, una vez institucionalizados en la historia patria priísta:

Nuestros héroes
han sido vestidos como marionetas
y machacados en las hojas de los libros
para veneración y recuerdo de la niñez estudiosa [...]
Revolución, Revolución,
siguen los héroes vestidos de marionetas,
vestidos con palabras signaléticas [...]⁶⁷

Las imágenes presentes en *Memorias de un mexicano* y la voz narrativa que las acompaña, califica y matiza, de acuerdo con Rocha, se afianzaron e “institucionalizaron como lo que el gobierno [priísta de los años cincuenta] quería relatar y representar de la Revolución Mexicana.”⁶⁸ La idea toral del progreso en tanto legado directo de la Revolución -acorde con la retórica oficial del PRI y con perspectivas teleológicas de la historia, las cuales también aparecen en las lecturas sobre *Memorias de un mexicano* revisadas- encuentra expresión en la narrativa todo abarcadora de este documental, una narrativa sin aparentes contradicciones y con oportunas ausencias. De igual modo, la representación heroica de los caudillos asesinados y de un pueblo mexicano idealizado como protagonista central y personaje auténtico de la Revolución emergen tanto en la cinta como en sus interpretaciones. El trabajo de Carmen Toscano, artífice indiscutible del discurso que despliega *Memorias de un mexicano*, en palabras de Wood:

[...] completó de manera más sofisticada la institucionalización cinematográfica de la revolución filmada, exhibida y almacenada por Salvador, sintetizando la totalidad histórica en la cual se había convertido la revolución en el imaginario nacional en una moderna narrativa cinematográfica [que demostraba] una marcha inexorable hacia el futuro y la modernidad.⁶⁹

⁶⁷ NOVO, Salvador. *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 1900-1901.

⁶⁸ ROCHA, *op. cit.*, p. 231: “[...] became institutionalized as what the Mexican government wanted to portray about the Mexican revolution.”

⁶⁹ WOOD, David M. J. *Op. cit.*, p. 155.

En efecto, *Memorias de un mexicano* contribuyó así en la consolidación de una historia oficial e institucional de la Revolución Mexicana de corte modernizante y adecuada a la ideología priísta, sustentada en la grandiosidad del pueblo mexicano en abstracto, de la cual cualquier mexicano puede participar, y en la equivalencia mítica de todos los caudillos tras su muerte. Al hacer de sus protagonistas figuras impasibles, estatuas monumentales cuyos conflictos y matices se borran en una representación documental sintética y hegemónica, la voz narrativa del filme de Carmen Toscano fincó en 1950 las bases para la imagería patria de la Revolución que aún permea ciertas percepciones y valoraciones actuales acerca de los actores, ideales y proyectos revolucionarios.

Referencias bibliográficas

- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- DE ORELLANA, Margarita. *Imágenes del pasado, el cine y la historia: una antología*. Puebla: La Red de Jonás / Premiá Editora, 1983.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: época sonora. Tomo IV 1949-1951*. México: Era, 1972.
- HUERTA, Efraín. *Poemas prohibidos y de amor*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- LEAL, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución Mexicana. Filmografía: 1915-1921*. México: Juan Pablos Editor / Voyeur, 2012.
- MIQUEL, Ángel. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”. En: Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 23-37.
- _____. *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Puebla / Universidad Veracruzana / Filmoteca de la UNAM, 1997.
- NOVO, Salvador. *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ROCHA, Gregorio. “*Ars Combinatoria Reloaded: Notes to Reconstruct Salvador Toscano’s Monumental Film Compilation*”. En: Altenberg, Tilmann (ed.). *Imagining the Mexican Revolution. Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 219-234.

SCRUTON, Roger. "Photography and Representation". En: Carroll, Noël y Jinhee Choi (eds.). *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 19-34.

WOOD, David M. J. "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento filmico". En: *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n. 75, 2009, pp. 145-170.

Fecha de recepción: 6 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2016

Para citar este artículo:

ALGARABEL, Montserrat. "La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 46-75. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/45>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Montserrat Algarabel** es doctora en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Realizó una estancia posdoctoral de investigación, entre 2012 y 2014, en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México acerca del cine mexicano violento de los años ochenta desde la perspectiva de la historia cultural. A partir de 2010 coordina diplomados y seminarios sobre estudios de cine (ficción y documental) y sobre investigación social e imágenes que coorganizan la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde 2012 es miembro del comité de selección del Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente Contra el Silencio Todas las Voces. Actualmente imparte la asignatura de Historia del Arte en la Licenciatura en Cinematografía del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). E-mail: nm_algarabel@yahoo.com.mx.

Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes

Ángel Miquel*

Resumen: Se exponen en este artículo las circunstancias que llevaron a principios de los años sesenta a la creación de dos cintas de compilación con el mismo título, *Epopeyas de la Revolución*, basadas ambas en una cinta silente filmada por Jesús H. Abitia entre 1913 y 1917 y titulada *Ocho mil kilómetros en campaña*. Se describen los usos propagandísticos dados a estas cintas en el contexto de los años sesenta del siglo XX, su difusión y su recepción inmediatas, así como las similitudes o diferencias que tuvieron con la producción original.

Palabras clave: Jesús H. Abitia, Revolución Mexicana, documentales de compilación, *Epopeyas de la Revolución*, *Ocho mil kilómetros en campaña*.

The two versions of *Epopeyas de la Revolución* and their sources

Abstract: This article gives an account of the circumstances that surrounded the production of two compilation films in the early 1960s under the same title, *Epopeyas de la Revolución* (Sagas of the Revolution), which in turn were both based on a silent picture filmed by Jesús H. Abitia between 1913 and 1917, titled *Ocho mil kilómetros en campaña* (Eight Thousand Kilometres On Campaign). I describe the ways in which these films were used as propaganda in the context of the 1960s; their distribution and reception at the time; and their similarities and differences to Abitia's original version.

Keywords: Jesús H. Abitia, Mexican Revolution, compilation documentaries, *Epopeyas de la Revolución*, *Ocho mil kilómetros en campaña*.

As duas versões de *Epoeias da Revolução* e suas fontes

Resumo: As circunstâncias que levaram no começo dos anos sessenta à criação de dois filmes de compilação com o mesmo título, são expostas neste artigo *Epoeias da Revolução*, baseadas ambas em um filme mudo filmado por Jesús H. Abitia entre 1913 e 1917 e intitulado *Oito mil quilômetros em campanha*. Se descrevem os usos propagandísticos dados no contexto dos anos sessenta do século XX a estes filmes, sua difusão e sua recepção imediatas, e as similitudes ou diferenças que tiveram com a produção original.

Palavras chave: Jesús H. Abitia, Revolução Mexicana, documentários de compilação, *Epoeias da Revolução*, *Oito mil quilômetros em campanha*.

Estreno y recepción de una cinta constitucionalista

El 10 de agosto de 1962 apareció una nota en la primera página del diario *El Nacional*, en la que se anunciaba que la película *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1961) se proyectaría por primera vez, “ante el jefe del país”, el presidente Adolfo López Mateos. La exhibición, que se llevaría a cabo en el cine Alameda unos días más adelante, había sido organizada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y se enmarcaba en las conmemoraciones por el 38° aniversario de la entrada del ejército constitucionalista a la ciudad de México en 1914. Se informaba que, para dar mayor solemnidad al acto, se había invitado “a todos los revolucionarios que participaron en nuestro movimiento social; a los dirigentes de las organizaciones obreras, campesinas y populares que militan en el Partido, así como a destacados miembros del Ejército y Marina”.¹ El 20 de agosto, cuando se conmemoró el acontecimiento y se realizó la función, otra nota confirmó que habían sido invitados representantes de los poderes legislativo y judicial, secretarios y jefes de departamentos de Estado, agregados militares y otros integrantes del cuerpo diplomático, miembros del ejército y la armada, estudiantes y maestros del Colegio Militar, así como “todos los revolucionarios supervivientes”.² A estas alturas del siglo, el PRI –uno de los cuatro partidos oficiales existentes en el espectro político, y el que indefectiblemente ganaba las elecciones municipales, estatales y presidenciales–, se había auto-erigido como el heredero y depositario de los ideales revolucionarios.³ La película era una obra dirigida a dar sustento, al par de otros muchos materiales escritos, fotográficos y audiovisuales que circulaban desde años antes, a esta auto-proclamación.

El discurso oficial, integrado por una indiscernible mezcla de manifiestos, programas y declaraciones, se formulaba en las oficinas del gobierno y del PRI; y de él se hacía eco buena parte de la prensa, incluyendo, en primer lugar, al diario *El Nacional*; sin embargo, el Estado tenía poca injerencia en la emisión de mensajes a través de la radio, la

¹ “Ante el jefe del país de exhibirá un documental”, *El Nacional*, 10 de agosto de 1962, p. 1.

² SCHENDEL, Susana. “Y para hoy...”, *El Nacional*, 20 de agosto de 1962, p. 5.

³ Véanse, por ejemplo, estas afirmaciones de LAJOUS, Alejandra. *El PRI y sus antepasados*. México: Martín Casillas, 1982: “El PRI ha servido como brazo político a un Estado cuyo proyecto histórico se centra en el afán de secularizar, industrializar y tecnificar a la sociedad (...) Es, al mismo tiempo, un instrumento del Poder Ejecutivo y un canal de movilidad social. El PRI se ostenta como el único heredero auténtico del ideario de la Revolución Mexicana, fincando su validez en el orden histórico y en el triunfo electoral” (p. 7).

televisión y el cine, industrias éstas cedidas a empresas privadas.⁴ En particular, la realización y difusión de documentales propagandísticos, propósito de uno de los primeros gobiernos surgidos de la revolución, hacía tiempo que había dejado de tener vigencia.⁵ Por eso resultaba desacostumbrada la convocatoria para la exhibición de una cinta con obvios fines proselitistas.

A más de tres décadas de haber concluido el periodo más violento de las luchas revolucionarias, se había desarrollado en el discurso oficial una línea ecuménica que admitía la legitimidad de los distintos bandos o tendencias participantes en aquéllas, lo que llevó, por ejemplo, a la creación del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana en 1953.⁶ Sin embargo, aún quedaban resabios de influyentes corrientes en las que se sostenía que uno de los bandos –el de los constitucionalistas, encabezado por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón–, había encarnado, junto con el de los seguidores de Francisco I. Madero, las virtudes esenciales del movimiento. Esos resabios se manifestaban por ejemplo en el calendario cívico, con la conmemoración anual de la toma de la ciudad de México por el ejército de Carranza y Obregón. Thomas Benjamin recuerda que en 1949 se convocó a un concurso para una Historia de la Revolución con motivo de un aniversario de ese suceso⁷ y, como vemos, en 1962 se celebraba aún la efeméride. El estreno de *Epopeyas* se daba, entonces, en una fiesta constitucionalista.

Las notas que anunciaron la proyección decían que la película había sido filmada “en los campos de batalla de 1913 a 1917”⁸ y que relataba “los principales hechos” de la gesta, pero

⁴ De todas formas –y agradezco a David Wood recordarme este trascendente aspecto de la política cultural posrevolucionaria–, existía una relación de apoyo mutuo entre el Estado y los medios masivos de comunicación.

⁵ Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) fue creado el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, instancia oficial en la que se hicieron y difundieron, en México y el extranjero, documentales de corte oficialista. Véase RUIZ OJEDA, Tania. *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; construyendo la nación a través del cine documental en México. 1937-1939*. Tesis doctoral para Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012.

⁶ Sobre la creación a iniciativa del presidente Adolfo Ruiz Cortines del Instituto “que recopilará y concentrará toda la dispersa documentación existente sobre el Movimiento Libertador y hará trabajos de investigación y de divulgación”, véase la editorial “Historia de la Revolución”, *El Nacional*, 31 de agosto de 1953, p. 3.

⁷ BENJAMIN, Thomas. *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*. Austin: University of Texas Press, 2000, p. 148.

⁸ SCHENDEL, *op. cit.*, p. 5.

no daban los nombres del camarógrafo, ni de quienes habían editado esas escenas antiguas en una cinta nueva. Sólo los que asistieron al festival pudieron por eso enterarse por los créditos de que *Epopeyas* se basaba en tomas hechas por el camarógrafo Jesús H. Abitia, a las que el director Gustavo Carrero había organizado para acompañar una narración escrita por él y relatada *en off* por el locutor Luis Ignacio Santibáñez. El público pudo enterarse también que en la producción, realizada en 1961 por Tláloc Films, habían intervenido el Ballet Folklórico de Bellas Artes (fondos musicales y coros) y las bandas de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales y de Artillería de la Defensa Nacional (marchas y toques militares), así como que la supervisión técnica había estado a cargo del capitán Ricardo Cabello Mosser. Podía deducirse de esta información, aunque no se consignaba en los créditos, que la Secretaría de la Defensa Nacional había participado en la producción de la cinta.

No parecen haberse publicado notas de crítica cinematográfica en diarios ni revistas sobre esta primera exhibición de *Epopeyas*. Hubo que esperar hasta su estreno comercial, el 3 de diciembre de 1964 en el cine Olimpia capitalino, para que aparecieran –precedidas de la distribución de fotomontajes y otra publicidad gráfica– sus primeras reseñas.¹⁰ Una vez desaparecido el pretexto conmemorativo de la victoria constitucionalista por el cual la película se había exhibido dos años antes, los periodistas se concentraron en destacar el interés de ésta como registro fiel de un periodo, rescatando, a la vez, el nombre del autor de las tomas originales. En esta línea, uno escribió: “Film de montaje formado por selecciones de la cinemateca privada de Jesús Abitia, fotógrafo que se metió en *la bola* y recogió para la posteridad imágenes que son invaluable”;¹¹ mientras que otro destacó la importancia de las tomas hechas “por este reportero cinematográfico valeroso, don Jesús Abitia”, con las cuales se había configurado una cinta “muy recomendable desde el punto de vista histórico”.¹²

⁹ “Ante el jefe del país...”, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰ Se documenta la difusión de la cinta, con otro título y por el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional, unos días antes del estreno en cines, en WOOD, David M. J. “Renovación, patrimonio y cultura cinematográfica en México, 1952-1967”. En: EDER, Rita (ed.). *Genealogías del arte contemporáneo en México, 1952-1967*. México: UNAM, 2016. Disponible en: <<http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/68b74d493dab6d9fe0aef2a41d97a741.pdf>> [Acceso: 7 de septiembre de 2016].

¹¹ “Guía de espectáculos”, *Esto*, 6 de diciembre de 1964, 2ª. Sección, p. 4.

¹² NÚÑEZ Y LOBATÓN, “La película de anoche”, *Excelsior*, 6 de diciembre de 1964, 4-C. También apareció en el oficialista diario *El Nacional* (9 de diciembre de 1964, p. 5) una nota anónima en la que se trababa la cinta más o menos en los mismos términos; véase WOOD, *op. cit.*



Fotomontajes. Colección Filмотeca UNAM.



Anuncio en cartelera. *Excelsior*, 5 de diciembre de 1964, p. 26.

A pesar de la publicación eventual de alguna nota periodística sobre su trayectoria, Abitia era prácticamente desconocido como cineasta.¹³ Su trabajo en este campo había iniciado en 1913, al sumarse al Estado Mayor de Álvaro Obregón con el propósito explícito de hacer propaganda fotográfica y cinematográfica de esta causa.¹⁴ Al término de la revolución, el fotógrafo siguió cerca del caudillo, quien ganó la presidencia en el periodo 1920-1924. Abitia fue recompensado entonces con la obtención de un terreno y algo de ayuda pública para erigir los primeros estudios de cine diseñados *ex profeso* que hubo en el país, con laboratorios incluidos, y en los que se hicieron trabajos de revelado y edición de películas como *El último sueño* (Alberto Bell, 1922). Pero el asesinato de

Obregón en 1928, cuando había sido electo de nuevo presidente, acarreó también la desgracia de Abitia. Le fueron expropiadas sus propiedades y tuvo que retirarse a la vida

¹³ ABITIA, Jesús H. "Memorias de un fotógrafo constitucionalista", *El Universal*, 22 de febrero de 1959, 4a. sección, pp. 5-6. También José María Sánchez García publicó textos sobre él en *Cinema Reporter*, 1, 8, 15 y 22 de agosto de 1953; éstos pueden consultarse en DÁVALOS OROZCO, Federico y Carlos Arturo Flores Villela (compilación, introducción e índices). *Historia del cine mexicano 1896-1929. Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: Filmoteca de la UNAM, 2014, pp. 179-182.

¹⁴ Véanse PICK, Zuzana. *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press, 2010, pp. 11-38, y MIQUEL, Ángel. "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas". En: *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*. México: UAEM / Universidad de Guadalajara / Fundación Toscano / Ediciones sin Nombre, 2004, pp. 7-30.

privada, en la que mantuvo una discreta labor como fotógrafo de monumentos públicos, y constructor de guitarras, violines y otros instrumentos musicales.¹⁵

Contribuyó a esta situación de relativo anonimato el que, a diferencia de otros documentalistas pioneros, Abitia hubiera estado sólo tangencialmente involucrado en los negocios de la distribución y la exhibición, por lo que sus películas pasaron poco en circuitos comerciales; también el que en 1947 se incendiara su archivo, perdiéndose en ese siniestro la mayor parte de sus obras. Por otro lado, debido al lanzamiento de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), la obra del pionero Salvador Toscano copaba desde varios años antes y de manera casi absoluta la atribución pública acerca de los documentales de la revolución, de forma parecida a como ocurría con Agustín Casasola en el campo de las imágenes fotográficas del mismo periodo. Con respecto a esto, el crítico de arte Antonio Rodríguez escribió por ejemplo en 1960 que “el conocimiento gráfico, documental, infalsificable de nuestro pasado inmediato” se debía fundamentalmente al fotógrafo Agustín Casasola y al cineasta Salvador Toscano,¹⁶ y todavía en 1964, apenas tres semanas antes del estreno comercial de *Epopeyas*, Jorge Carlos Barberi afirmaba que Casasola y Toscano eran los responsables de haber dejado “para nuestra generación y las venideras” los “documentos incontrovertibles”¹⁷ de una memoria colectiva que había dado lugar, a partir de los años treinta, a una importante corriente de cine de ficción. El articulista concluía que, de todas las cintas referidas a esta etapa, en realidad sólo una podía “ser considerada como ‘Canto a la Revolución’ (...), *Memorias de un mexicano*, documental vívido y veraz de la fragorosa etapa que fue el inicio

¹⁵ Véase MIQUEL, Ángel. “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”. En: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N°8, octubre de 2013. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf8/n8_dossier8.pdf> [Acceso: 12 de mayo de 2016]; y también MILLÁN, Paulina. “Jesús H. Abitia: la fotografía como propaganda revolucionaria”. En: 20/10. *Memoria de las revoluciones en México*, núm. 1. México: RGM, 2008, pp. 147-156.

¹⁶ RODRÍGUEZ, Antonio. “Agustín Casasola y la Revolución Mexicana”, *El Nacional*, 11 de noviembre de 1960, p. 5; el autor agregaba a esta reducida nómina al grabador José Guadalupe Posada.

¹⁷ BARBERI, Jorge Carlos. “El cine en la Revolución”, *El Nacional*, 15 de noviembre de 1964, suplemento, p. 12. Por cierto, al hacer el recuento de los orígenes de este género de ficción, el autor recordaba *La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres, 1932) y *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939), pero no las obras de Fernando de Fuentes *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936); la consideración de éstas como las películas más trascendentes del género en este periodo fue un fenómeno posterior.

de esta era que ha llegado en nuestros días a su periodo de labor constructiva y consolidada”.¹⁸

Notas de Mauricio Magdaleno, Salvador Novo, Efraín Huerta y otros prestigiados escritores mexicanos habían contribuido a afianzar la percepción de Toscano como artífice principal, si no es que único, de la memoria cinematográfica de la revolución.¹⁹ La exhibición de *Epopeyas* abrió por fin la posibilidad de la revaloración de Abitia como autor de imágenes del mismo periodo. Ya se mencionó que en los créditos se le atribuía la fotografía de la cinta, pero también, en una especie de prólogo a la historia narrada, se lo mostraba posando ya muy viejo con su esposa, doña Elena Pedrozo, presumiblemente en su casa de la colonia Ex Hipódromo de Peralvillo de la ciudad de México. La voz en *off* decía:

Este documental presenta a la generación actual y siguientes la elocuencia de la revolución, a través de un material historiográfico único en su género, que data de cincuenta años a la hora de ahora. La sangre de 500 mil mexicanos se derramó generosa en la lucha armada de los años 10 al 17 del presente siglo, como elevado precio para favorecer a la instauración de un régimen revolucionario y constitucionalista (...)

Lo que ese sacrificio tuvo de heroico y de malo, de terrible y de bárbaro, es lo que enseña este documental filmado en los campos de batalla del constitucionalismo por Jesús H. Abitia. Merced a su valor y profesionalismo, es que el país puede ver, a medio siglo de distancia, lo que fue su revolución armada. (2' 01" - 4' 30")

Las primeras notas periodísticas sobre la cinta, como vimos, reconocieron a Abitia como autor de las imágenes. El nombre de éste se puso así de nuevo en circulación. Pero como se verá, la difusión de *Epopeyas* tendió al mismo tiempo a distorsionar la trayectoria de Abitia en dos importantes sentidos: en cuanto ideólogo y propagandista del constitucionalismo y, de forma complementaria, en cuanto autor de películas (y no sólo

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Véase ALGARABEL, Montserrat. “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)”, en este mismo número de *Vivomatografías*.

de imágenes) documentales. Antes de llegar a eso, sin embargo, es necesario considerar las fuentes originales de esa película.

La primera versión y sus fuentes

Nacido en 1881 en Batuchic, Chihuahua, Jesús H. Abitia creó a partir de 1913 una enorme cantidad de fotografías fijas y en movimiento en las que retrató distintos aspectos de las maniobras del ejército obregonista. Tres años después, su trabajo arrojaba como principales resultados la publicación de cuatro series de tarjetas postales y la edición de dos películas. Una de éstas, titulada *La campaña constitucionalista*, tenía una longitud tan larga (36,800 pies, aproximadamente ocho horas), que se dificultaba exhibirla, y por eso no existen más que un par de registros de proyecciones de fragmentos de esta obra.²⁰ Los materiales filmados por Abitia también dieron lugar a una película más corta, titulada *Ocho mil kilómetros en campaña*, editada en 1917 y organizada narrativamente de acuerdo con la historia contada por el libro homónimo de Obregón, publicado el mismo año.²¹ Es probable que esta segunda cinta estuviera destinada a utilizarse, como el libro, en la campaña política del caudillo para la elección presidencial de 1920; también, que se usara después en actos proselitistas de distinto tipo, como en las otras dos campañas por la presidencia en las que participó Obregón. En cualquier caso no se conocen testimonios de ello y *Ocho mil kilómetros en campaña* tampoco tuvo, según los datos con que contamos, una sola proyección en cines comerciales.

²⁰ En enero de 1915 Abitia exhibió en Mérida un avance de una hora de esta cinta, como se consigna en JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal. *La Revolución Mexicana en el cine nacional. Filmografía, 1911-1917*. México: Universidad Pedagógica Nacional, México, 1997, p. 69. En febrero de 1918, se anunció en Guadalajara la proyección de “seis partes de la vista histórica tomada durante la revolución constitucionalista, que se compone de 46 partes”. (“Divulgación de las riquezas y bellezas patrias en el exterior”, *El Pueblo*, 25 de febrero de 1918, p. 1.) La misma longitud aparece registrada en un documento de Abitia, probablemente de 1919, “Lista de películas hechas hasta hoy”, Fideicomiso Archivos Calles-Torreblanca (FACT), Archivo Plutarco Elías Calles, exp. 7, inv. 7, leg. 1, doc. 11.

²¹ OBREGÓN, Álvaro. *Ocho mil kilómetros en campaña. Relación de las acciones de armas efectuadas en más de veinte estados de la República durante un período de cuatro años*. París / México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1917. La fecha de edición de la película se deduce de dos cartas del 27 de agosto y el 17 de septiembre de 1917 cruzadas entre Obregón y Abitia, resguardadas en FACT, Fondo Álvaro Obregón, serie 20200, exp. 2, inv. 147, leg. 1, docs. 1 y 2.

El negativo y los positivos que existieran de *La campaña constitucionalista* se consumieron, al parecer, en el incendio del archivo de Abitia, en 1947.²² Sin embargo, al menos un positivo de *Ocho mil kilómetros en campaña* llegó hasta 1960. Según cuenta el historiador Aurelio de los Reyes, el cineasta había obsequiado a su amigo Obregón esta copia, que

Durmió arrinconada durante años en la casa del general. En 1960, con motivo del cincuentenario de la Revolución, Abitia recordó el obsequio y su hijo se dirigió a la viuda [de Obregón], que desempolvó los diez rollos (...) [Abitia mismo o su hijo Jesús Abitia Pedrozo] Los lavó, restauró, con trabajos los copió, editó y armó *Epopeyas de la Revolución* (...) ofrecida en venta al gobierno. La película la compró la Secretaría de la Defensa, quien no satisfecha con la versión carrancista de Abitia, cambió el texto y la reeditó para estrenarla con el mismo nombre.

(...) conocemos las dos versiones, por desgracia la de Abitia la vimos al inicio de la investigación (...) y no ha sido posible volver a verla. Lo único que recordamos es que la Convención de Aguascalientes, Zapata y Villa son encarnaciones de la reacción, conforme al punto de vista carrancista, lo que seguramente molestó al gobierno.²³

Precisó el periodista Vicente Vila que tras la muerte de Abitia, ocurrida el 8 de diciembre de 1960, su viuda vendió en 180 mil pesos la cinta, “con propiedad absoluta y explotación sin término de tiempo”.²⁴ Las referencias de De los Reyes y Vila permiten establecer así 1960 como el probable año de producción de esta primera versión de *Epopeyas*, dirigida y narrada por el periodista Fernando Marcos, bajo la supervisión técnica de Jesús Abitia Pedrozo.

Marcos, muy conocido en sus últimos años como cronista deportivo, recordó en un libro autobiográfico que hizo una carrera de casi cuarenta años en el cine, “alternando lo técnico con lo administrativo y lo legal, y allí encontré mi verdadera vocación (...) Por eso en mi pasaporte, en el reglón que pide el tipo de profesión del acreditado, siempre figuró

²² Abitia recordó que después de la conflagración quedaron “solamente cuatro rollos de positiva que contienen un extracto de todas las películas que tomé durante la revolución y una colección de fotografías fijas”. “Memorias de un fotógrafo constitucionalista”, *op. cit.*, p. 6.

²³ DE LOS REYES, Aurelio. *Vivir de sueños*, vol. I de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México: UNAM, 1983 (primera ed. en 1981), p. 16; las intervenciones entre corchetes son mías.

²⁴ VILA, Vicente. “Abitia: un hombre con cine y música”. *Siempre!*, 7 de agosto de 1974, p. 52.

la palabra: cinematografista.”²⁵ Sus participaciones en la industria incluyeron las de productor ejecutivo de las siguientes películas de la CLASA Films Mundiales: *Nocturno de amor* (Emilio Gómez Muriel, 1947), *Rosenda* (Julio Bracho, 1948), *El gallero* (Emilio Gómez Muriel, 1948), *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), *La Panchita* (Emilio Fernández, 1948) y *San Felipe de Jesús* (Julio Bracho, 1949).²⁶ Pero el trabajo principal de Marcos se dio en la creación de documentales; sobre esto recordó: “Desde Berlín traduje y grabé 16 rollos de película con historias [de las Olimpiadas celebradas en tiempos de los nazis], con el legendario Jesse Owens, corredor negro, como personaje principal (...) Después hice el noticiero cinematográfico *Actualidades*, de *Excélsior*. Hice más de cinco mil.”²⁷ A pesar de tan ingente participación en el medio, el único documental largo en el que Marcos fungió como director fue, precisamente, *Epopéyas*. Su experiencia se reflejó en un tratamiento eficaz de los materiales a su alcance, de acuerdo con el cual suprimió los intertítulos, descartó las tomas que consideró redundantes o innecesarias, y tendió a respetar la organización previa de las escenas elegidas. Sin embargo, la dirección de la película parece haber sido para él un trabajo por encargo, en el que aceptó no imprimir un punto de vista personal.

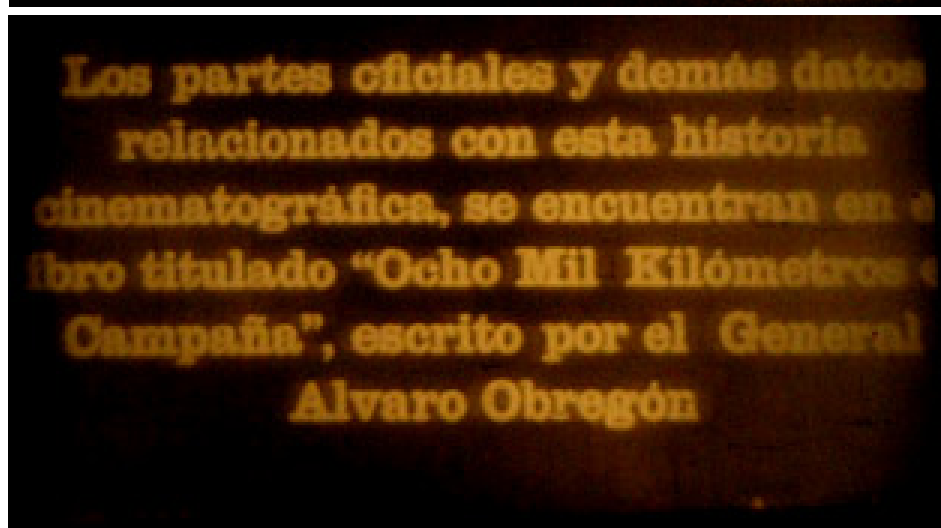
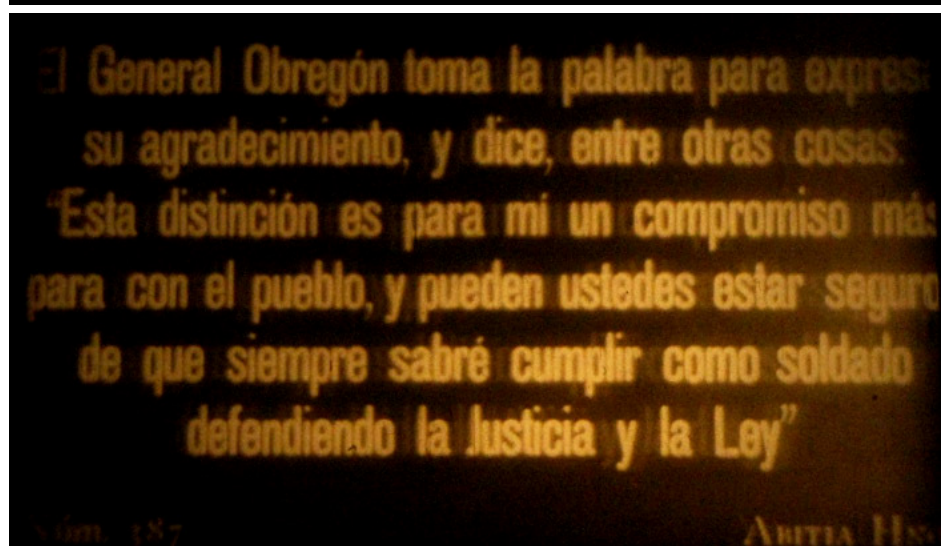
La cinta mantiene una clara fidelidad al espíritu proselitista de la película de 1917, como puede deducirse de los materiales de ésta que se conservan y que son, fundamentalmente, tomas o escenas que no fueron incorporadas a *Epopéyas*, aunque también hay en ellos alrededor de cuarenta intertítulos de estilos gráficos diversos.²⁸ Puesto que los intertítulos están numerados, puede inferirse que alcanzaban la cifra de 655, que también refiere al número de escenas de la cinta original.

²⁵ MARCOS, Fernando. *Mi amante el fútbol*. México: Grijalbo, 1980, pp. 129-130.

²⁶ Lo consignan así los créditos recogidos en GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, tomos 4 y 5. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, 1993.

²⁷ CALDERÓN, Carlos. “Fernando Marcos”. Disponible en: <<http://www.mediotiempo.com/futbol/mexico/editoriales/adrian-sierra/2011/06/fernando-marcos>> [Acceso: 13 de mayo de 2016]. La intervención entre corchetes es mía.

²⁸ Los descartes de la primera *Epopéyas*, pertenecientes a *Ocho mil kilómetros en campaña*, fueron depositados originalmente en el archivo de la Fundación Carmen Toscano IAP, y se resguardan ahora en la Filmoteca de la UNAM. Agradezco a Ángel Martínez su amable ayuda para consultarlos.



Intertítulos de *Ocho mil kilómetros en campaña*. Colección Filmoteca UNAM

Es notorio en los textos de los intertítulos que se conservan que se insertaban en una narración distinta a la de la película de Marcos, pero que tenía el mismo propósito. Esto se manifiesta, sobre todo, en las partes donde se otorga a los constitucionalistas preeminencia sobre otras facciones, y en particular sobre la de los villistas. La manera en que ocurre esta mostración en *Epopeyas* es de dos formas distintas: al combinarse imagen y sonido para dar el mismo mensaje, y al calificar la narración acontecimientos sin que exista un acompañamiento visual que la refuerce. El primer caso se da, por ejemplo, cuando la voz narrativa preludia y después acompaña la descripción en imágenes de las batallas en el Bajío en las que los obregonistas enfrentaron y vencieron a los ejércitos de Villa, con estas palabras: “Celaya, encrucijada de la historia. Aquí empezaría el doble camino de la revolución. La marcha hacia el futuro, hacia la ley, hacia la constitución; y el retroceso, la reacción. La historia volvió a probar que la humanidad siempre marcha hacia adelante.” (46’ 16” - 46’ 40”) Un ejemplo del segundo caso ocurre cuando las escenas que muestran la llegada de los delegados de todas las facciones a la Convención de Aguascalientes, en la que se intentó infructuosamente llegar a un acuerdo entre los bandos que se enfrentaban, se acompañan del siguiente comentario: “Nuevamente la revolución se dividía. Nuevamente serían las armas las que decidieran entre revolución y reacción, entre justicia social y opresión, entre progreso y restauración solapada de un régimen que el pueblo no quería más.” (39’ 45” - 40’ 11”) En ambos casos, la voz en *off* en tercera persona adquiere un protagonismo partidario según el cual los constitucionalistas representaban la fuerza progresista que condujo al país hacia una situación más favorable, y los villistas, al contrario, la potencia regresiva (o reaccionaria) que amenazaba con frenar el progreso social y hasta incluso restaurar el régimen contra el que se habían levantado los revolucionarios. Esta oposición entre fuerzas progresistas y reaccionarias ya estaba en la película de 1917. Es posible, de hecho, que la narración que dice la voz en *off* en *Epopeyas* haya sido escrita por el propio Abitia en 1960, quien habría hecho así el argumento para su última obra, poco antes de morir; de todos modos, como se ha dicho arriba, la perspectiva política no fue introducida (y tal vez ni siquiera compartida) por el director Fernando Marcos.²⁹

²⁹ A excepción de la primera breve secuencia, en la que después de los créditos se muestran escenas relativas a la presidencia de Francisco I. Madero, el resto de esta cinta parece incorporar sólo tomas filmadas por Abitia. Agradezco a Nahún Calleros que me proporcionara una copia en DVD de la película.

Como apunta De los Reyes, los censores de *Epopeyas* se negaron a aprobar su difusión basándose seguramente en la aplicación de criterios más incluyentes acerca de los protagonistas de la revolución que los que existían cuando se fraguó el primer sentido de la cinta. Esto querría decir que la corriente ecuménica se impuso, en este caso, a la partidaria de los constitucionalistas. Pero como los actos de censura suelen involucrar distintos motivos y actores sociales, tal vez hubo otras intervenciones. Por ejemplo, es posible que molestaran a integrantes de la nueva y más bien conservadora élite política ciertos tintes radicales en la narración, como éste: “Estaba por terminar una época de carcomido liberalismo para iniciar una época revolucionaria. La doctrina de la revolución estaba inspirada en la mística socialista, que a su hora habría de ser plasmada en la Constitución”. (32’ 12” - 32’ 30”) O también: “Junto al silbido de los proyectiles, había tiempo de hablar de agrarismo, de protección a la naciente clase obrera, de justicia social, de comunicaciones, de salud pública.” (19’ 10” - 19’ 50”) En cualquier caso, era un periodo en que se daban frecuentes y a veces amargas discusiones en torno a qué podía decirse y qué no, a través del cine, acerca de la Revolución Mexicana. Recordemos, a manera de apunte, que muy poco después de que se editara esta versión de *Epopeyas*, dos producciones de argumento sobre este tema padecieron actos de censura durante su producción o su distribución, *La sombra del caudillo*, de Julio Bracho, y *Soldadera*, de José Bolaños.³⁰

La segunda versión y sus fuentes

La película estrenada en la ceremonia constitucionalista de 1962 y comercialmente dos años después, fue editada por Gustavo Carrero. *Ocho mil kilómetros en campaña* había sido la base de la dirigida por Fernando Marcos; Carrero hizo su versión con los materiales de esta última, lo que significa, entre otras cosas, que la segunda *Epopeyas* es más pobre en escenas atribuibles a Abitia que la primera (de entrada, tiene once minutos menos).³¹ Sin

³⁰ Véase, por ejemplo, DURÁN, José Luis. “¡Silencio! No debe exhibirse *La sombra del caudillo*”, *Cine Mundial*, 2 de marzo de 1961, p. 15, y “Ferretis prohíbe la filmación de *Soldadera*”, *Cine Mundial*, 8 de marzo de 1961, p. 4. Sobre la censura a la primera véase DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM, 2012, pp. 81-159.

³¹ No me fue posible averiguar, en las copias consultadas, si la segunda edición se hizo a partir de un positivo de la primera o de los negativos.

embargo, es también algo más variada, debido a que Carrero aprovechó tomas de otros camarógrafos que filmaron durante la revolución e incluso fotografías fijas de autoría indeterminada.

El principal cambio es que la nueva narración da cuenta de la gesta en un sentido muy general. La voz narrativa –que sigue siendo en *off* y en tercera persona– afirma, por ejemplo, que la revolución “tuvo un elemento en común: el pueblo de México, que abrazó ambas causas con amor de sacrificio y pasión de triunfo” (5’ 01” - 5’ 15”); y poco más adelante: “El triunfo fue del pueblo, que un día se hizo soldado al llamado de la patria” (5’ 54” - 6’ 00”) y “La revolución fue popular, porque la hizo el pueblo; fue victoriosa, porque tenía de su parte a la justicia; fue contradictoria en algunos de sus aspectos, porque la realizaron hombres de pasión y de carácter.” (6’ 56” - 7’ 17”) Si la cinta de Abitia hecha en 1917 narraba en lo básico la campaña victoriosa del ejército de Obregón –algo que como hemos visto conservaba en buena medida la versión de Fernando Marcos–, la obra de Carrero, en cambio, daba cuenta también de las acciones de otros protagonistas del proceso, como la División del Noreste encabezada por Pablo González y la División del Norte a cargo de Francisco Villa.

A diferencia de la primera versión de *Epopéyas*, ahora Villa y sus seguidores son presentados como revolucionarios legítimos. Desde luego, es un trato condescendiente que no acaba de ser igualitario, pues los villistas también se muestran como suspicaces, desorientados e incultos; esto queda claro en la misma presentación del caudillo:

Villa, preso en la prisión de Santiago Tlatelolco, se incorporó tardíamente a la revolución de 1913 (...) Al frente de un puñado de leales, cruzó la frontera para empezar su legendaria carrera (...) Villa no fue un visionario como Madero, no fue un predestinado como Zapata, no fue un constructor como Carranza, no fue un estratega como Obregón. Tuvo, en cambio, lo que el pueblo llama una inteligencia natural, que aunó a desmedido valor e impetuosidad arrasadora. Su personalidad cobró relieve hasta convertirse de hombre histórico en mito de leyenda. Hombre sin cultura, con una formación en la que intervinieron mil factores diversos, se alzó hasta alturas insospechadas y se convirtió en el más anárquico de los caudillos revolucionarios. Porque ninguno tan contradictorio como el Centauro del Norte. (12’ 05” - 13’ 24”)

Por el contrario, los jefes constitucionalistas, de acuerdo con la narración, son impecables. En particular Obregón “es una figura extraordinaria en la historia de México. Es un hombre superior. En la guerra condujo al pueblo de victoria en victoria, y en la paz lo condujo al trabajo y la ilustración.” (11’ 23” - 11’ 42”) Y es este mismo caudillo, junto con el “Primer Jefe” Venustiano Carranza, quienes a fin de cuentas conducen a un país herido por la guerra “por los senderos de la legalidad y el orden” (54’ 34” - 55’ 00”). De esta forma, Carrero conservó una perspectiva parecida a la Abitia, aunque suavizando la consideración negativa hacia los villistas que aún caracterizaba a la primera versión de *Epopeyas*.

La incorporación de nuevos protagonistas a la historia creó sin embargo el problema de mostrar las escenas relativas a sus acciones. Pero Abitia no había filmado ni a villistas ni a gonzalistas, por lo que durante largos tramos la voz en *off* cuenta los acontecimientos protagonizados por éstos, mientras se ven tomas de las maniobras obregonistas; en otras palabras, sin que una sola imagen ilustre verazmente, en esos tramos, lo que se dice. Esto, además de desestructurar el sentido político-propagandístico de la obra original y de quebrantar su coherencia narrativa, hace a la cinta de Carrero confusa, repetitiva (pues muchas tomas se insertan en distintos lugares) y débil desde la perspectiva de su mensaje. Dos de los comentaristas de la obra coinciden en este punto. García Riera escribió: “el montaje del material de Abitia (...) es (...) rudimentario (...) Una narración muy documentada, muy prolija, llena de datos que no guardan a veces ninguna correspondencia con las imágenes, acentúa el carácter conmemorativo de la empresa, ajena al menor propósito de crítica histórica”;³² y De los Reyes que “la versión de la Secretaría de la Defensa (...) fue mutilada sin misericordia, al grado de que las escenas de batallas son inidentificables”.³³

A esta divergencia entre el sentido de la narración sonora y el de la imagen que la acompaña, se suma el problema también grave de que Carrero insertó tomas de otros documentalistas e incluso fotografías fijas (reproducidas, por cierto, de forma muy descuidada) para ilustrar algunos de los episodios no filmados por Abitia. Por ejemplo,

³² GARCÍA RIERA, *op. cit.*, Tomo 11, p. 345.

³³ DE LOS REYES, *op. cit.*, p. 16.

hay descripciones de sucesos protagonizados por Madero y Villa que evidentemente no estaban en la cinta original, y que parecen haber sido tomadas de los materiales de Salvador Toscano o los hermanos Alva incorporados a *Memorias de un mexicano*. Este procedimiento de incorporación de materiales ajenos a Abitia culmina en una secuencia a colores de diez minutos que cierra la cinta y está destinada a mostrar los logros del gobierno de López Mateos (presidente del país en el sexenio 1958-1964), interpretándolos como una culminación de la historia previa. Mientras se ven obras urbanas, industriales, portuarias, ferroviarias, carreteras, de electrificación y de otros tipos filmadas por Manuel de Sevilla y Marco A. Montero, la voz en *off* dice, entre otras frases: “Los regímenes de la revolución pusieron las bases para nuestra independencia económica”; “La actual administración ha cumplido el anhelo de todos los mexicanos nacionalizando la industria eléctrica”; “Nuestro actual presidente nos guía por el camino de la dignidad nacional que nos legaron los héroes”.³⁴ Wood concluye, por eso, que *Epopeyas* puede ser considerada como “un baluarte ideológico del régimen del entonces presidente Adolfo López Mateos, cuyos limitados gestos progresistas hacia el nacionalismo revolucionario, y cuyo afán por imitar y revivir los momentos apoteósicos de la obra revolucionaria, sirvieron para afianzar la hegemonía del PRI.”³⁵

Incluso si excluimos del análisis esta última secuencia (que no incorporan algunas de las copias que se hicieron posteriormente de *Epopeyas*), es evidente que la agregación por Carrero de tomas de distintos camarógrafos crea graves problemas de atribución, y contribuye a borrar las diferencias estilísticas entre un fotógrafo interesado en lograr encuadres artísticos como Abitia, y los demás cineastas mexicanos de la época. Salvador Toscano y los hermanos Alva aprendieron el oficio en los inicios mismos del cine y conservaron durante toda su trayectoria un estilo fotográfico más bien elemental, apegado a la cámara fija y a los encuadres de eficacia informativa, como el plano general. Muchas escenas filmadas por Abitia revelan un mayor atrevimiento para usar la cámara y componer la imagen (emplazamientos elevados, planos cercanos, grandes planos generales, iris...), lo que seguramente derivó de que, siendo más joven que sus colegas, inició su trabajo como documentalista en 1913, cuando el lenguaje del cine había ya

³⁴ Sin datos de tiempo por haberse consultado esta secuencia por separado, en 35 mm, en una moviola de la Cineteca Nacional.

³⁵ WOOD, *op. cit.*

desarrollado una amplísima gama de recursos. Como resumen de este punto, García Riera escribió: “las vistas de Abitia son de calidad bastante superior a las de Salvador Toscano (...) Hay más variedad en los encuadres, mejor calidad en la fotografía, mayor vivacidad.”³⁶ También es posible que las búsquedas de Abitia de efectos visuales cinematográficos corrieran parejas a su trabajo como fotógrafo de fijas, en los que propuso piezas que se elevaban sobre el registro inmediato para alcanzar alegorías propagandísticas y otras imágenes simbólicas. Desde luego, hay mucho trabajo fino por hacer todavía en cuando al análisis comparativo de las obras de los documentalistas mexicanos de la revolución, pero parece claro que este creador de complejas imágenes no debería ser asimilado al conjunto de cineastas más conservadores, que es justamente lo que puede ocurrir con la confusión derivada de la compilación de Carrero.³⁷

Dan fuerza a la segunda versión de *Epopeyas*, por otra parte, las escenas en las que la imagen y el sonido se corresponden o, dicho de otra forma, en las que la historia narrada sigue a las imágenes, y no al revés. Esto ocurre, naturalmente, cuando se describen las campañas de los constitucionalistas: en los ataques aéreos a Topolobampo (27’ 20” - 27’ 40”); en la toma de Guadalajara y la corrida de toros celebrada en su plaza (29’ 30” - 31’ 07”); en la toma de Mazatlán (31’ 55” - 32’ 58”); en la firma de los tratados de Teoloyucan (33’ 00” - 35’ 50”); en el largo encadenamiento de escenas de la entrada de Obregón a la ciudad de México, su visita a la tumba de Madero, y la entrada conjunta de Carranza y Obregón unos días después (35’ 52” - 40’ 47”), y en la descripción de las batallas del Bajío contra los villistas y de la heroica recuperación de Obregón luego del accidente sufrido en el campo de batalla que lo dejó sin un brazo (49’ 25” - 1h 00’ 00”).

Estas escenas coherentes llevaron a García Riera a “hacer el debido aprecio de las estimables capacidades de Abitia como cineasta”, muy a pesar de los problemas

³⁶ GARCÍA RIERA, *op. cit.*, Tomo 11, p. 345.

³⁷ Algunos estudios acerca del estilo de los documentales de este periodo son WOOD, David. “Cine documental y Revolución Mexicana. La invención de un género”, en Pablo Ortiz Monasterio (coord.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Imcine / Conaculta / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 47 y ss., y DE LOS REYES, Aurelio. “La narrativa de las ‘vistas’ de la Revolución: consideraciones”. En: *Archivos de la Filmoteca*, núm. 68, octubre de 2011, pp. 63 -79.

narrativos de la cinta.³⁸ Y es claro que fueron el oficio fotográfico y en menor medida de montaje manifiestos en *Epopeyas* los que posibilitaron su buena recepción. Ayudó también a esto la generalización, a mediados de los años sesenta, del formato 16 milímetros, apropiado para exhibiciones en lugares pequeños o cines improvisados, así como la creciente necesidad de obras para llenar la demandante programación televisiva.³⁹ Y también, en otro sentido, colaboró a su difusión el que la revolución cubana y la irrupción en México de una generación de jóvenes rebeldes mexicanos posibilitaran el uso, en los años sesenta, del término “revolución” en un sentido radical, al que convenía contrarrestar desde el gobierno con la promoción de un sentido apologético y desactualizado, como el que encarna, desde su mismo título, la película.

En marzo de 1967 el cine-club de Guadalajara, proyectó este “film histórico con imágenes de valor extraordinario”.⁴⁰ Al año siguiente, se organizaron en la ciudad de México exposiciones, conferencias, entrevistas y festivales para el aniversario de la revolución, y también hubo entonces un ciclo de cine-club en el que se incluyeron algunas cintas de ficción, *Memorias de un mexicano* y *Epopeyas*.⁴¹ A partir del 20 de noviembre, esta última se exhibió todos los días en tres puntos distintos de la ciudad (nótese, por cierto, que ya no se programó en agosto, lo que podría indicar la desaparición de la efeméride constitucionalista en un contexto, al menos retórico, cada vez más inclusivo de otros partícipes del movimiento revolucionario). Al año siguiente se puso en distintos cine-clubes casi todos los meses, y en la nueva conmemoración del inicio de la gesta armada se integró a otro ciclo en el que también estaban incluidas algunas películas de ficción;⁴² el 20 de noviembre se pasó por el Canal 4 de la televisión nacional.⁴³ En 1970, en fin, la cinta no dejó de incluirse, a veces compartiendo programa con *Memorias de un mexicano*, en los eventos conmemorativos del LX aniversario de la revolución realizados en Monterrey y la ciudad de

³⁸ GARCÍA RIERA, *op. cit.*, Tomo 11, p. 345.

³⁹ Se conservan en la Filmoteca de la UNAM y en la Cineteca Nacional copias de la película en 35 y 16 mm, así como en otros formatos (Betacam, VHS, DVD).

⁴⁰ Anuncio, *El Informador*, 10 de marzo de 1967, p. 33.

⁴¹ “Diversos actos públicos en el aniversario de la Revolución”, *El Nacional*, 31 de octubre de 1968, p. 10. Esto ocurrió, por cierto, poco después de la masacre de estudiantes por fuerzas del gobierno, el 2 de octubre.

⁴² “Programa de actos culturales”, *El Nacional*, 19 de noviembre de 1969, p. 1.

⁴³ “Cartelera”, *El Nacional*, 20 de noviembre de 1969, p. 8.

México. El mismo acontecimiento fue celebrado en Guadalajara con la exhibición de la cinta, a la que se agregó una exposición de 436 fotos de Abitia en el Centro de la Amistad Internacional del Ayuntamiento.⁴⁴ Otras proyecciones siguieron en los mismos circuitos (cine-clubes y televisión, principalmente) en los años setenta y ochenta y el proceso de difusión de *Epopeyas* culminó con su edición en formato VHS a principios de los noventa.⁴⁵

La amplia distribución y exhibición de esta obra durante más de tres décadas fue, en suma, una clara muestra de su éxito entre el público interesado en las imágenes documentales de la revolución. Sin embargo, *Epopeyas* no tuvo, ni en sus primeras exhibiciones ni en las que se dieron en las tres décadas posteriores, una recepción crítica destacada; si dejamos de lado las pocas notas hechas por periodistas no muy conocidos después de su estreno, las menciones de algunos historiadores del cine y una conferencia en la que se deploró su mensaje propagandístico,⁴⁶ no parece habersele prestado en ese periodo mayor atención por escrito. Esto podría deberse, como se ha expuesto en este ensayo, a que se trata de una obra debilitada por su enfoque efímero a favor del gobierno del presidente López Mateos (y, en general, de los gobiernos del PRI), y también a que se encargó su realización a un director improvisado, que no hizo, ni antes ni después, otras películas.

Referencias Bibliográficas

ALGARABEL, Montserrat. “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)”. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 46-75. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/45>> [Acceso: diciembre de 2016]

⁴⁴ “Miscelánea noticiosa”, *El Informador*, 21 de noviembre de 1970, p. 1.

⁴⁵ Edición, en 1991 de Videovisa, distribuida por Madera. Hubo reediciones en 1992, 1994 y 1996, como se consigna en <<http://www.worldcat.org/title/epopeyas-de-la-revolucion/oclc/81615156>>.

⁴⁶ En 1973 el profesor Reyes Velázquez, ex candidato del Partido Acción Nacional a la gubernatura de Nuevo León, ofreció en Monterrey una conferencia en la que analizó este “documental panegirista” del Partido Revolucionario Institucional, haciendo un “examen crítico sobre la interpretación que se da a tales hechos históricos”. “Reyes Velázquez comentará filme sobre la Revolución”, *El Porvenir*, 5 de agosto de 1973, segunda sección, p. 1. Lamentablemente no tenemos información más detallada de esta visión alternativa al discurso oficial.

- BENJAMIN, Thomas. *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- DÁVALOS OROZCO, Federico y Carlos Arturo Flores Villela (compilación, introducción e índices). *Historia del cine mexicano 1896-1929. Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: Filmoteca de la UNAM, 2014.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM, 2012.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Vivir de sueños*, vol. I de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México: UNAM, 1983 (primera ed. en 1981).
- _____. "La narrativa de las 'vistas' de la Revolución: consideraciones". En: *Archivos de la Filmoteca*, núm. 68, octubre de 2011, pp. 63-79.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, vol. 4 y 5. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, 1993.
- JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal. *La Revolución Mexicana en el cine nacional. Filmografía, 1911-1917*. México: Universidad Pedagógica Nacional, México, 1997.
- LAJOUS, Alejandra. *El PRI y sus antepasados*. México: Martín Casillas, 1982.
- MARCOS, Fernando. *Mi amante el fútbol*. México: Grijalbo, 1980.
- MILLÁN, Paulina. "Jesús H. Abitia: la fotografía como propaganda revolucionaria". En: 20/10. *Memoria de las revoluciones en México*, núm. 1. México: RGM, 2008, pp. 147-156.
- MIQUEL, Ángel. "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas". En: *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Universidad de Guadalajara / Fundación Toscano / Ediciones sin Nombre, 2004, pp. 7-30.
- _____. "Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta". En: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N°8, octubre de 2013. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf8/n8_dossier8.pdf> [Acceso: 12 de mayo de 2016]
- OBREGÓN, Álvaro. *Ocho mil kilómetros en campaña. Relación de las acciones de armas efectuadas en más de veinte estados de la República durante un período de cuatro años*. París / México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1917.

- PICK, Zuzana M. *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- RUIZ OJEDA, Tania. *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; construyendo la nación a través del cine documental en México. 1937-1939*. Tesis doctoral para el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012.
- WOOD, David. "Cine documental y Revolución Mexicana. La invención de un género". En: ORTIZ MONASTERIO, PABLO (coord.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Imcine / Conaculta / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 47 y ss.
- _____. "Renovación, patrimonio y cultura cinematográfica en México, 1952-1967". En: EDER, Rita (ed.). *Genealogías del arte contemporáneo en México, 1952-1967*. México: UNAM, 2014. Disponible en: <<http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/68b74d493dab6d9fe0aef2a41d97a741.pdf>> [Acceso: 7 de septiembre de 2016].

Ficha técnica de *Epopeyas de la revolución* - Primera versión, probablemente 1960

Camarógrafo: Jesús H. Abitia

Edición: Isaac Sánchez Uribe

Laboratorios: México

Efectos especiales: Javier Sierra y A. Benavides

Sonido: Rivatón de América

Producción y supervisión técnica: Jesús Abitia P.[edrozo]

Dirección y narración: Fernando Marcos

Duración: 1 hora 18 minutos, en blanco y negro

Ficha técnica de *Epopeyas de la revolución* - Segunda versión, 1961

Subtítulo: Documental de la revolución constitucionalista filmado en los campos de batalla, 1913-1917

Producción: Tlálloc Films

Camarógrafo: Jesús H. Abitia

Fondos musicales y coros: Ballet Folklórico de Bellas Artes

Coral: Noble

Marchas y toques militares: Banda de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales, comandada por el teniente Pablo Soto Ruiz; Banda de Artillería de la Defensa Nacional, dirigida por el capitán Raúl Villegas Rivas

Edición: Eufemio Rivera

Sonido: Enrique Rodríguez

Efectos especiales: Javier Sierra, A. Benavides

Secuencia en color: Manuel de Sevilla, Prof. Marco A. Montero

Narración: Luis Ignacio Santibáñez

Laboratorios: Estudios San Ángel

Títulos: Nicolás Rueda Jr.

Supervisión técnica: Capitán Ricardo Cabello Mosser

Texto histórico y dirección: Gustavo Carrero

Duración: 1 hora 7 minutos (66 minutos en blanco y negro, más 11 minutos a color)

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2016

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. "Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 76-98. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/71>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ángel Miquel** estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-mail: miquel@uaem.mx.

El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en *México, la revolución congelada* (1970)

Adela Pineda Franco^{*}

Resumen: El presente artículo aborda *México, la revolución congelada* (Argentina/Estados Unidos, Raymundo Gleyzer, 1970) desde el contexto histórico y político latinoamericanos. Sugerimos que la crítica de Gleyzer al legado de la Revolución en México bajo el sistema instaurado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), y que incluye una apropiación de cierto metraje proveniente del archivo cinematográfico de la Revolución Mexicana, debe analizarse en relación al pensamiento latinoamericanista de las décadas del sesenta y setenta.

Palabras clave: Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada*, Revolución Mexicana, cine documental.

Raymundo Gleyzer's Latin Americanism in *Mexico, the Frozen Revolution* (1970)

Abstract: The following article analyzes *Mexico, The Frozen Revolution* (Argentine/USA, Raymundo Gleyzer, 1970) within the Latin American historical and political context. It centers on Gleyzer's critique of the Mexican Revolution's PRI institutionalization. It connects this critique to the undercurrents of the 1960s and 1970's Latin Americanist thought, which informed Gleyzer's ideology. The analysis highlights Gleyzer's appropriation of archival footage of the Mexican Revolution.

Keywords: Raymundo Gleyzer, *Mexico, the Frozen Revolution*, Mexican Revolution, documentary film.

O latino americanismo de Raymundo Gleyzer em *México, a revolução congelada* (1970)

Resumo: O presente artigo aborda *México, A revolução congelada* (Argentina/Estados Unidos, Raymundo Gleyzer, 1970) desde o contexto histórico e político latino-americanos. Se sugere que a crítica de Gleyzer à herança da Revolução Mexicana sob o sistema instaurado pelo Partido Revolucionário Institucional, e que abarca uma apropriação de material filmico proveniente do arquivo cinematográfico da Revolução Mexicana, deve considerar-se em relação ao pensamento latino americanista das décadas dos sessenta e setenta.

Palavras chave: Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada*, Revolução Mexicana, cine documentário.



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

La historia, en tanto discurso sobre el pasado, es siempre un exceso, una causa ausente en el entramado de imágenes de un documental; por ello, su sentido sólo es aprehensible mediante la reconstrucción que el propio texto fílmico elabora.¹ A partir de esta idea, este artículo reflexiona sobre la huella de la historia encarnada en el material silente utilizado en el documental *México, la revolución congelada* (Argentina/Estados Unidos, 1970) de Raymundo Gleyzer. El material de archivo utilizado en este documental proviene de fílmicos antiguos, que al incorporarse a la cinta crean el efecto de oponerse a los relatos nacionalistas difundidos en los años precedentes a través de la exhibición de dos importantes compilaciones: *Memorias de un mexicano* (México, 1950) de Carmen Toscano y *Epopeyas de la Revolución* (México, 1961) de Gustavo Carrero, en las que también se utilizó metraje de archivo proveniente de documentales silentes de la Revolución Mexicana (1910-1917).²

¹ Véase CHANAN, Michael. *The Politics of Documentary*, London: British Film Institute, 2007, p. 65

² Véase WOOD, David. "Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage". En: *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, n. 4, 2011, p. 280.

El metraje de archivo en *México, la revolución congelada* funciona como un interruptor de la visión teleológica que dominó la historiografía de la Revolución Mexicana, y que también es característica de las compilaciones mencionadas. Por otro lado, el uso particular de este metraje también reactiva el potencial político del pasado mediante la yuxtaposición de una serie de testimonios orales, provenientes de los veteranos seguidores del jefe revolucionario Emiliano Zapata, que Gleyzer entrevista. Gleyzer hace uso del archivo y del testimonio de manera dialéctica con el fin de actualizar su propio presente revolucionario. De esta manera divorcia la imagen de archivo del pensamiento historicista para reactivar el lado insurrecto de la historia.

El artículo explora estos usos con el fin de dar cuenta, primeramente, de la crítica que el director lleva a cabo de la demagogia populista del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México durante los años setenta. No obstante, sitúa esta crítica en un espacio de reflexión más amplio: el del pensamiento latinoamericanista que informó el cine militante latinoamericano de las décadas del sesenta y setenta, y que subyace en toda la obra de Gleyzer. En suma, este artículo propone una reflexión en torno a los usos de material silente en *México, la revolución congelada* no sólo en función del revisionismo histórico llevado a cabo por este director en torno al legado de la Revolución Mexicana, sino también en relación a sus posibilidades políticas, dentro de un pensamiento que propuso un cambio epistemológico en la interpretación de la historia latinoamericana.

En 1970, Raymundo Gleyzer viajó a México para llevar a cabo un proyecto cinematográfico. Se sabe que el viaje fue precario y que contó con poco financiamiento. El equipo estaba formado por cuatro personas además de Gleyzer: Juana Sapire, sonidista y esposa del cineasta; Humberto Ríos, realizador boliviano que fungió de camarógrafo; María Elena Vera, esposa de Ríos, quien se responsabilizó de la investigación histórica, y el cineasta mexicano Paul Leduc, guía del equipo en ese país, quien declinó ser acreditado por miedo a una posible represión en México.³ Con este equipo y una cámara Beaulieu de 16 mm, Gleyzer recorrió grandes extensiones del

³ Según Humberto Ríos en: PEÑA Martín, Fernando y Carlos Vallina (eds.). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000, p. 58.

territorio mexicano.⁴ Camuflados como periodistas argentinos interesados en el turismo, los cineastas se infiltraron en la campaña electoral del candidato presidencial por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Echeverría Álvarez, obteniendo una perspectiva única del país, desde panorámicas espectaculares hasta íntimos acercamientos del candidato dentro de su autobús.⁵ El resultado fue *México, la revolución congelada*, documental considerado un parteaguas en el trabajo cinematográfico de Gleyzer.⁶ Primero, porque su experiencia con México lo llevó a considerar que la Revolución Mexicana era un contraejemplo de la Cubana. Para la generación de Gleyzer y de los protagonistas del llamado Nuevo Cine Latinoamericano,⁷ ésta última constituyó un modelo para llevar a cabo una transformación socialista en América Latina. Solo un año antes de su viaje a México, en 1969, tras la muerte del Che Guevara, Gleyzer había viajado a Cuba en calidad de reportero para el noticiero Telenoche, convirtiéndose en el primer argentino que filmaba el proceso revolucionario. A partir de una serie de entrevistas a los voluntarios de la zafra de los diez millones en *Notas sobre Cuba* (1969), Gleyzer resaltó, no sin idealismo, la participación del pueblo en la construcción de un nuevo país. Todo lo contrario pensaría de México un año más tarde. En una entrevista declaró que el mentado “milagro mexicano”⁸ no era sino el reflejo de una anquilosada burocracia, responsable de la miseria de la población y que el título de su documental

⁴ Tratamiento, documento mecanografiado, 3 de mayo de 1973, dossier Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

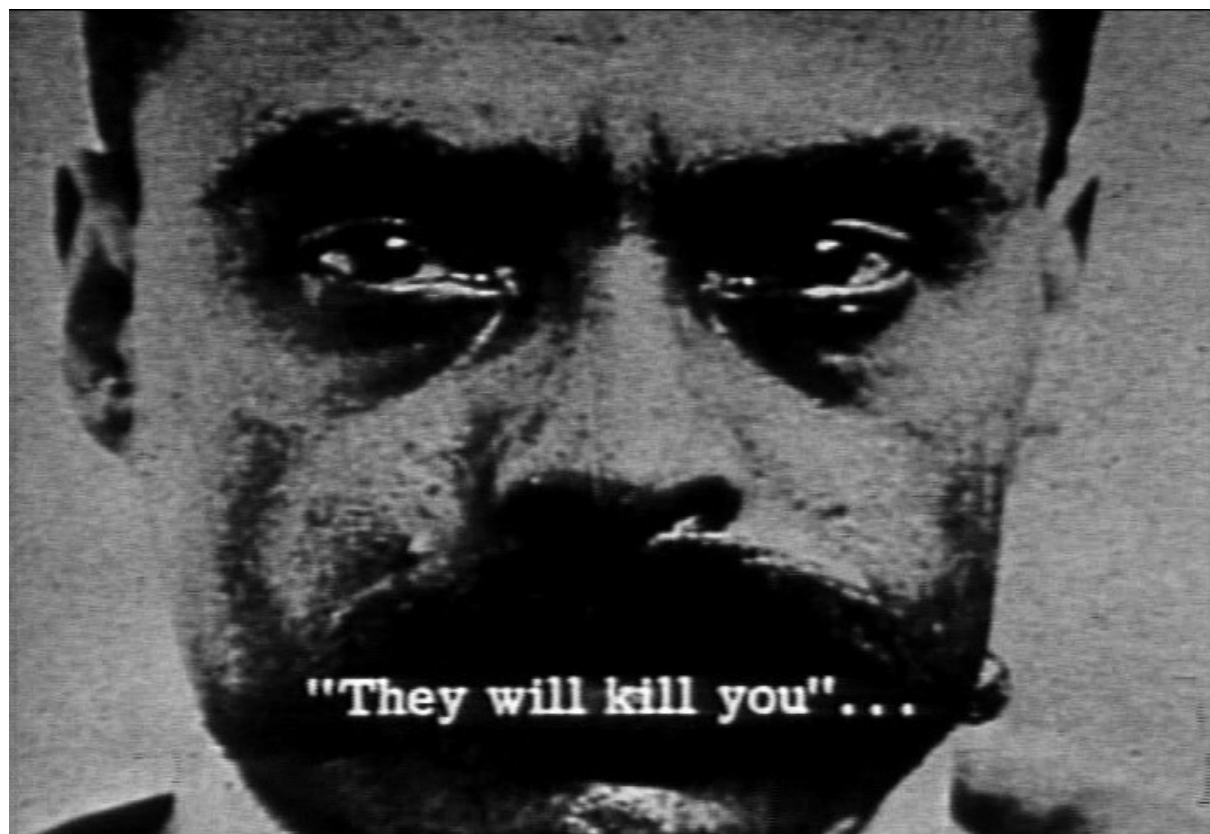
⁵ Según Humberto Ríos en: PEÑA y Vallina, *El cine quema*, pp. 58-59.

⁶ Antes de filmar *México, la revolución congelada*, Gleyzer realizó documentales de corte social y etnográfico, entre los que destacan: *La tierra quema* (Brasil, 1964), filmada en colaboración con Jorge Giannoni en el nordeste de Brasil; *Ceramiqueros de tras la sierra* (Argentina, 1965), *Pictografías de Cerro Colorado* (Argentina, 1965) y, en colaboración con Jorge Prelorán, *Ocurrido en Hualfín* (Argentina, 1965) y *Quilino* (Argentina, 1966).

⁷ Según Ana López, el término Nuevo Cine Latinoamericano engloba una diversidad de prácticas, propuestas y manifiestos tales como los del Tercer Cine de Fernando Solanas y Octavio Getino, el Cine Imperfecto de Julio García Espinosa o la Estética del Hambre de Glauber Rocha. LÓPEZ, Ana. “An ‘Other’ History. The New Latin American Cinema”. En: Sklar, Robert y Charles Musser (coords.) *Resisting Images. Essays on History and Cinema*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 1990, pp. 308-330.

⁸ “El milagro mexicano” es una denominación que alude al crecimiento de la economía entre los años treinta y sesenta, con una tasa anual mayor al 6%. No obstante, dicho crecimiento vino acompañado de una gran desigualdad en la distribución de la riqueza, con un costo social altísimo. Para un estudio detallado de este fenómeno, consultar: HANSEN, Roger D. *La política del desarrollo mexicano*. México: Siglo XXI Editores, 2004.

sobre México estaba inspirado en las palabras de Antonio López Hernández, un desencantado campesino de Yucatán, quien consideraba que la de México era una “revolución congelada”.⁹



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

Este ejercicio comparativo entre las Revoluciones Mexicana y Cubana vino a exacerbar el latinoamericanismo de Gleyzer, una ideología que compartía con muchos intelectuales y cineastas de la época y que se basaba en la idea de que la unidad de América Latina, cuya historia era de explotación y colonialismo, requería de un ideal de solidaridad.¹⁰ Poco tiempo después de filmar *México, la revolución congelada*, Gleyzer formuló dos proyectos colaborativos en América Latina. En 1970 se propuso hacer un documental con Chile Films para resaltar el papel de las masas en el Chile de Salvador Allende y potenciar la

⁹ “Intercine Argentina presenta un film de Raymundo Gleyzer,” pp. 4-5, dossier Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

¹⁰ Sobre el latinoamericanismo en el Nuevo Cine Latinoamericano, consultar, PICK, Zuzana M. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin, TX: University of Texas Press, 1993.

agencia revolucionaria del pueblo. Para Gleyzer sólo el pueblo podría llevar a cabo la transformación del país, inclusive por sobre el reformismo de Allende.¹¹ Gleyzer también tenía en mente la realización de un documental sobre Bolivia en colaboración con Jorge Sanjinés, quien, al igual que Gleyzer, se proponía entender las dinámicas revolucionarias nacionales en América Latina desde una visión latinoamericanista.¹² Ambos proyectos tenían el objetivo guevarista de extender la revolución como proceso de liberación nacional a todo el subcontinente y evitar que los procesos revolucionarios fueran interrumpidos o congelados, como había ocurrido en México.¹³

Además de exacerbar este latinoamericanismo, la experiencia en México llevó a Gleyzer a pensar en la necesidad de transformar las estrategias de representación, y también los circuitos de producción, distribución y exhibición en aras de una democratización de la actividad cinematográfica. Para Gleyzer el cine debía incidir en el pueblo, porque sólo desde el pueblo podía hablarse de un cine revolucionario. Su visión era sin duda afín a la de muchos identificados con el Nuevo Cine Latinoamericano, para quienes el pueblo no constituía una entidad definida y dada, sino un catalizador del proceso revolucionario. Lo que este tipo de cine proponía en películas como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), una película admirada por Gleyzer a pesar de sus diferencias con Solanas y el peronismo,¹⁴ era fundir imagen y acción, cuestionar el papel institucional del cine e incitar al espectador a la acción. Más que representar al pueblo, el

¹¹ Carta de Gleyzer a Mía Adjali, 6 de septiembre de 1970. En: PEÑA y Vallina, *El cine quema*, p. 75.

¹² Carta de Chile Films a Gleyzer, 27 de julio de 1971, PEÑA y Vallina, *ibid.*, p. 79.

¹³ Vale la pena aclarar que tanto el proyecto de Bolivia como el de Chile no fructificaron debido a la falta de fondos y apoyo institucional.

¹⁴ El Cine Liberación fue producto del llamado peronismo revolucionario, formado por la convergencia del nacionalismo populista de Perón con una serie de tendencias de índole marxista y tercermundista. El peronismo revolucionario se manifestó como fuerza de choque en contra de la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970). *La hora de los hornos* fue producto de esa fase de resistencia; de ahí su registro iconoclasta y subversivo. Con el regreso de Perón en 1973, Solanas y el grupo Cine Liberación intentaron una suerte de concertación entre el Estado peronista y la militancia. No así Gleyzer y los integrantes de Cine de la Base, quienes mantuvieron un gran recelo hacia las posibilidades democratizadoras del peronismo. A este respecto véase DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014. pp. 294-320.

Nuevo Cine Latinoamericano se proponía crearlo, al potenciar en los espectadores una condición revolucionaria pre-existente.¹⁵

En *México, la revolución congelada*, Gleyzer establece una disparidad entre el ámbito urbano y el rural con el objetivo de resaltar la contradicción en la que, por aquellos años, se fundaba el populismo del PRI. A medida que los gobiernos priístas fortalecían una economía favorable a las clases medias y altas, hacían del campesinado el mito fundacional del pueblo. A través de secuencias breves en escenarios urbanos, *México, la revolución congelada* muestra la condición burguesa de la Revolución Mexicana que mueve los hilos del destino económico del país: su estrecha dependencia del capitalismo transnacional y su total rendición a una cultura de consumo y hedonismo. Por el contrario, el documental acentúa en prolongadas secuencias la destrucción económica del país en áreas rurales a lo largo de todo el territorio. Al radicalizar polémicamente el abismo entre los discursos populistas del PRI (y en particular del candidato Echeverría) y la pobreza del campo mexicano, el documental desmitifica la base ideológica del partido en el gobierno.

Emilio Bernini considera que el cine de Gleyzer funciona a través de dos procedimientos contrarios, primero una puesta en escena y luego el desmontaje de ésta para descubrir lo que hay detrás, que es siempre lo contrario a lo aparente.¹⁶ En *México, la revolución congelada*, la campaña electoral de Echeverría funciona en términos de una puesta en escena. El propósito del documental es precisamente develar lo que hay detrás de esta campaña y cuestionar el discurso benevolente del PRI como simulacro, a partir de una crítica a la relación del pueblo con el líder, a la interpretación del pasado histórico (el de la Revolución) y a la habilidad de este sistema para neutralizar movimientos de oposición.

Respecto a la relación del pueblo con el líder, en *México, la revolución congelada* se constata el uso de recursos provenientes del cine directo para documentar la campaña en su inmediatez. Por otra parte, también se introducen estrategias auto-reflexivas y de

¹⁵ Véase AGUILAR, Gonzalo M. "El pueblo como real. Hacia una genealogía del cine latinoamericano". Ponencia presentada en el simposio: "El cine como historia, la historia como cine". Cambridge, Massachusetts, 2010.

¹⁶ BERNINI, Emilio. "Politics and the documentary film in Argentina during the 1960s". En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n. 2, 2004, p. 167.

distanciamiento, características del impulso iconoclasta de Gleyzer, y que constituyen un legado del vanguardismo al Nuevo Cine Latinoamericano.¹⁷ Éste es el caso del sonido no sincrónico. Un pasodoble, música típica de las corridas de toro y del escapismo de las fiestas nacionales en España,¹⁸ acompaña una de las secuencias de la campaña electoral en que se destaca la inercia y la desorientación del pueblo espectador. Mediante planos en picado, el documental captura un conjunto de sombreros, una imagen convencional del cine nacionalista que funciona como sinécdoque del pueblo. En *México, la revolución congelada* esta imagen de los sombreros tiene una intención paródica, mostrando a estos como mero accesorio para la campaña electoral. La música del pasodoble le da a la secuencia un tono eminentemente burlesco. La técnica de montaje también contribuye a la desmitificación de la relación entre el líder y el pueblo. El rostro de Echeverría hablando acaloradamente es capturado en primer plano por la cámara. No obstante, un efecto de distanciamiento rompe la ilusión de autenticidad cuando este rostro es contrapuesto a su reproducción en las miles de pancartas que portan los embrutecidos espectadores. Con ello, se pone de relieve la condición de simulacro de la campaña.

Respecto a la historia de la Revolución y su legado, *México, la revolución congelada* brinda una interpretación a contracorriente de los discursos hegemónicos de la época, que insistían en interpretarla desde una perspectiva lineal y progresiva, como una serie de acontecimientos encaminados a consolidar el Estado post-revolucionario. El documental cita esta historia oficial únicamente para desacreditarla. Y esta versión a contracorriente se articula no sólo a partir de la voz narrativa (que conlleva la ideología de Gleyzer) sino también a partir de un uso contestatario de tomas de archivo y de la incorporación de entrevistas *in situ* a sobrevivientes zapatistas.

¹⁷ Sobre el legado del cine ruso vanguardista en Gleyzer, en lo que respecta al uso del montaje y de la compresión de planos espaciales y temporales, véase: WOOD, "Raiding the Archive". *op. cit.*, p. 284. Para la relación del legado vanguardista con la preocupación que Gleyzer y otros cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano tenían respecto al público como centro del quehacer cinematográfico, véase: FRADINGER, Moira. "Revisiting the Argentine Political Documentary of the late 50's and Early 60's". En: *Latin American Perspectives*, vol. 40, n. 1, 2013, pp. 37-49.

¹⁸ Sobre la música de las corridas de toros en relación al escapismo nacionalista en España, véase: LORENZO QUILES, Oswaldo y Ioana Ruxandra Anastasiu (coords.). *Music, Culture and Society: The Public Display of the Musical and Cultural Knowledge in Contemporary Spain*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2009, p. 34.



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

En una entrevista con Juana Sapire, me hizo saber que el metraje incluido en *México, la revolución congelada* les fue proporcionado por un viejo coleccionista. Según ella, este anciano tenía un ropero donde guardaba gran cantidad de material fílmico, del cual obtuvieron lo que necesitaron para la producción.¹⁹ Más allá de esta anécdota, es claro que *México, la revolución congelada* polemiza con las compilaciones citadas más arriba, de intención pro-gobierno. A partir de los años cincuenta, ante la paulatina liberalización económica que frenaba políticas de intención social, el gobierno había acrecentado una política cultural nacionalista como medida de control. Películas como las de Carmen Toscano y Gustavo Carrero respondían a esta intención. Algunas aproximaciones a *Memorias de un mexicano* consideran que las reflexiones personales de Carmen Toscano respecto al recuerdo de su padre le dan al documental un aire subjetivo, lo que da cabida

¹⁹ Entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014. Desafortunadamente Juana no recordó el nombre del coleccionista.

a diversas interpretaciones, no necesariamente oficialistas.²⁰ Sin embargo, es innegable que las políticas consagratorias influyeron sobre los espectadores de *Memorias de un mexicano* desde el día de su estreno el 24 de agosto de 1950. Montserrat Algarabel enumera, entre las constantes en la recepción de esta película, una homologación entre veracidad histórica e imagen documental, y la sublimación del faccionalismo de los revolucionarios en aras de una visión homogénea y nacionalista de la Revolución.²¹ Para 1967, sólo tres años antes de que Gleyzer llegara a México para filmar *México, la revolución congelada*, el Instituto Nacional de Antropología e Historia declaró *Memorias de un mexicano* monumento histórico de México.²²

Epopeyas de la Revolución también tuvo, desde sus primeras exhibiciones, una intención pro-gobierno. Luego de ser proyectada ante el presidente Adolfo López Mateos en agosto de 1962, su estreno comercial fue orquestado por el PRI para conmemorar la entrada de los constitucionalistas a la ciudad de México.²³ Si bien la versión más difundida de *Epopeyas de la Revolución* rescata del olvido el metraje de Jesús Abitia, camarógrafo asociado principalmente a las fuerzas constitucionalistas, también hace uso del metraje de otros camarógrafos.²⁴ Con ello tiende a neutralizar el faccionalismo de Abitia en pro de una visión más incluyente, general y repetitiva, que delata su carácter propagandístico y oficialista.²⁵ Tanto *Memorias de un mexicano* como *Epopeyas de la Revolución* promueven la ilusión de fidelidad mediante un uso del metraje de archivo que presenta una visión teleológica de la historia, encaminada a exacerbar un sentimiento

²⁰ Véase, por ejemplo: WOOD, David. M. “Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento filmico”. En: *Secuencia*, n. 75, 2009, pp. 147-70.

²¹ ALGARABEL, Montserrat. “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (1950)”, en este mismo número de *Vivomatografías*.

²² WOOD, “Raiding the Archive”, *op. cit.*, p. 277.

²³ MIQUEL, Ángel. “Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes”, en este mismo número de *Vivomatografías*.

²⁴ MIQUEL, *ibid.* Gregorio ROCHA asevera que, debido al método usado por Carmen Toscano en *Memorias de un mexicano*, este documental también está hecho con metraje perteneciente a otros camarógrafos, constituyendo el mausoleo del cineasta anónimo de la Revolución. “Ars Combinatoria Reloaded: Notes to Reconstruct Salvador Toscano’s Monumental Film Compilation”. En: Altenberg, Tilmann (coord.). *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 223.

²⁵ MIQUEL, *ibid.*

nacionalista, donde cada etapa se justifica como antecedente de un fin esperado que es la consolidación del Estado priista.

Es claro entonces por qué un documental como el de Gleyzer habría de contradecir la reconstrucción del pasado promovida por estas compilaciones. Al interrumpir constantemente la narrativa mediante recursos de montaje, Gleyzer desarticula la progresión lineal del discurso histórico y cuestiona la interpretación convencional del archivo como repositorio neutral de fuentes históricas no mediadas. Mediante el montaje y el uso crítico del archivo, algunas secciones de *México, la revolución congelada* comprimen diversos planos, lo que posibilita un tránsito fluido entre pasado y presente.²⁶ Asimismo, estas apropiaciones del metraje de archivo conllevan un proceso constante de deconstrucción de aquellos sentidos previamente asociados a la recepción canónica de *Memorias de un mexicano* y *Epopeyas de la Revolución*. Para el espectador familiarizado con estas imágenes, su re-significación en *México, la revolución congelada* no puede ser sino irónica.²⁷

Si la yuxtaposición de este metraje con la campaña electoral de Echeverría devela los usos institucionales del mismo, su cotejo con los testimonios orales de viejos zapatistas resalta su potencial político, puesto que actualiza la resonancia del pasado en el presente para negar todo sentido teleológico o historicista. En este sentido, Gleyzer hace uso del testimonio, ese género que, en años recientes, fue objeto de debate respecto al problema de la agencia autoral en el proceso de denuncia de la experiencia colectiva de comunidades marginadas. Como otros realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano, particularmente el boliviano Jorge Sanjinés, Gleyzer interviene en el espacio público con una agencia autoral que, si bien mediatiza el testimonio de los indígenas a través del formato de la entrevista y de las técnicas del montaje, también ataca y desautoriza las políticas del Estado encaminadas a la homogeneización de la heterogeneidad sociocultural de un país en pro de un modelo desarrollista. Se trata además de una agencia “menor” si por esto entendemos la naturaleza precaria de su propia enunciación

²⁶ WOOD, “Raiding the Archive”, *op. cit.* p. 281.

²⁷ Wood observa que el efecto irónico en *México, la revolución congelada* fue relativo si se considera la poca circulación del documental en México durante los setenta. *Ibid.*, p. 282.

frente al Estado y frente al cine comercial, en suma, una agencia a contracorriente del *status quo*.²⁸

Los testimonios de los viejos seguidores de Emiliano Zapata en México, *la revolución congelada* contradicen el triunfalismo revolucionario promovido por el PRI y afirman la existencia de rivalidades insalvables entre las facciones revolucionarias. Destacan las respectivas traiciones de Carranza y Madero al zapatismo, una traición que el documental extiende al tiempo presente, al develar la manera en que el Estado excluye a los campesinos de la vida ciudadana, aunque los incluya como indicadores de progreso en el recuento nacionalista. De esta manera, Gleyzer pone en movimiento las imágenes del archivo cinematográfico de la Revolución. Por un lado, intenta desacralizar la historia oficial al mostrar que el pasado no es como se dice que fue; por otro, pretende actualizar el pasado como condición de lucha. Una de las aforísticas tesis de Walter Benjamin, alusiva a su peculiar materialismo histórico, bien podría evocar la interpretación que Gleyzer hace del metraje revolucionario en México, *la revolución congelada*:

De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla.²⁹

²⁸ El debate sobre el testimonio, particularmente en la academia norteamericana, ha girado en torno al problema de verdad en que se inscribe el género, puesto que éste está estrechamente vinculado a una realidad social y política concreta. Tal problema también ha desencadenado controversias en torno a la autoridad de la enunciación: quién habla, para quién y en nombre de quién. Se trata, a fin de cuentas, del problema de la mediatización del subalterno. Para una perspectiva de la polémica, consultar: BEVERLY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Sobre el tema del testimonio indigenista en el cine de Jorge Sanjinés respecto al nacionalismo de estado, consultar, WOOD, David, M.J. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project". En: *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n. 1, 2006, pp. 63–82. Wood considera que películas como *Revolución* y *Ukamau* fueron precursoras de un espacio político y cultural más allá de las fronteras epistemológicas del nacionalismo indigenista.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. Disponible en: <<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>> [Acceso: 4 de mayo de 2016].



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

En *México, la revolución congelada* el pasado está determinado por la condición revolucionaria que demanda el presente; de ahí que el documental arremeta en contra de la inercia del pueblo y de una tradición convertida en instrumento de la clase dominante. El pasado válido es el que se manifiesta, con la fuerza de una imagen, en contra de la fijeza de la historia oficial. Ésta última dio cabida al mito del Estado revolucionario cuando las demandas agraristas (condensadas en el lema zapatista de “tierra y libertad”) quedaron transubstanciadas en el sujeto universal del “pueblo mexicano”. Así, éste se convirtió en la dimensión espectral del PRI, encubriendo la incapacidad del sistema para atender demandas sociales a un nivel concreto. *México, la revolución congelada* da cuenta de este mecanismo a partir de la técnica de la entrevista, al poner a dialogar un sinnúmero de voces. Un ejemplo es el testimonio de un veterano zapatista, Carlos Sánchez Colín. El contraste entre la afirmación del veterano de los logros revolucionarios (tierra y libertad) y su completa postración económica, expuesta por la cámara casi de manera obscena, expone, no sin ironía, la naturaleza fantasmal del campesino.

Por otra parte, la entrevista a Sánchez Colín destaca el propio escepticismo del entrevistado frente a los logros de la Revolución: “cuando quieren la hacen y cuando no, no” (18:56-19:09), declara al final de esta secuencia, con un gesto que suscita su propia carcajada. En tanto veterano de la Revolución, Sánchez Colín no puede refutar el evento histórico que dio sentido a su vida. No obstante, en las condiciones presentes, se refugia en el humor y la auto-burla para encubrir su impotencia frente al simulacro en el que ha sido implicado en términos simbólicos. La semiótica creada por el sistema no da cabida a la agencia revolucionaria de individuos como él. Pese a la diversidad y heterogeneidad de la población rural en México (y el documental insiste en éstas al recorrer gran parte del territorio nacional, de Morelos a Chiapas, pasando por Yucatán), los campesinos son siempre el objeto pasivo de esta semiótica. Por ello únicamente reproducen el sistema que los empobrece y esclaviza.

Algunos enfoques críticos provenientes de los estudios culturales y/o postcoloniales condenan la asunción epistemológica detrás de perspectivas marxistas como la de Gleyzer, al suponer que dichas perspectivas excluyen o subalternizan formas de organización pre-modernas como las comunidades rurales mexicanas.³⁰ En lo que respecta a México, *la revolución congelada*, la crítica ha destacado la tensión existente entre una visión pre-consabida de la Revolución, transmitida por la voz del narrador, y la polifonía de voces que el documental presenta a través del formato de la entrevista.³¹ Otros identifican, en las políticas de representación de este documental, una tendencia antropológica e incluso una predisposición al exotismo, particularmente en la representación del sur del país y sus habitantes.³² No obstante, si se tiene en cuenta la

³⁰ Un libro emblemático es: SALDAÑA Portillo, María Josefina. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham: Duke University Press, 2003. La autora encuentra una convergencia epistemológica entre el desarrollismo capitalista y la revolución socialista bajo la premisa que ambos comparten el racionalismo ilustrado como fundamento epistemológico. De aquí que, en ambos casos, se subalternice a los excluidos de ambos sistemas.

³¹ MASMUN, Carla. “Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia”. En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Una historia del cine político y social en la Argentina, (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, pp. 172-173.

³² David Foster observa una combinación de intención antropológica y denuncia social. En: FOSTER, David. “Working Clandestinely. Contesting a Revolution: Raymundo Gleyzer's Documentary *México, la revolución congelada*”. En: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson: University of Arizona Press, 2013pp. 89-111. David Wood contrasta la perspectiva irónica de Gleyzer respecto a su

intención polémica del documental, habría que abordar la representación de estas comunidades de manera relacional. Lo que resalta de la perspectiva opuesta, del diálogo a contracorriente que el documental establece con sus espectadores, es la relación abismal entre la retórica benevolente del PRI frente a un pueblo hundido en la miseria y la apatía. La representación de este pueblo no es, entonces, necesariamente realista, sino estratégica. De aquí que el documental sea, por tanto, selectivo y excluyente en términos históricos. *México, la revolución congelada* no da cuenta, por ejemplo, de la emergencia de levantamientos rurales y guerrilleros en estados como Guerrero y Morelos.³³ A lo sumo, menciona la inconformidad de campesinos como Antonio López Hernández en Yucatán, quien acuñara la expresión “revolución congelada”.

Por otra parte, el documental de Gleyzer cita el movimiento estudiantil de 1968 como el emblema de la creciente inconformidad por parte de diversos sectores de la población en México. Desde la perspectiva latinoamericanista de Gleyzer, el movimiento estudiantil formaba parte de los movimientos anti-sistémicos asociados con la Nueva Izquierda. Según David Foster, la motivación inicial de Gleyzer para llevar a cabo *México, la revolución congelada* fue la noticia de la masacre de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968, acontecimiento que vendría a exponer la violencia del PRI y a desacreditar su mito revolucionario.³⁴ Debido a una política de censura y ocultamiento, Gleyzer no pudo obtener metraje alusivo a esta tragedia, a pesar de saberse que, incluso el gobierno, había filmado el acontecimiento.³⁵ El único material que le fue disponible, según Juana Sapire, provino de revistas amarillistas como *Extra* y *¿Por qué?*³⁶ De acuerdo a Pablo Piccato, estas publicaciones fueron de las pocas fuentes en sacar a la luz fotografías de la masacre sin ser censuradas.³⁷ Con la inclusión de estas fotografías en las últimas secuencias de *México, la revolución*

deconstrucción de la historia oficial de la Revolución Mexicana, con una intención etnográfica tendiente al exotismo en la representación de Chiapas y Yucatán. En WOOD, “Raiding the Archive”. *op. cit.*

³³ Como los de Rubén Jaramillo, asesinado junto con su familia en 1962 o las guerrillas posteriores de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez.

³⁴ FOSTER, *op. cit.*, p. 92.

³⁵ Sobre la cobertura del movimiento, véase: AGUAYO, Sergio. 1968: *los archivos de la violencia*. México: Grijalbo, 1998, pp. 289-90, y PENSADO, Jaime. *Rebel Mexico. Student Unrest and Authoritarian Political Culture during the Long Sixties*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013, pp. 210-12.

³⁶ Entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014.

³⁷ Véase PICCATO, Pablo. *A National History of Infamy: Crime, Truth and Justice in Post Revolutionary Mexico*. Berkeley: University of California Press. (en prensa), p. 124.

congelada, Gleyzer no sólo devela la naturaleza saturnina del Estado que devora a sus hijos, sino también las estrategias del sistema para justificar esta violencia mediante la asociación del movimiento estudiantil con fuerzas externas que amenazan la integridad nacional.

En *México, la revolución congelada* la asociación del movimiento estudiantil con fuerzas externas viene, irónicamente, de la perspectiva de un representante de un partido de izquierda, supuestamente ajeno a la política del PRI: el Partido Popular Socialista (PPS). Con esta perspectiva *México, la revolución congelada* devela no sólo las estrategias represivas del PRI, sino también sus estrategias de cooptación de la propia izquierda, mostrando de qué manera partidos como el PPS se han convertido en engranajes del sistema para simular procesos democráticos. En una secuencia paradigmática, el líder del PPS, Vicente Lombardo Toledano,³⁸ acusa a los estudiantes de ser trotskistas y, a la vez, de estar coludidos con la embajada norteamericana. La incongruencia de tal argumento para justificar tanto la alianza del PPS con el PRI como la necesaria represalia del Estado en contra del movimiento estudiantil, pasa desapercibida precisamente por el argumento de la amenaza exterior a la integridad nacional.

Gleyzer recurre al montaje para yuxtaponer las acusaciones del líder del PPS a los estudiantes con la serie de fotografías en blanco y negro de la masacre de Tlatelolco. Dos canciones al estilo de la nueva canción acompañan la serie de fotografías con las que concluye el documental.³⁹ Con esta elección, Gleyzer sitúa el movimiento estudiantil en las coordenadas del latinoamericanismo revolucionario que definió su propia práctica cinematográfica.

El documental de Gleyzer tuvo poca circulación en México; por lo tanto no es posible saber qué impacto político pudo haber tenido durante esos años.⁴⁰ Es claro, sin embargo,

³⁸ Lombardo Toledano fundó el PPS en 1948. El PPS negoció puestos de menor importancia dentro de la burocracia del Estado a cambio de una soterrada complicidad con el PRI. Véase: KELLER, Renata. *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2015, pp. 18, 38.

³⁹ Las canciones son: “No nos vamos a dejar” con letra de Antonio García de León y “México 68” con letra de Ángel Parra.

⁴⁰ *México, la revolución congelada* tuvo poco impacto durante los años setenta en México, Argentina y otros países. A nivel internacional, el documental fue distribuido por American Documentary Films,

que Gleyzer se proponía desautorizar y desestabilizar los gobiernos del PRI. *México, la revolución congelada* no solo ponía de manifiesto la represión del gobierno de Díaz Ordaz; también auguraba el populismo por venir durante el periodo presidencial de Luis Echeverría (1970-1976). Durante su sexenio, Echeverría cultivó una imagen reminiscente de la de Lázaro Cárdenas como hombre del pueblo; estableció espacios controlados para atender las demandas populares y construyó un efectivo sistema mediático con el fin de promover una política de apertura democrática que opacara el recuerdo de Tlatelolco.⁴¹ Esta política de apertura incluía la creación de instituciones, como la Cineteca Nacional, para generar una política cultural que mejorara la calidad de la producción mexicana en materia de cine.⁴² Sin embargo, Echeverría no abandonó las prácticas represivas del periodo de Díaz Ordaz. Para apaciguar las insurgencias tanto rurales como urbanas de los setenta, su gobierno utilizó prácticas que incluían la tortura, la detención ilegal, la desaparición forzada y las masacres, como la de Corpus Christi (junio 1971).⁴³ El documental de Gleyzer ya adelantaba la duplicidad del echeverrismo, mostrando el lado oscuro de su aparente benevolencia.

Cabe mencionar que el cine independiente, producto de la apertura democrática de esos años (Paul Leduc, Arturo Rispstein, Felipe Cazals), fue crítico del legado revolucionario en México. Sin embargo, dado su apego al cine de autor, este cine tuvo más impacto cultural que político.⁴⁴ Por otra parte, la represión estudiantil y sus secuelas dieron lugar a un cine militante, con documentales como *El grito* (México, Leobardo López 1968), pero este tipo de cine, además de confinarse a un espacio de recepción inclusive menor que el

pero sólo circuló en festivales y espacios académicos, como constatan algunas reseñas del periodo. Consultar, por ejemplo: LAJOUS-VARGAS, Adrian. Reseña de *Mexico the Frozen Revolution*. En: *Cinéaste*, vol. 4, n. 3, 1970, pp. 36-37.

⁴¹ KIDDLE, Amelia M. y María L. O. Muñoz. (coords). *Populism in Twentieth Century Mexico: The Presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*. Tucson: The University of Arizona Press, 2010, pp. 8-9.

⁴² Fue durante este periodo que se incentivan las co-producciones entre el Estado, el sector privado y las compañías extranjeras, lo que además posibilita la emergencia de un cine independiente. Sobre las políticas culturales del echeverrismo véase: BEEZLEY, William H. "Conclusion: Gabardine Suits and Guayabera Shirts". En: KIDDLE y Muñoz, *op. cit.*, p. 202.

⁴³ Sobre esta masacre, véase: DOYLE, Kate. "The Corpus Christi Massacre Mexico's Attack on its Student Movement, June 10, 1971". National Security Archive, George Washington University Disponible en: <<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>> [Acceso: 18 de octubre de 2016].

⁴⁴ VÁZQUEZ Mantecón, Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México: Filmoteca UNAM, 2012, p. 191.

de Gleyzer, abordó la temática con un aire localista y nacional. En cambio, dada su intención latinoamericanista, Gleyzer, aunque dispuesto a llegar a las bases mexicanas, abordó el problema de manera transnacional, y por ello su intervención polémica incidía directamente en la opinión pública internacional. Su diálogo a contracorriente era, en realidad con los embajadores culturales de México ante el mundo.

En 1973, el novelista Carlos Fuentes publicó un artículo en la prensa estadounidense en el que celebraba la apertura democrática de Echeverría y lo mostraba como un hombre de cambio, destacando su atención a la pobreza, la liberación de presos políticos del 68 y la apertura de un espacio de crítica y de diálogo que sustituía la política del silencio del gobierno anterior.⁴⁵ Es claro que estas reivindicaciones en el escenario internacional eran importantes para el régimen, puesto que después de Tlatelolco el imperativo del gobierno mexicano era rehabilitar la imagen como un país democrático y ejemplar, que había promovido la no intervención y el derecho a la autodeterminación gracias a su legado revolucionario.

De aquí que no sorprenda la respuesta que Gleyzer recibió de la embajada mexicana, cuando éste presentó una queja en contra de la intervención de aquella para prohibir la exhibición de su documental en 1971 en Argentina, su propio país: “La película debe prohibirse, porque su apreciación de México es completamente cierta, pero nos hace quedar mal”.⁴⁶ Exponer la duplicidad del PRI implicaba el riesgo de alentar la creciente inconformidad social al interior de México pero, más aún, de poner en entredicho la credibilidad del este gobierno en el escenario internacional. Es evidente por qué un documental como el de Gleyzer debía ser

⁴⁵ BREWSTER, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico: The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*. Tucson: University of Arizona Press, 2005, pp. 73-74.

⁴⁶ “Intercine. Argentina presenta un film de Raymundo Gleyzer”. p. 5, dossier Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken. Juana Sapire confirmó esta declaración (entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014). El documental iba a ser estrenado en noviembre de 1971, en la sala Kraft de Buenos Aires. Al prohibirse la exhibición, Gleyzer apareció en persona y solamente habló del documental. Ramiro de la Fuente, presidente del Ente Calificador en Argentina, fue quien le notificó la decisión, basada en una ley que establecía la prohibición de cualquier película que pudiera dañar las relaciones diplomáticas entre dos países amigos. Sobre este evento, véase la reseña de *Crónica* (9 de noviembre de 1971) citada en *Raymundo Gleyzer, op. cit.*, pp. 76-77. Cabe señalar que en México su prohibición también estuvo auspiciada por una campaña promovida por la familia Toscano bajo el presupuesto de la violación de derechos de autor (el uso ilícito del metraje). Ver: WOOD, David. “Raiding the Archive”, *op. cit.*, p. 284.

prohibido.⁴⁷ En muchas de sus escenas, *México, la revolución congelada* exponía, si bien de manera indirecta, la duplicidad del PRI y la vacuidad de su retórica populista, particularmente en lo que respecta a la narrativa nacionalista del enemigo externo.



Fotograma de *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970)

Gleyzer llegó a considerar que *México, la revolución congelada* había sido un fracaso ya que, según declaró en una ocasión, sólo había sido vista por un grupo de psicoanalistas en un departamento de la ciudad de México.⁴⁸ Si el mismo cineasta consideró que su documental

⁴⁷ La estación de la CIA en la ciudad de México, a cargo de Winston Scott, ideó una operación secreta llamada LITEMPO. Esta red estaba formada por agentes locales, la mayoría de alto rango en el gobierno mexicano. Entre estos agentes estaban los tres presidentes mencionados. En: KELLER, *op. cit.*, pp. 25-26. Según la CIA, éste era un canal no oficial para el intercambio de información selecta que ambos gobiernos querían recibir pero no a través de canales protocolarios. En: "Mexico City Station History, CIA secret report" (excerpts), November 16, 1978. The Declassified Portions of the Mexico City Station History, CIA Records of the Russ Holmes Work File, JFK Collection, National Archives. Disponible en: <<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB204/1.pdf>> [Acceso: 18 de octubre de 2016]

⁴⁸ En PEÑA y Vallina, *op. cit.*, p.123. Se sabe que la película fue exhibida en círculos universitarios, en la ciudad de México y Xalapa, en 1971 y 1972. Consultar: WOOD, David. "Raiding the Archive", *op. cit.*, p. 291. En la Argentina, el documental se estrenó en la sala Kraft, después del incidente de censura citado, en 1973. En: "El proceso revolucionario en revisión crítica", comunicado de prensa, mayo de 1973, dossier

no había logrado su propósito de concientizar al pueblo, al no llegar a los campesinos entrevistados en el propio documental, el gobierno mexicano tenía una opinión contraria. A ojos del gobierno, el documental era una amenaza para el PRI puesto que develaba sus tácticas represivas y sus mecanismos de cooptación, no sólo en el espacio nacional, sino también en la esfera diplomática. Asimismo, *México, la revolución congelada* daba cuenta de la irrupción de un movimiento político contestatario: el estudiantil.

Después de la serie de imágenes de Tlatelolco, la versión en español de *México, la revolución congelada* concluye con una leyenda atribuida al Che Guevara, que dice: “La revolución latinoamericana será socialista o no será revolución.”⁴⁹ Según Bruno Bosteels, la muerte del Che (que determina también la obra de Gleyzer⁵⁰) marcó el abismo del que surge la imaginación política de emancipación del 68. La figura espectral del Che produjo diversos procesos de subjetivación política, desde la determinación de Octavio Paz para develar el vacío de toda política emancipatoria, hasta el salto al abismo dado por intelectuales como José Revueltas para hacer de ese vacío el punto de partida, si bien precario, de la lucha revolucionaria.⁵¹ La leyenda atribuida al Che exhortando a la revolución socialista con la que concluye el documental de Gleyzer no puede interpretarse sin considerar la imagen del joven muerto que la precede. En este sentido, la visión política de Gleyzer se emparenta a la de Revueltas

Raymundo Gleyzer, archivos de la Biblioteca Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires. Por otra parte, Gleyzer siguió exhibiendo su película en festivales y otros circuitos internacionales, pero sólo con el objeto de recaudar fondos para llevar a cabo su proyecto revolucionario. En SCHWARZBÖCK, Silvia. “Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base”. En: Sartota, Josefina and Silvina Rival (coords.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007, pp. 71-90. Irónicamente, el documental tuvo una gran acogida en 2007, al ser parte de la muestra del festival itinerante de cine documental realizado por Ambulante, la asociación auspiciada por Gael García Bernal, Diego Luna y Pablo Cruz. De acuerdo con Juana Sapire, en ese año *México, la revolución congelada* circuló por varias ciudades del país, y fue aclamado por muchos espectadores, de “la base”. (Entrevista con Adela Pineda Franco, Nueva York, 26 de agosto de 2014.)

⁴⁹ La versión en inglés de *México, la revolución congelada* tiene otra leyenda, atribuida a Antonio López, el campesino de Yucatán que acuñó el título de la película, que señala: “We can’t go on this way. There must be a real change. We’ve got to erase the present and start all over with a new system.”

⁵⁰ Y de otros cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, particularmente Sanjinés.

⁵¹ Véase: BOSTEELS, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Verso, 2012. pp. 159-194.

Volviendo al punto de considerar *México, la revolución congelada* un parteaguas en la trayectoria de Gleyzer, podría decirse que este documental marca su tránsito de cineasta comprometido a revolucionario militante. La militancia de Gleyzer se inscribe en los años del Cordobazo, el levantamiento popular que derrocó a Juan Carlos Onganía y que despertó un hábito de esperanza entre jóvenes de tendencias socialistas que formaron la llamada Nueva Izquierda,⁵² respecto a la viabilidad de un verdadero cambio social en la Argentina. Sin embargo, los años que siguieron al Cordobazo (1969-1973), y que testimoniaron el regreso de Juan Domingo Perón a la presidencia después de un largo exilio, se caracterizaron por una gradual burocratización y derechización del gobierno peronista. Con ello fueron desapareciendo las expectativas de un cambio social y político operado desde la base, a la vez que los grupos militantes se radicalizaban, operando ya desde la clandestinidad.⁵³ Tal es el caso de Gleyzer, quien, para entonces, descartaba todo valor estético del cine al apostar por su eficacia política en situaciones contingentes.⁵⁴

En una reseña de 1976 a *Los traidores* (Argentina 1972-1973), la única película de ficción que Gleyzer realizara, la académica Julianne Burton justificaba el pragmatismo político de Gleyzer, al señalar que la falta de cuidado estético era producto de un contexto de represión, el de los últimos años de Perón, cuando este traicionó a los movimientos obreros y estudiantiles que habían apoyado su retorno.⁵⁵ Al momento de la publicación de esta reseña, la represión en la Argentina ya se había desbordado y Gleyzer había sido secuestrado por la junta militar de Videla que había derrocado el incipiente gobierno de

⁵² Se usó la denominación “Nueva Izquierda” para hacer referencia tanto a corrientes contraculturales como a movimientos políticos de vanguardia, con el ejemplo de la Revolución Cubana y los movimientos descolonizadores en África y Asia, y frente al imperativo anti-comunista de los EE. UU., cuestionaron la ortodoxia de la izquierda tradicional. Sobre la Nueva Izquierda en general, consultar: GOSSE, Van. “A Movement of Movements: The Definition and Periodization of the New Left”. En: Rosenzweig, Roy y Jean-Christophe Agnew (coords.) *A Companion to Post-1945 America*. Malden, MA: Blackwell, 2002, pp. 277–302. Sobre América Latina véase: ZOLOV, Eric. “Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America”. En: *A Contracorriente*, vol. 5, n. 2, 2008, pp. 47–73.

⁵³ Sobre este periodo, particularmente en relación al peronismo, la clase obrera y los grupos militantes, consultar: JAMES, Daniel. *Resistance and Integration: Peronism and the Argentine Working Class, 1946-1976*. New York: Cambridge University Press, 1993.

⁵⁴ Raymundo Gleyzer. Cinelibros 5. Montevideo: Cinemateca Uruguay, 1985, p. 117.

⁵⁵ BURTON, Julianne. “The Traitors by Grupo Cine de la Base”. En: *Film Quarterly*, vol. 30, n. 1, 1976, p. 59. Cabe aclarar que Gleyzer nunca fue peronista, aunque en *Los traidores* los protagonistas son militantes peronistas traicionados por el gobierno de Perón.

Isabel Perón.⁵⁶ Como muchos otros militantes, Gleyzer dejó de lado la ecuanimidad de juicio intelectual al encarar los tiempos de violencia. Tomás Gutiérrez Alea precisó de manera perspicaz la posición del argentino en esos años tumultuosos, al describirlo como alguien que se deslizaba precariamente en la cresta de una ola.⁵⁷ Por ello los estudios retrospectivos que subrayan el dogmatismo ideológico de este cineasta pueden ser insuficientes al no dar cuenta del sentido de urgencia en el que se desarrolló su cine.

Referencias bibliográficas

- AGUAYO, Sergio. 1968: *los archivos de la violencia*. México: Grijalbo, 1998.
- AGUILAR, Gonzalo M. “El pueblo como real. Hacia una genealogía del cine latinoamericano”. Ponencia presentada en el simposio: “El cine como historia, la historia como cine”. Cambridge, Massachusetts, 2010.
- ALEXANDER, Robert J. *A History of Organized Labor in Argentina*. Westport, Conn.: Praeger, 2003.
- ALGARABEL, Montserrat. “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de *Memorias de un mexicano* (1950)”. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 46-75. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/45>> [Acceso: diciembre de 2016].
- BEEZLEY, William H. “Conclusion: Gabardine Suits and Guayabera Shirts”. En: Kiddle, Amelia M. y María L. O. Muñoz (coords). *Populism in Twentieth Century Mexico: The Presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*. Tucson: The University of Arizona Press, 2010, pp. 190-206.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. Disponible en: <<http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>> [Acceso: 4 de mayo de 2016].
- BERNINI, Emilio. “Politics and the documentary film in Argentina during the 1960s”. En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13, n. 2, 2004, pp. 155-170.
- BEVERLY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

⁵⁶ Gleyzer desapareció el 27 de mayo de 1976. Se cree que fue llevado al centro de detención clandestina El Vesubio. PEÑA y Vallina, *El cine quema*, pp. 192-96.

⁵⁷ *Raymundo Gleyzer, op. cit.* p. 67.

- BOSTEELS, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Londres: Verso, 2012.
- BREWSTER, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico: The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatsowska*. Tucson: University of Arizona Press, 2005.
- BURTON, Julianne. "The Traitors by Grupo Cine de la Base". En: *Film Quarterly*, vol. 30, n. 1, 1976, pp. 57-59.
- CHANAN, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute, 2007.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. *Cámaras en Trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DOYLE, Kate. "The Corpus Christi Massacre Mexico's Attack on its Student Movement, June 10, 1971". National Security Archive, George Washington University Disponible en: <<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>> [Acceso: 18 de octubre de 2016].
- FOSTER, David. "Working Clandestinely. Contesting a Revolution: Raymundo Gleyzer's Documentary *México, la revolución congelada*". En: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson: University of Arizona Press, 2013, pp. 89-111.
- FRADINGER, Moira. "Revisiting the Argentine Political Documentary of the late 50's and Early 60's". En: *Latin American Perspectives*, vol. 40, n. 1, 2013, pp. 37-49.
- GOSSE, Van. "A Movement of Movements: The Definition and Periodization of the New Left". En: Rosenzweig, Roy y Jean-Christophe Agnew (coords.), *A Companion to Post-1945 America*. Malden, MA: Blackwell, 2002, pp. 277-302.
- HANSEN, Roger D. *La política del desarrollo mexicano*. México: Siglo XXI Editores, 2004.
- JAMES, Daniel. *Resistance and Integration: Peronism and the Argentine Working Class. 1946-1976*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- KELLER, Renata. *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- KIDDLE, Amelia M. y María L. O. Muñoz. (coords). *Populism in Twentieth Century Mexico: The Presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*. Tucson: The University of Arizona Press, 2010.
- LAJOUS-VARGAS, Adrian. *Reseña de Mexico the Frozen Revolution*. En: *Cinéaste*, vol. 4, n. 3, 1970, pp. 36-37.
- LÓPEZ, Ana. "An 'Other' History" *The New Latin American Cinema*. En: Sklar, Robert y Charles Musser (coords.). *Resisting Images. Essays on History and Cinema*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 1990, pp. 308-330.

- LORENZO QUILES, Oswaldo y Ioana Ruxandra Anastasiu (coords.). *Music, Culture and Society: The Public Display of the Musical and Cultural Knowledge in Contemporary Spain*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario, 2009.
- MASMUN, Carla. “Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base: compromiso, activismo y resistencia”. En: Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Una Historia del cine político y social en la Argentina, (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, pp. 163-183.
- MIQUEL, Ángel. “Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes”. En: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 76-98. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/71>> [Acceso: diciembre de 2016].
- PENSADO, Jaime. *Rebel Mexico. Student Unrest and Authoritarian Political Culture during the Long Sixties*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.
- PEÑA Martín, Fernando y Carlos Vallina. “El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972), Arte y política. Mercados y violencia”. En: *Razón y Revolución*, n. 4, 1998. Reedición electrónica. Disponible en: <<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Pena.pdf>> [Acceso: 4 de mayo de 2016].
- _____, (eds.). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- PICCATO, Pablo. *A National History of Infamy: Crime, Truth and Justice in Post Revolutionary Mexico*. Berkeley: University of California Press, en prensa.
- PICK, Zuzana M. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin, TX: University of Texas Press, 1993.
- Raymundo Gleyzer*. Cinelibros 5. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985.
- ROCHA, Gregorio. “Ars Combinatoria Reloaded: Notes to Reconstruct Salvador Toscano’s Monumental Film Compilation”. En: Altenberg, Tillman (coord.). *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 219-33.
- SALDAÑA Portillo, María Josefina. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham: Duke University Press, 2003.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. “Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base”. En: Sartota, Josefina y Silvina Rival (coords). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007, pp. 71-90.

- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México: Filmoteca UNAM, 2012.
- WOOD, David. M. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project". En: *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n. 1, 2006, pp. 63-82.
- _____, "Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento fílmico". En: *Secuencia*, n. 75, 2009, pp. 147-70.
- _____, "Raiding the Archive. Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage". En: *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, n. 4, 2011, pp. 275-91.
- ZOLOV, Eric. "Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America". En: *A Contracorriente*, vol. 5, n. 2, 2008, pp. 47-73.

Fecha de recepción: 7 de julio de 2016

Fecha de aceptación: 23 de octubre de 2016

Para citar este artículo:

PINEDA FRANO, Adela. "El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en México, la revolución congelada (1970)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 99-123. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/61> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Adela Pineda Franco** es Profesora Asociada de Literatura y Cine Latinoamericanos en la Boston University. Sus investigaciones versan sobre las prácticas trasatlánticas de los escritores latinoamericanos del modernismo; la relación entre cine y política en América Latina y el impacto de la Revolución Mexicana en el mundo, tema de su próximo libro. Entre sus publicaciones destaca *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo* y las coediciones *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004), *Open Borders to a Revolution* (Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013) y *Cinéma et turbulences politiques en Amérique Latine* (Presses Universitaires de Rennes, 2012). Ha sido profesora visitante en la Université de Rennes, la Brown University, el Middlebury College y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos en la Boston University. E-mail: adelapfp@bu.edu.



ARTÍCULOS DE
INVESTIGACIÓN



Hacia la industria cinematográfica en México:

1896-1920

Aurelio de los Reyes^{*}

Resumen: En este texto se hace una descripción panorámica del primer desarrollo de las dos principales ramas del cine en México: la exhibición y la distribución. La primera surgió en 1896 con la llegada al país de los concesionarios Lumière y continuó con la adopción del negocio por exhibidores itinerantes mexicanos y franceses. La segunda se creó a través de estrategias comerciales que involucraban a agencias locales y casas internacionales como Pathé y dio lugar, hacia 1906, al establecimiento de sistemas de distribución basados en el alquiler de películas. Se concluye que el desarrollo de estos negocios fue distinto al ocurrido en otros países, ya que en México la producción sostenida de películas se inició tardíamente (en el periodo del cine sonoro) y sólo una vez que se habían consolidado las estructuras de distribución y exhibición de películas extranjeras. El texto también aborda la recepción del cine por los sectores populares e ilustrados del país, tal y como ésta se manifestó en notas periodísticas.

Palabras clave: México, cine silente, exhibición, distribución, consumo.

Towards a Mexican Film Industry: 1896-1920

Abstract: This article offers a panoramic description of the early development of the two main strands of the film business in Mexico: exhibition and distribution. The former emerged in 1896 with the arrival of the licensees of the Lumière brothers and continued as Mexican and French itinerant exhibitors took up the trade. The latter was created via commercial strategies involving local agencies and international firms such as Pathé, and led to the establishment in 1906 of distribution systems based on the rental of film prints. I conclude that the development of these businesses differed to similar processes in other countries, due to the late onset of sustained film production in Mexico (which only began with sound film), once the structures put in place for the distribution and exhibition of foreign films had consolidated. The article also addresses cinema's reception by both popular and elite audiences in Mexico, drawing on contemporary newspaper accounts.

Keywords: Mexico, early cinema, exhibition, distribution, consumption.

Rumo à indústria cinematográfica no México: 1896-1920

Resumo: Neste texto se faz uma descrição panorâmica da primeira evolução dos dois principais ramos do cinema no México: a exibição e a distribuição. A primeira surgiu em 1896 com a chegada ao país dos concessionários Lumière e continuou com a adoção do negócio por exibidores itinerantes mexicanos e franceses. A segunda se criou através de estratégias comerciais que envolviam agências locais e casas internacionais como a Pathé, e fundou por volta de 1906 o estabelecimento de sistemas de distribuição baseados no aluguel de filmes. A conclusão é que o desenvolvimento destes negócios foi diferente do ocorrido em outros países, já que no México a produção sustentável de filmes iniciou tardiamente (no período do cinema sonoro), e só depois de que já se haviam consolidado as estruturas de distribuição e exibição de filmes estrangeiros. O texto também aborda a recepção do cinema por setores populares e ilustrados do país, tal como esta se manifestou em notas jornalísticas.

Palavras chave: México, primeiro cinema, exibição, distribuição, consumo.



Federico Bouvi en el teatro Calderón de Zacatecas, 1907. Archivo Josefa Bouvi

Durante los primeros años del cine, la fórmula producción, distribución-circulación (incluye la exhibición) y consumo de películas en tanto artículos industriales es aplicable en los países productores: Francia, Estados Unidos, Inglaterra, pero se altera en países en desarrollo, como México —o incluso España e Italia— porque la exhibición (fase de la circulación) la inician los concesionarios Lumière, Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, continúa con la distribución y termina con la producción, sólo una vez que la estructura de la industria se consolida en función de la explotación del filme extranjero, inicialmente francés. De esta manera, en México la producción industrial la inicia *Santa* (1932) de Antonio Moreno después de treinta y seis años del inicio del cine.¹

La exhibición

La ausencia de archivos de los pioneros del cine —con excepción del perteneciente al ingeniero Salvador Toscano— dificulta reconstruir los mecanismos de la exhibición y de

¹ Por limitación del espacio, la producción local de cine silente se abordará en un futuro artículo.

la distribución en los primeros años del medio. De la documentación hemerográfica se deduce que la demanda superaba a la oferta. Las compañías productoras francesas y norteamericanas tal vez preferían satisfacer la demanda interna y luego exportar por no contar con la infraestructura para enviar su producto al extranjero. Es por ello que en México, los exhibidores tuvieron numerosos problemas para el abasto de películas,² problema agudizado por la depresión en la fabricación de películas en 1897, a consecuencia de las numerosas víctimas ocasionadas por el incendio el 4 de mayo del cinematógrafo del Bazar de la Caridad en París. Cuenta Pathé –tal vez el productor más importante de la época– que, cuando la noticia del “número de muertos, del horror de los episodios, la calidad de las víctimas entre las que se encontraba la hermana de la emperatriz de Austria y los representantes más distinguidos de la aristocracia francesa”³ se esparció por el mundo, recibió cancelaciones vía cable de Rusia, Inglaterra y de otros países. Como Pathé, quizá otros productores redujeron también su producción y esto repercutió en México donde comenzó a arribar solo un título nuevo cada dos o tres semanas para todos los exhibidores

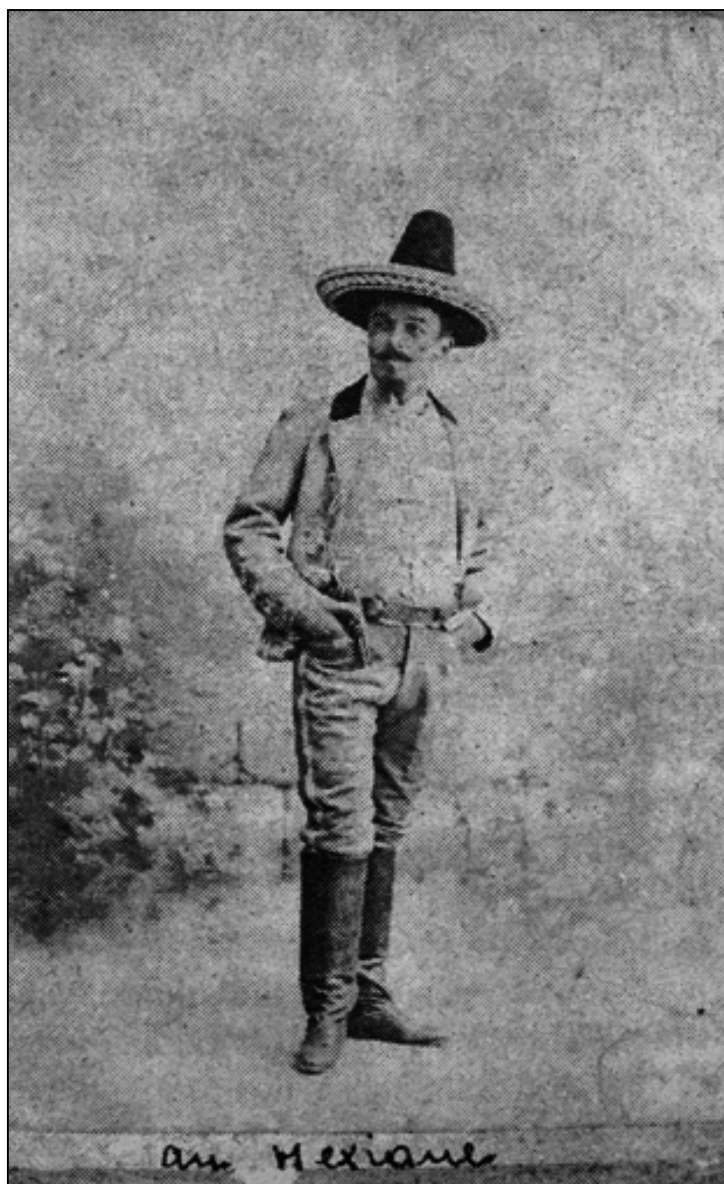
Un caso notable lo constituye la rápida expansión de la American Mutoscope, que abrió sucursales en Londres en 1897 y al año siguiente, en París, Berlín, Amsterdam, Bruselas, Milán y Viena a la vez que oficinas en Sud África y la India.⁴ Su expansión de vida fugaz sucumbió por la preferencia del público por los films de Méliès. La misma fugacidad sufrió el expendio de Edison abierto en México y cerrado en 1898. En 1899, Pathé inició la sistematización de su comercio y en México lo representó Emilio Cabassut.

² Véanse en el libro *Networks of Entertainment Early Film Distribution. 1895-1915*, editado por KESSLER, Frank y Nanna Verhoeff (Londres: John Libbey Publishing, 2007), los ensayos sobre España y Portugal, “Rethinking Boundaries. The First moving images between Spain and Portugal” de Begoña Soto, pp. 7 y ss, y Suiza, “Une diffusion ‘nationale’? De la circulation d’images locales ou nationales à Lausanne. 1896-1914”, pp. 47 y ss. A pesar de estar en Europa, estos países se encontraban en una situación de dependencia de los países productores similar a la de México: los autores no reconstruyen satisfactoriamente el abasto de películas desde 1897 a 1906.

³ PATHÉ, Charles. *De Pathé Frères a Pathé Cinéma*. Paris: SERDOC, 1970, p. 38.

⁴ SPEHR, Paul C. “Politics, steam and scopes; marketing and the Biograph” en KESSLER y Verhoeff (eds.), *op. cit.*, p. 147.

La perforación de la banda pelicular de 35 mm resultó un problema. El sistema Lumière de un agujero al centro de la base del fotograma era incompatible con el sistema Pathé de cuatro perforaciones laterales. Así, el exhibidor que poseía un proyector Lumière debía exhibir sólo películas de esa marca y si poseía uno Pathé, o de otra marca, sólo de esa. El agente teatral Manuel Castro anunció la venta de “vistas” “de perforación francesa y americana”.⁵ El problema de la perforación desaparecería al mismo tiempo que la película de acetato recién con el advenimiento de la digitalización.



Gabriel Veyre, concesionario Lumière e introductor del cine en México. Archivo Phillipe Jacquier

Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard inician la exhibición en México el 6 de agosto de 1896 en el castillo de Chapultepec con una función para el general Porfirio Díaz, presidente de la República. La continúan con la función del viernes 14 de agosto para invitados especiales y la del lluvioso sábado 15 para un público que pagó cincuenta centavos de entrada –un precio relativamente alto porque era el mismo que se pagaba para entrar a la ópera o disfrutar de los toros, protegidos por la sombra–.

En sus inicios, estos dos hombres sentaron las bases de la

exhibición, de la distribución y de la producción porque trajeron consigo una primera

⁵ Agencia teatral de Manuel Castro”, *Diario del Hogar*, jueves 24 de diciembre de 1903, p. 3.

dotación de películas y porque su aparato, a la vez que exhibía, tomaba películas y con el captaron, antes del 14 de agosto, la primera vista en movimiento del general Porfirio Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec, según relató Veyre a su madre.⁶ Sin embargo, los derechos de explotación de este film pertenecían a los hermanos Lumière, esto es, a una compañía con su base en otro país. Esta trilogía de la fórmula industrial resultaría el embrión de la estructura que adquiriría la industria cinematográfica en México.



Programa de mano, 27 de agosto de 1896. Archivo Philippe Jacquier.

Si bien es cierto que se produjeron películas de 1897 a 1932, su cantidad fue reducida en relación al porcentaje de las películas exhibidas procedentes de otros países, para las que se desarrolló, repito, la infraestructura de distribución y exhibición. Para exhibir sus películas, el productor mexicano las vendía a precio fijo al distribuidor o exhibidor, por lo

⁶ VEYRE, Gabriel. *Cartas a su madre*. Traducción de Aurelio de los Reyes. México: Filmoteca de la UNAM, 1996, p. 15.

que las utilidades, si las hubo, no llegaban a sus manos y esto evitaba la circulación del capital.

Los concesionarios Lumière llevaron a cabo dos temporadas en México, la primera con un proyector-tomavistas en el entresuelo de la Droguería Plateros en la Ciudad de México. A mediados de octubre partieron a Guadalajara y ofrecieron funciones en el Liceo de Varones, pero el cinematógrafo no interesó porque allí lo había precedido el Vitascopio de Edison, contraparte del invento de los hermanos Lumière. Al cambiar los Lumière su política de explotación que pasó de la concesión a la venta, Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre recibieron un segundo proyector por lo que a partir del 27 de noviembre de 1896 ofrecieron funciones simultáneas: Bon Bernard en el Colegio León XIII en Guadalajara y Veyre en los bajos del hotel de la Gran Sociedad en la calle del Espíritu Santo de la Ciudad de México. Al partir a Santa Fe, Nuevo México, donde había trabajado en los ferrocarriles, Bon Bernard vendió su proyector a Ignacio Aguirre. Por su parte, Veyre partió a La Habana el 10 de enero de 1897 con su respectivo aparato.⁷

En la ciudad de México no había distribuidoras de dichos aparatos. Enterados del cinematógrafo por la prensa o por sus viajes, algunos individuos compraron aparatos a los fabricantes e iniciaron funciones en sus ciudades de origen. Con el proyector que recibió, William Taylor Casanova, de San Juan Bautista, Tabasco, exhibió películas en Nueva York⁸ y también en Mérida, Ticul, Izamal, Hunucmá y Halchó, en la península de Yucatán. El ingeniero Salvador Toscano de la ciudad de México lo pidió a los hermanos Lumière mientras que Manuel Aguirre de Tepic encargó el suyo a los Estados Unidos.⁹ Salvador Hernández de Zacatecas recibió de Nueva York un aparato con vistas de la guerra en Cuba, el hundimiento del Merrimao, la destrucción de la escuadra de Cervera, entre otras.¹⁰ Asimismo, en 1899 *El Universal* anunciaba: “con un kinetoscopio, un fonógrafo y varios aparatos más que ha encargado a los Estados Unidos, reforzará su espectáculo Exposición Imperial, el empresario señor Ortiz Gallardo.”¹¹ Los hermanos

⁷ *Ibidem*.

⁸ DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México. (1896-1900)*. México: UNAM, 1973, p. 111.

⁹ “El cinematógrafo Lumière”, *Lucifer*, jueves 23 de diciembre de 1897, p. 1.

¹⁰ “Cinematógrafo en Zacatecas”, *Diario del Hogar*, martes 8 de mayo de 1900, p. 3.

¹¹ “Espectáculos”, *El Universal*, domingo 24 de diciembre de 1899, p.3.

Stahl, por su parte, compraron su aparato en la feria de Saint Louis Missouri. De igual forma, cuenta Jesús H. Abitia que en Uruachic, población enclavada en la Sierra Madre Occidental, Joaquín Mora que llegaba de París, se detuvo unos días para descansar y llevaba un aparato Lumière, que aprendió a manejar.¹²

Mientras tanto, desde 1896 a 1900 en la ciudad de México se esparcieron veintidós barracas (construcciones rústicas de madera y lona) en los barrios populares, con el consecuente incremento de la competencia y la baja del precio de la entrada que descendió de cincuenta a diez, cinco y tres centavos. Como no había distribuidoras de películas, los empresarios las compraban por correo a los fabricantes: a Edison en Nueva York¹³ y a Méliès, Pathé y Gaumont en Europa. En efecto, en 1899 *El Universal* informaba que “en el cinematógrafo Lumière [de la ciudad de México], se han recibido 68 vistas de todas partes del mundo, las cuales se han exhibido desde luego.”¹⁴

Además de la crisis en la producción ocasionada por el incendio del Bazar de París, recibir cada dos o tres semanas una película nueva, por lo general el mismo título, produjo una demanda superior a la capacidad de satisfacción de los fabricantes. Ante esta escasez, los empresarios en la ciudad de México combinaron las películas con variedades musicales. Sin embargo, el público protestó ruidosamente por la baja calidad de las variedades agrediendo a los actores verbalmente y arrojándoles jitomates u otros objetos mientras que los agredidos replicaban. Se suscitaron serios escándalos. Los vecinos protestaron y la prensa presionó al ayuntamiento para cancelar las barracas. Mientras tanto, la autoridad se resistía porque en las zonas populares donde se levantaron esos locales disminuyeron los delitos y el índice de alcoholismo.¹⁵ Ante la insistencia de la prensa y de la Iglesia –que ejercía una fuerte influencia a través de los sermones dominicales de los curas–, la autoridad cedió y clausuró veinte de esos saloncillos. La ciudad de México se quedó sólo con dos locales en los que se disfrutaba el cine ubicados en la calle de Plateros, la más importante de aquellos años,

¹² SÁNCHEZ GARCÍA, José María. “Historia del cine mexicano”, *Cinema Reporter*, 8 de agosto de 1953, p. 37.

¹³ En 1896-1898 hubo un distribuidor Edison, que cerró sus puertas por desconocidas razones.

¹⁴ “Espectáculos”, *El Universal*, domingo 8 de enero de 1899, p. 4.

¹⁵ “Los espectáculos y la criminalidad”, *La Voz de México*, jueves 25 de julio de 1900, p. 1.

Por la escasa llegada de películas nuevas, quienes se mantuvieron en el negocio, recorrieron el país de 1898 a 1906, un período en el que el comercio mundial de películas se incrementó sobre todo por la sistematización de la distribución y la nueva modalidad de alquilar las películas, iniciada por Charles Pathé en 1904 – que la denominó “una de las ideas más fecundas que jamás me hayan llegado [...]”–.¹⁶

Pronto se conformaron zonas para la exhibición cinematográfica, determinadas por la geografía y las comunicaciones: Yucatán, separado del centro por la selva y el mar; el centro, la zona mejor comunicada por la red ferroviaria. De la ciudad de México irradiaban las líneas al puerto de Veracruz al oriente del país, al sur rumbo a Cuernavaca y Oaxaca, al norte rumbo a los Estados Unidos –en dos ramales: el ferrocarril Mexicano, por Querétaro, San Luis Potosí, Monterrey y Nuevo Laredo, y el central, por Querétaro, Celaya, Aguascalientes, Zacatecas, Torreón y Ciudad Juárez– y al occidente, rumbo a Guadalajara.

Como Yucatán, el noroeste (estados de Nayarit, Sinaloa, Sonora y Baja California) era una zona independiente, cuyos ríos y montañas obstaculizaban la construcción del ferrocarril, que llegaba hasta el puerto de Manzanillo.

Algunos empresarios que explotaban la zona central, fijaron su frontera al norte en las ciudades de San Luis Potosí y Zacatecas; conformándose la zona norteña con los estados de Durango, Chihuahua y Coahuila, el noreste con Nuevo León y Tamaulipas, el occidente con los estados de Michoacán y Jalisco, el sur con Morelos, Oaxaca Guerrero y Chiapas y el oriente con los estados de Puebla, Tlaxcala y Veracruz.

Cada una de estas zonas posee su propia historia cinematográfica, lo mismo que cada una de las ciudades.

En México el cinematógrafo no fue un espectáculo de feria porque la mayor parte de los ambulantes ofrecían sus funciones en los teatros municipales de la ciudad o en sitios “exclusivos” como las lonjas (locales de asociaciones de comerciantes). Es verdad que

¹⁶ PATHÉ, *op. cit.*, p. 61.

algunos empresarios como los hermanos Becerril o los hermanos Stahl con sus enormes carpas, visitaban las poblaciones durante la celebración de ferias regionales, pero no era lo común sino la excepción. Lo usual era, en cambio, rentar los enormes y hermosos teatros municipales que seguían el modelo isabelino con localidades apropiadas para cada clase. El precio iba de acuerdo con la categoría social: el más alto en la “cazuela” o planta baja; el más bajo, en el tercer o cuarto piso. No hay noticias sobre narradores que describieran oralmente las “vistas” a los espectadores, como en otros países. Sólo se sabe que al exhibir vistas fijas, entre película y película o entre rollo y rollo –cuando el exhibidor poseía un solo aparato– el proyccionista gritaba “¡París!”, “¡El Cairo!”

Había empresarios mayores y menores. Los mayores, como Carlos Mongrand –el más importante–, Enrique Rosas o Salvador Toscano,¹⁷ solían asociarse entre sí o con otros, a veces incluso simultáneamente con tres o más. Mongrand parece haber llegado a México a fines de 1896. En Orizaba exhibió el cine combinado con la Haoussa, espectáculo de magia en el que trabajaba su esposa. Asociado con Toscano, comenzó a recorrer el país y ya independiente, se convirtió en el más dinámico de los ambulantes. Se desplazó por el centro, el norte, el noreste y el noroeste del país. Su recorrido más espectacular lo llevó al noroeste, zona aislada al norte por la Sierra Madre Occidental, que impedía la comunicación entre las ciudades de Durango y Chihuahua. Así, se desplazó en ferrocarril por el centro del país a Ciudad Juárez en el extremo norte; pasó a Texas; tomó el ferrocarril que lo llevó a Naco por territorio norteamericano y se transbordó a Hermosillo. Llegar a esta ciudad no impidió que se desplazara en otro tipo de transporte a Guaymas, Culiacán y Mazatlán para tomar en este puerto un barco que lo llevó a la península de Baja California. En Santa Rosalía abordó un barco que lo llevó a Guaymas para regresar por la misma ruta en que llegó.¹⁸

Un periódico dejó un bello testimonio de la visita de Mongrand a la ciudad de Guanajuato, donde el público llenaba diariamente en la noche el teatro Principal. Desde temprano, una mezcla social invadía la taquilla y agotaba los billetes de entrada,

¹⁷ DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños. (1896-1920)*, vol. I, México: UNAM, 1983, p. 42.

¹⁸ *Ibidem*.

y cuando van a dar principio las exhibiciones [...], el teatro está lleno de espectadores, dándose el caso que el público de segundos, terceros y galería ocupa las plateas. Las vistas hasta ahora presentadas, han sido ruidosamente aplaudidas [...]

Entre las más gustadas estaba *Los siete castillos del diablo* (*Les sept châteaux du Diable*, 1901, Ferdinand Zecca, 280 m).¹⁹

Por enfermedad Mongrand vendió su empresa en 1906 y se fue a Francia. Después de sanar regresó a México y se retiró a vivir a Guadalajara donde seguramente falleció.

La exhibición de films duraba de dos a tres semanas, o menos, dependiendo del interés de los habitantes o del repertorio de películas. Si eran nuevas y no habían sido exhibidas, el éxito era seguro, pero si eran conocidas el empresario fracasaba. “[...] He pensado ir a Tehuacán y creo que lo haré porque ahora tengo muchas vistas que no conocen allá y creo que les han de gustar las nuevas”,²⁰ escribió desde Pachuca el ingeniero Salvador Toscano a su madre, que vivía en Atlixco, Puebla. En Tlaxcala las temporadas eran de dos o tres días, tal vez por lo reducido de la población o porque esta ciudad parece no haberse entusiasmado con el cine como otras.

La competencia solía ser encarnizada y hasta hubo empresarios que incendiaron la carpa del rival, como ocurrió con Enrique Rosas en Pachuca.²¹

Para el público, la película envejecía después de vista; se transformaba en basura, como los diarios al cabo de haber sido leídos, causando el dinamismo de la trashumancia.

Al parecer, las agencias artísticas o las familiares –porque la mayor parte de las empresas eran pequeñas y familiares– contrataban los teatros municipales y enviaban por ferrocarril las películas nuevas que recibían a los exhibidores ambulantes. El ferrocarril era la vía más rápida y directa para la circulación de los films, aunque a partir de 1906 se enviaban también por correo postal. Según consta en un anuncio de American Photo

¹⁹ “Carlos Mongrand en Guanajuato”, *El Entreacto*, jueves 21 de agosto de 1902, p. 2.

²⁰ TOSCANO BARRAGÁN, Salvador. *Correspondencia. 1900-1911*. México: Filmoteca de la UNAM, 1996, p.22.

²¹ “Incendio de un cinematógrafo”, *El Popular*, 7 de marzo de 1900, p. 2.

Supply;²² llegaban a los lugares más remotos comunicados por diligencia o recuas de mulas.

Las empresas menores no estaban tan estructuradas como las mayores. Iban a la aventura, llegaban a las poblaciones y daban funciones en el teatro municipal, si éste no estaba comprometido:

No pudimos hacer gran cosa en Pachuca y nos fuimos a Real del Monte, otro mineral, y otros pueblos de por ahí cerca; regresamos con la idea de ir al norte, porque decían que ahí había mucho dinero, en todos lados platicaban de que en tal o cual pueblo ¡uf! ahí van a ganar mucho dinero, mi padre y nosotros, tontos para eso pero muy animosos para trabajar, nos fuimos al interior de la república [...] Llegamos a San Luis Potosí con otra esperanza, la del teatro de la Paz, un gran teatro [...] como en Veracruz, ahí sólo exhibían espectáculos cultos: ópera zarzuela, comedia; no nos lo cedieron por ningún motivo.²³

Exhibían en escuelas o corrales con asientos improvisados con botes, adobes y tablas, o bien invitaban a los espectadores a llevar su propia pantalla. Solían colocar la pantalla a la mitad del corral; los espectadores situados al frente pagaban más que los sentados detrás porque éstos veían las imágenes invertidas.

[...] viajábamos en tren [...]. Cuando viajábamos por los pueblos, un burro, un caballo, una mula o dos burros y una mula para nuestro tanque [de gas de oxilita para producir electricidad] y las películas, otra para mi hermano y para mí y lo que llevábamos; porque siempre llevábamos algún payaso, algún agregado, porque había mucha gente que se nos pegaba. [...] En aquellos años no había hoteles, no había más que mesones. Cuando llegábamos... llegábamos con nuestros estuches para dormir, colchonetas, pedíamos una escoba, nos ponían a barrer los cuartos [...]; no había refrescos, no había agua limpia [...]; no había excusados; [...] en los pueblos sufrimos mucho [...]²⁴

Gabriel Veyre inició las vistas de “atracción” retratando sitios populares o personas elegantes en sus carruajes en el Paseo de la Reforma –la avenida más moderna de la

²² “Anuncio”, *El Imparcial*, viernes 3 de marzo de 1906.

²³ Entrevista del autor a Valente Cervantes, 2 de febrero de 1974; publicada en DE LOS REYES, Aurelio. *Valente Cervantes. Primeras andanzas del cinematógrafo en México*. México: UNAM, 2001, pp. 29-30.

²⁴ *Ibidem*, pp.19 y ss.

ciudad de México— que luego iban al cinematógrafo a ver en la pantalla su retrato en movimiento. En 1944, recordó el fotógrafo Agustín Jiménez, padre:

Anunciábamos que el domingo siguiente nos colocaríamos con la cámara frente a la puerta de la parroquia, para tomar vistas de la salida de la misa de doce, recomendando a cuantos quisieran aparecer en la cinta que se presentaran decentemente vestidos. Aquello ponía en conmoción a todos los vecinos, que, llegado el momento, se apretujaban por aparecer en primer término ante el objetivo, haciendo mil gestos y visajes. Escusado es decir que la noche del estreno todos los actores improvisados acudían al cine en masa, para verse en la película. Y no era poco el entusiasmo que invadía a todos y cada uno, cuando lograban reconocerse o reconocer a sus amigos o parientes en la pantalla.²⁵

La distribución

Ante la escasez e irregularidad en el arribo de películas nuevas, los principales empresarios, Enrique Rosas, Carlos Mongrand y Salvador Toscano, viajaron a los Estados Unidos y Europa para comprar directamente a los fabricantes: “el señor [Enrique] Rosas tiene ya en Veracruz, una gran colección de vistas fijas y de movimiento, que procedentes de París, de la casa Pathé Frères, le han sido enviadas, según pedido que hizo de dichas vistas directamente a la citada casa [...]”²⁶ También viajaban para buscar fuentes alternas de abastecimiento y para evitar la intermediación de Brígida González viuda de Alcalde, mujer excepcional de la que no tenemos más información y que, en 1899, revendía películas sin representar a una compañía productora específica, ni a una agencia o sucursal.

Otra estrategia del comercio cinematográfico fue el intercambio de películas entre los exhibidores o a través de las agencias artísticas.

Hacia agosto de 1905, se percibió un incremento en la llegada de películas cuando el empresario del teatro Rivapalacio rompió su sociedad con Enrique Rosas porque

²⁵ SÁNCHEZ GARCÍA, José María. “Novedades en el cine. Enrique Rosas”, *Novedades*, enero 21 de 1945.

²⁶ “Notas generales de espectáculos”, *El Cosmopolita*, 15 de octubre de 1905, p. 2.

adquiriría “vistas nuevas” en Europa y los Estados Unidos.²⁷ Un mes después, Jorge Alcalde anunció la venta de “máquinas parlantes Edison, Víctor. Cinematógrafos Pathé, Edison, Selig, etcétera. Vistas fijas y de movimiento.”²⁸ En mayo de 1906, solicitó permiso para abrir un salón “para exhibir vistas”,²⁹ —segundo salón porque un mes antes se había abierto el primero—.³⁰ Fueron los locales iniciales de 34 que se abrieron rápidamente en el transcurso de los siguientes meses, como consecuencia de la instauración de una sucursal de Pathé Frères —al frente de la cual estaba un señor Chissium—,³¹ que inició una encarnizada competencia con Jorge Alcalde —que trataba directamente con Pathé—. El pleito duró unos meses, tiempo en que con seguridad Pathé aclaró la situación con Alcalde. Desde 1902, Pathé había iniciado una estructuración de su empresa a nivel mundial, al abrir estudios en Berlín, Moscú, Viena, Italia y España, además de sucursales, agencias y oficinas en otras partes del mundo.³²

Fonógrafos Pathé Frères

París. Sucursal en México.

10 Zuleta. Apartado 509. Teléfono 1736

Sucursales en todas las capitales del mundo.

Aparato disco, el mejor y el más barato.

Gran surtido de máquinas parlantes y discos; fabricación francesa, los mejores y los más baratos.

Desafiamos toda competencia. Cilindros y discos los más artísticos, cantados por las primeras celebridades del mundo.

Venta exclusiva de los aparatos cinematográficos y vistas de la renombrada casa Pathé Frères, París, para la República.

Leer cada día en este periódico la lista de las novedades que llegan.³³

²⁷ “Teatros”, *El Imparcial*, jueves 24 de agosto de 1905, p. 2.

²⁸ “Anuncio de Jorge Alcalde”, *El Imparcial*, miércoles 13 de septiembre de 1905, p. 4.

²⁹ Archivo Histórico de la Ciudad de México. Consejo Superior de Gobierno del Distrito. Diversiones Públicas, legajo 1, expediente 6, 9 de mayo de 1906.

³⁰ “Por los teatros. En La Boite”, *El Popular*, domingo 22 de abril de 1906, p. 2.

³¹ *Gaceta Oficial de la Oficina de Patentes y Marcas*, mayo de 1906, p. 162.

³² PATHÉ, *op. cit.*, p. 64.

³³ “Anuncio”, *El Imparcial*, viernes 1 de junio de 1906, p. 5.

En efecto, cada día la sucursal Pathé publicó los títulos de las películas que ofrecía, de la misma manera que Jorge Alcalde, expresión de la competencia. La reabierta agencia de aparatos y películas Edison anunció *El desastre de San Francisco*.³⁴ Llegaron películas Selig, Poliscopes, Corazón de Inglaterra, Cines de Italia, entre otras marcas y también la modalidad de alquilar películas.

Hasta ese momento los exhibidores compraban las películas por rollos, las copiaban y revendían, y las explotaban durante años; disponían de ellas a su antojo, como si tuviesen los derechos de propiedad. Rosas y Toscano parecen haber tenido varias copias de un mismo título, puesto que tenían un laboratorio para copiar y operadores que recorrían la república. El comercio de películas se caracterizaba por su anarquía.³⁵

El año de 1906 fue el año de la disciplina del mercado cinematográfico y el de la multiplicación de cinematógrafos no sólo en la ciudad de México, sino también en otras ciudades. En un principio pequeños, estos modificaron la vida cotidiana, la urbana y la social.

El consumo

Los empresarios aprendieron la lección y comenzaron a brindar espectáculos de calidad. Se incluyeron números de variedades, pero, a diferencia de lo que había sucedido algunos años antes, se contrató a profesionales del espectáculo. Es posible percibir imaginación en la competencia. Ramón Alva viajó a París e importó a la Academia Metropolitana una serie de artistas que introdujeron el baile psicalíptico, para susto de las familias tradicionales y disfrute del público, incluido la alta clase media. El salón Lumière anunció “una pequeña orquesta de gallos vivos y verdaderos, vestidos con elegante frac, chaleco y guitarra, bajo la batuta de un hermoso gallo.”³⁶ El Pabellón Morisco ofreció vistas “acompañadas con un magnífico quinteto, cuya música se adapta a la vista que se exhibe”.³⁷

³⁴ “Anuncio”, *El Imparcial*, jueves 14 de junio de 1906, p. 5.

³⁵ DE LOS REYES, *Vivir de sueños*, op. cit., pp. 64, 65.

³⁶ “Por los teatros”, *El Popular*, 8 de noviembre de 1908, p.8.

³⁷ “Por los teatros”, *El Popular*, domingo 14 de octubre de 1906, p. 2.

Los locales eran construcciones de cal y canto y ya no provisionales como en 1899. El público brotó por arte de magia y acudió al cinematógrafo. Cambiaron los ruidos de la ciudad por la estruendosa publicidad de los convites que recorrían las calles, acompañados de orquestas y niños gritones que invitaban al cine y repartían los programas de mano a los transeúntes o de los gritones y orquestas colocados en los *lobbies* con bocina invitando al público a entrar a la oscuridad de las salas para disfrutar la magia del espectáculo. No pocas paredes de la ciudad desaparecieron tras la gruesa capa de engrudo y papel de los carteles de las películas que se exhibirían, pegados apenas comenzaba a despertar la ciudad. La vida nocturna adquirió un nuevo matiz por el hormigueo de los espectadores a la salida de las salas después de las veintidós horas.

De las ciudades del interior del país, la prensa informa que Orizaba posiblemente fuera la primera en contar con un salón destinado a exhibición de películas —inicialmente era de uso múltiple: cine, zarzuela, teatro dramático—,³⁸ consecuencia, quizás, de la apertura de la mencionada sucursal de Pathé (el hecho de que el empresario de este salón recibiera un proyector de esta marca es una posible prueba de la apertura de una agencia en la Ciudad de México para distribuir películas y aparatos de dicha empresa).³⁹ La empresa Aguilar y Bretón reabrió el teatro Gorostiza, para lo cual compró “todas las novedades que cada seis días, llegan al país directamente de la casa Pathé.”⁴⁰ El ingeniero Salvador Toscano abrió el Salón de Diversiones en Guadalajara y los salones París y Pathé en Puebla. San Luis Potosí y Zacatecas contaron también con sus salas, lo mismo que otras ciudades del país.

Sin embargo, el gusto no le duró a los habitantes de las ciudades del interior, puesto que los salones debieron cerrar al poco tiempo, por no recibir con regularidad y puntualidad películas nuevas. Esto indica que, a pesar del incremento de las distribuidoras, éstas aún no satisfacían la demanda. Los ambulantes continuaron con sus visitas rutinarias a los teatros municipales. Después de la ciudad de México, los artistas importados por la Academia Metropolitana viajaron al interior del país para “debutar” en los recién abiertos saloncillos. En la ciudad de México, en cambio, el cine había llegado para quedarse.

³⁸ “Noticias cortas teatrales”, *El Cosmopolita*, 26 de agosto de 1906, p. 2.

³⁹ “Noticias cortas locales”, *El Cosmopolita*, 2 de septiembre de 1906, p. 2.

⁴⁰ “En el teatro Gorostiza”, 7 de octubre de 1906, p. 2.

Meses después, en 1908 volvieron a abrirse salones en las ciudades del interior, muchos de los cuales, al igual que sucedió en la ciudad de México; no desaparecerían sino hasta años recientes. Sin embargo, sufrirían modificaciones en el transcurso del tiempo de acuerdo a los cambios que las tecnologías impusieron a la exhibición y a los conceptos del espectáculo.

No todo era miel sobre hojuelas, por la presencia de las prostitutas. El teatro Lírico prohibió la entrada a mujeres públicas. “¡Horror!, así exclaman las distinguidas familias que van al cinematógrafo Salón Parisiense [de Puebla], al ver las mujeres públicas que se codean allí con ellas, cosa que resulta inconveniente y debe suprimirla, como lo acostumbra la jefatura política, en bien de la sociedad honrada.”⁴¹

Desde sus inicios, el cine democratizó al público de la misma manera que las iglesias. La mezcla social en las primeras funciones, a pesar del elevado costo del boleto, permitía convivir a la mujer elegante con la mujer de rebozo, a las enaguas con la trenza de columpio. Según las crónicas, esto molestó a la alta sociedad, que pidió funciones “exclusivas” al doble del precio –un peso– y con menor número de vistas –ocho en vez de doce–. En México el cinematógrafo no fue un espectáculo exclusivo del sector popular, como en otros países.

Los diversos grupos sociales aceptaron al cine por igual, a despecho del poeta Luis G. Urbina y de otros intelectuales, único grupo refractario al nuevo espectáculo:

El ejemplo que dan nuestros ricos en el cinematógrafo es desmoralizador y disgustante, no sólo por el bajo nivel que acusa en el sentido general estético, sino por el contraste por implantar y arraigar aquí el arte verdadero y alto que eleva el espíritu y hace florecer en el corazón el amor al ideal.⁴²

Las salas de cine se convirtieron en espacios de socialización; se celebraban fiestas escolares, infantiles y rifas. En San Luis Potosí, el club femenino “A.N.” escogió el salón El

⁴¹ “Notas de Puebla”, *El Popular*, martes 13 de agosto de 1907, p. 2.

⁴² URBINA, Luis G., “Apuntes. Los ricos y los cinematógrafos”, *El Imparcial*, jueves 9 de junio de 1908, p. 3.

Dorado para sus reuniones semanales. Como gesto de buena voluntad, en la primera reunión las socias se despojaron de sus enormes, estorbosos y elegantes sombreros. Un diario les envió su “más íntima felicitación y nuestro más entusiasta aplauso, esperando que su correcto ejemplo sea imitado.”⁴³

La regularidad en el suministro de películas dio origen también a la creación de cadenas de cines, esto es, un propietario que poseía más de una sala. Enrique Echániz Brust, el empresario del teatro Rivapalacio de la calle de Ayuntamiento, tenía salas, además de en la ciudad de México, en Monterrey y San Luis Potosí.

Como al parecer Pathé garantizaba el suministro permanente de películas nuevas y éstas llegaban a tiempo, no pocos empresarios del país preferían dicha marca. A ojos de otros, sin embargo, la compañía trataba de crear un monopolio de distribución-exhibición. Alarmados, se agruparon en la Unión Cinematográfica, S. A., entidad a la que se afiliaron 203 sociedades de diversos lugares de la República. Si aparentemente Pathé no tenía intención de monopolizar, la Unión sí lo pretendía. Cada exhibidor debía comprar determinado número de acciones a cambio de películas.⁴⁴ Este intento, que parecía estar inspirado en las acciones de Edison en los Estados Unidos, no prosperó porque México no era país productor, sino consumidor de películas. Quienes se afiliaron a la Unión, eran exhibidores y de la misma manera se afiliarían a Pathé si éste les garantizaba un surtido permanente de novedades cinematográficas. No era un consorcio o cámara industrial, sino una sociedad anónima formada por la fusión de las compañías de Enrique Moulinié y The American Amusement Co. Es probable que la Unión no contase con un mecanismo para vigilar si un exhibidor de Mérida, San Luis Potosí o Zacatecas proyectaba únicamente sus películas. Así, la venta indiscriminada de películas por otras distribuidoras –Fernando Kososky, agente de Eclipse francesa; D. S. Robinson, depositario de The Leammale Film Service de Londres– obstaculizó el monopolio. Había quiénes viajaban a Estados Unidos, París, Londres, Alemania y

⁴³ “El Dorado”, *El Contemporáneo*, sábado 28 de marzo de 1908, p. 1.

⁴⁴ “Se forma el monopolio de los cinematógrafos”, *El Imparcial*, sábado 12 de septiembre de 1908, p. 4.

España en busca de novedades.⁴⁵ Otros vendían películas por metro,⁴⁶ unos más de medio uso.⁴⁷



Enrique Mouliniè y su familia. Hemeroteca Nacional

P. Aveline y A. Delalande, que contaban con sucursales en San Luis Potosí y Guaymas, afirmaban ser el “único establecimiento en la república con una existencia de seis mil películas (artísticas, negras e iluminadas) en perfecto estado y doscientas vistas de arte.”⁴⁸ Los hermanos Carlos y Jorge Stahl abrieron en Guadalajara una compañía para la

⁴⁵ DE LOS REYES, *Vivir de sueños*, op. cit., p.76.

⁴⁶ “Anuncio”, *El Imparcial*, martes 30 de noviembre de 1909.

⁴⁷ “Anuncio”, *El Imparcial*, domingo 16 de enero de 1910, p. 6.

⁴⁸ “Anuncio”, *El Imparcial*, jueves 25 de noviembre de 1909, p. 5 y jueves 24 de febrero de 1910.

“compra-venta de aparatos y vistas”.⁴⁹ Seguramente Mérida, Monterrey y Morelia contaban con distribuidores. La red de distribución se articulaba a lo largo del territorio nacional, de tal manera que la Unión Cinematográfica murió, se puede decir, de muerte natural al ser liquidada el 26 de septiembre de 1913.⁵⁰

La vieja costumbre de ir a los países productores de películas, iniciada por Carlos Mongrand, Salvador Toscano y Enrique Rosas, la continuaron en el porfirismo Jacobo Granat, Agustín Elías Martínez, Navascúes y Domínguez y Germán Camús. Jacobo Granat, con una aguda visión comercial, viajó a los Estados Unidos y pagó diez mil dólares⁵¹ por la película del combate del afroamericano Jack Johnson y Jim Jeffries en Reno, Nevada, el 4 de julio de 1910. El puñetazo en el 15º. round del primero al segundo conmovió sobre todo a los Estados Unidos porque el darwinismo había hecho creer en la supremacía blanca; “golpe de muerte para los partidarios del blanco...”⁵² En Nueva York estalló la violencia racial, lo mismo que en numerosas poblaciones. En Pittsburg “los negros que viajaban en los tranvías eran detenidos e insultados”.⁵³ Los estados de Texas, Tennessee, North Carolina, Iowa y otros prohibieron la película, así como Inglaterra, Cuba y otros países. Con este film, el 4 de agosto de 1910, Granat inauguró la sala superior del Salón Rojo y debió suspender la venta de boletos por el exceso de público.⁵⁴ Lo exhibió en Ciudad Juárez, a donde acudieron ansiosos los norteamericanos, así como en Chihuahua y Torreón.⁵⁵

La revolución, agente de cambios

De la noche a la mañana la revolución cambió la vida del país, a partir del asalto a la casa del revolucionario Aquiles Serdán por las fuerzas federales el 18 de noviembre de 1910. Si bien la policía secreta abortó el inicio del movimiento, éste se extendió por el país como una mancha de aceite, particularmente en el norte. La vida capitalina se estremeció

⁴⁹ “Anuncio”, *El Imparcial*, domingo 28 de noviembre de 1909, p. 8.

⁵⁰ “Unión Cinematográfica, S. A.”, *La Tribuna*, lunes 29 de septiembre de 1913, p. 3.

⁵¹ “La lucha Jeffries-Johnson”, *El Imparcial*, miércoles 20 de julio de 1910, p. 2.

⁵² “Un puñetazo del pugilista Johnson conmovió al mundo”, *El Imparcial*, martes 5 de julio de 1910, p. 2.

⁵³ “Al saberse el resultado...”, *El Imparcial*, martes 5 de julio de 1910, p. 2.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ “Correo de espectáculos”, *El Imparcial*, jueves 1 de septiembre de 1910, p. 9.

cuando en marzo de 1911 Porfirio Díaz cambió su gabinete, señal inequívoca de que la situación no le favorecía. No obstante:

Aquí todavía ni parece que el país se encuentra envuelto en la revolución. Los locales de espectáculos públicos, llenos de bote en bote noche a noche; los escaparates de las joyerías y casas de modas luciendo sus valiosos y espléndidos artefactos; infinidad de automóviles y otros vehículos elegantes recorren nuestras avenidas. En suma, por estos rumbos parece que estamos en jauja. Sin embargo, es una alegría ficticia, porque quien más quien menos, todos tememos que la revolución llegue hasta la capital.⁵⁶

El escapismo del público prevalecerá a lo largo del movimiento armado y llevará la prosperidad al negocio cinematográfico. De esta manera, la revolución contribuyó tanto a la expansión del mismo como a la reorganización de la exhibición y la distribución y a la afirmación de la escasa producción cinematográfica. No hubo ruptura sino continuidad y prosperidad del negocio cinematográfico.

Algunas cifras ilustran la expansión. El primer local de exhibiciones cinematográficas, la Bolsa de México en el entresuelo de la Droguería Plateros, albergaba más o menos 60 espectadores, mientras que los dos salones sobrevivientes a la campaña moralizadora de 1900 podían acoger 30 y 40 respectivamente. En 1906, en el transcurso de unos cuantos meses, se abrieron 34 salas de exhibición con un promedio de doscientos asientos. Dos semanas después de la entrada de Francisco I. Madero, que derrocara al dictador Porfirio Díaz después de más de 30 años de gobierno continuo, el 7 de junio de 1911, había 46 salas de espectáculos, de las cuales 40 exhibían películas o alternaban cine y variedades. Sumaban 25.506 sillas, con un promedio de 555 asientos. El 6 de diciembre de 1914, el día de la entrada de Zapata y Villa a la ciudad de México con su respectivo ejército que sumaba conjuntamente cincuenta mil hombres, se abrieron 6 teatros y 48 cinematógrafos con un total de 44.528 asientos, 13.96% más que en junio de 1911. En poco más de tres años de revolución la capacidad promedio de los salones se incrementó en un 43.42%.

⁵⁶ “Notas de la semana”, *El Tiempo Ilustrado*, domingo 14 de mayo de 1911, p. 346.

En el Cine



El señor. —Yo me retiro.
La señora. —No, espere que acabe la película.

Caricatura publicada en el semanario *Tricolor*. Hemeroteca Nacional.

El constante cambio de autoridades de la ciudad de México conllevó el deterioro del principio de autoridad. Y aunque en el régimen de Madero (1 de noviembre de 1911 a 10 de febrero de 1913) el municipio dividió las salas en primera, segunda y tercera categorías —de acuerdo a las comodidades que ofrecía y a su ubicación geográfica—, en casi todos los cines hicieron su aparición las mujeres públicas no reglamentadas, al grado de que uno o dos empresarios tuvieron su policía privada. Otros vendían un número de boletos que excedía la capacidad de las salas, con las consecuentes aglomeraciones, calor y olores nauseabundos por el desaseo de los sanitarios. El descuido llevó a las pulgas y ellas al tifo y otras enfermedades. Los novios aprovechaban la oscuridad para practicar lo aprendido en el cine:

Y sigue la película poniendo al rojo vivo los pensamientos y los actos de los enamorados, que ven reflejados en el lienzo la realización de sus pasiones a 60 por hora, y sin el menor ruido... el mejor día alguna de ellas sale encinta.⁵⁷

Durante la férrea dictadura de Victoriano Huerta, que mediante un sangriento golpe de estado derrocó a Francisco I. Madero, en febrero de 1913, la leva (reclutamiento militar forzoso) redujo momentáneamente la expansión del cine. De acuerdo con las quejas de los empresarios de cines, de fábricas, teatros, cantinas y de otros centros de reunión, los clientes se abstenían de asistir temerosos de ser aprehendidos.⁵⁸

Con seguridad muchos integrantes de las tropas de Zapata y Villa acudían por primera vez al cine, como lo evidencia el hecho de que, al igual que los asistentes a las primeras funciones de cine, que salieron de la sala asustados por creer que los atropellaría el tren al llegar a la estación de La Ciotat, se alteraban con facilidad ante las imágenes o gritaban olés y aventaban sombreros al escenario en las películas de las corridas de toros. Asimismo su bajo grado de alfabetismo ocasionó el fenómeno de las “vistas platicadas” durante la proyección de la película:

Gritos, chiflidos, pataleos: un desenfreno completo de falta de civilización, de respeto a la sociedad en que, aunque momentáneamente, se vive. Y cuando no es esto, se sufre algo menos

⁵⁷ “Llévame al cine mamá...”, *Multicolor*, 19 de septiembre de 1912, p. s/n.

⁵⁸ “Ha terminado la ‘leva’”, *La Tribuna*, viernes 7 de noviembre de 1913, pp. 1 y 4.

grosero, menos brusco, pero siempre irritante: las vistas platicadas. ¡Ah! esto de las vistas platicadas es para desesperar al más paciente aun cuando ello sea una especie de castigo por las diversiones baratas.⁵⁹

Durante el gobierno de la Convención (1 de diciembre de 1914 al 2 de agosto de 1915), el deterioro de la autoridad municipal tocó fondo por la ausencia de orden:

Lector amigo, perdona que el reporter te haga esta sola pregunta, sin la idea temeraria de ofenderte en lo más mínimo:

¿Cuando vas a matar las horas de fastidio a un cine, no se te han parado los pelos de punta, por casualidad, al ver con tus propios ojos en la semioscuridad del salón, algo así como unas sombras chinescas que surgen de las butacas más allá o más acá, de dónde has tomado asiento? ¿Sí? Entonces no cabe duda que eres testigo ocular de muchas escenas agradables y hasta desagradables. No lo digo por las figurillas sugestivas que se reflejan en la pantalla, que eso sería lo de menos, sino porque el “otro cuadro” resulta verdaderamente inmoral. Ya lo creo, una ella y un él aprovechándose de la poca claridad que existe en la sala del espectáculo, se abrazan, se muerden, se retuercen la piel con locura o de fiebre maligna ¡Y qué fiebre! ¡De repente escuchas un jadeo, un chis chis y algo así como el cansancio de dos viajeros que vienen caminando desde muy lejos.⁶⁰

Por su parte José de Jesús Núñez y Domínguez escribió:

¿Balazos? Son cosa gastada y vieja. Antiguamente una detonación cualquiera, originaba la dispersión de los concurrentes de un teatro. Hoy nadie se mueve de su asiento, nadie busca la salida con el pánico retratado en el semblante. Hay que divertirse y nada más.

[...] Para la multitud el peligro es pasajero, y, a fuerza de andar en él se ha acostumbrado a las zozobras. Como la salamandra pasa entre las llamas sin que lo alcancen las lenguas de fuego.⁶¹

Paradójicamente al deterioro progresivo de la calidad de la exhibición correspondió un incremento en la calidad y variedad de la distribución, con el arribo de películas

⁵⁹ “El público metropolitano y los espectáculos teatrales”, *Revista de Revistas*, domingo 22 de noviembre de 1914, p. 18.

⁶⁰ “Las sombras chinescas en los cines”, *Los sucesos*, viernes 8 de enero de 1915, p. 1.

⁶¹ NÚÑEZ, José de Jesús y Domínguez, “Teatros”, *El Sol*, 22 de enero de 1915, p. 1.

alemanas, danesas e italianas. En cambio, se destacó la ausencia del cine norteamericano: en 1912 sólo dos títulos, en 1913 y 1914, uno solo y en 1915, cuatro.⁶²

Se evidenció un incremento de la presencia de películas históricas italianas de gran aliento, que desde 1909 esporádicamente comenzaron a asomarse a las pantallas con títulos como *Julio César* de Giovanni Pastrone, *La caída de Troya* en 1912 del mismo Pastrone, *Agripina asesinada por Nerón* de Enrico Guasón de 1913, entre otras. El teatro Arbeu estrenó con gran pompa el 13 de julio de 1913 *Quo Vadis?* de Guazzoni, traída por un nuevo distribuidor, Alex L. Fischer y acompañada con la música de una gran orquesta de profesores del Conservatorio Nacional. Le siguió *Marco Antonio y Cleopatra* de Guazzoni en el Salón Rojo de Jacobo Granat, con “una magnífica orquesta hábilmente dirigida por el maestro Alberto Amaya e integrada por profesores del Conservatorio, realzan los encantos de esta obra maestra.”⁶³. Se inició así una competencia entre los distribuidores-exhibidores por presentar estas películas históricas de gran aliento con la mayor calidad musical posible.

Por su parte, Francesca Bertini y Susana Grandais pasaron inadvertidas para el público cuando en 1912 se exhibieron en *Ruy Blas*, no así Lyda Borelli en *El recuerdo del otro* de Alberto degli Abatti, tal vez porque su belleza impresionó al público cuando visitó el país en 1910 al frente de una compañía teatral. Las italianas, Lyda Borelli, Francesca Bertini y Pina Menichelli, reinarían en las pantallas mexicanas hasta 1920, inicio del dominio absoluto del cine norteamericano y de la presencia del cine alemán.

Por la inestabilidad del gobierno de la Convención, la calidad de la exhibición continuaría en baja y desarticularía momentáneamente la distribución, razón por la cual a los productores norteamericanos no les interesaba el mercado mexicano.

A partir de la ocupación de Venustiano Carranza del puerto de Veracruz a principios de diciembre de 1914 y mientras Zapata y Villa entraban a la ciudad de México, se inició el bloqueo de la comunicación ferrocarrilera de la ciudad con dicho puerto. Álvaro Obregón

⁶² AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica. 1912-1919*. México: UNAM, pp. 159 y 160.

⁶³ “Anuncio”, *La Ilustración Semanal*, 2 de diciembre de 1913, s.n.p.

ocupó la ciudad de México durante la última semana de febrero de 1915 y las primeras semanas de marzo y, en abril, enfrentó en Celaya a los villistas, con lo que la comunicación con el norte quedó igualmente bloqueada.

Mientras que 1915 fue para los zapatistas un remanso de paz, para los capitalinos fue un infierno porque comenzaron a escasear los víveres: el pan, la carne y el maíz. Ante la falta de carbón, se destrozaron árboles de parques y jardines y aún bancas, altares, imágenes y retablos de una iglesia. Asimismo, proliferaron las enfermedades, sobre todo el tifo. Los cines eran foco de infección por la falta de higiene y la aglomeración del público, irregularidades que las autoridades de la ciudad, impotentes, no corregían.

Por lo menos de marzo a los primeros días de agosto de 1915, cuando el general Pablo González tomó la ciudad de México, la falta de comunicación con el exterior ocasionó la falta de películas, que se acumulaban en Veracruz y aún en la ciudad de Puebla en espera de ser enviadas a la ciudad de México. No sólo la ciudad de México quedó aislada, sino que el país quedó separado de Europa por la guerra y de Estados Unidos por la revolución.

Si bien, de acuerdo con el archivo histórico de la ciudad de México todo era normal, es posible que durante la ocupación de Obregón y en julio, cuando en las calles de la ciudad combatieron convencionistas y constitucionalistas, hubiera cines que cobraron en especie: un elote y dos tamales, cacao o piezas de pan, porque los empresarios especulaban con los alimentos. Ellos, favorecidos por la revolución, multiplicaron sus ganancias gracias al ridículo impuesto del 2% del cupo total del salón que pagaban al Ayuntamiento de la ciudad de México.

Al reanudarse brevemente la comunicación con Veracruz durante la corta ocupación de Obregón citada párrafos arriba, llegaron al Salón Rojo “las tres primeras vistas auténticas de la Guerra Europea, recibidas directamente de Berlín, tomadas con permiso del ejército alemán.”⁶⁴ El empresario anunció la próxima llegada de vistas de los aliados, muestra de su neutralidad, por lo que pidió al público no manifestarse “en pro o en contra de ninguna de las partes beligerantes.”⁶⁵

⁶⁴ “Anuncio”, *La Prensa*, 21 de febrero de 1915, p. 5.

⁶⁵ “Anuncio”, *La Prensa*, 22 de febrero de 1915, p. 5.

Los males se acrecentaban conforme avanzaba el tiempo. Desde julio de 1914 se percibió el aumento de la mendicidad “de una manera lastimosa y alarmante”;⁶⁶ en mayo de 1915 hubo más de doscientos insolados y algunos muertos que hicieron fila a pleno rayo del sol a la espera de un puño de maíz, enviado por los zapatistas del estado de México. Si bien no llegaban los artículos de primera necesidad, sí llegaban –aunque trabajosamente– las películas. Hubo distribuidores que abrieron oficinas en el puerto de Veracruz y Puebla. De México partían mensajeros a dichas ciudades a recogerlas:

La empresa del Salón Rojo tiene el gusto de ofrecer al público en la función de hoy, películas sensacionales de la guerra europea. El esfuerzo desplegado para traer éstas y otras películas desde Veracruz ha sido colosal. Un enviado del Salón Rojo ha tenido que atravesar las regiones donde se encuentran las fuerzas del señor Carranza, pudiendo llegar a México por Puebla y Pachuca, después de no pocas dificultades por la falta de vías de comunicación. El empresario del Salón Rojo está agradecido a las fuerzas convencionistas y carrancistas por las facilidades que dieron a su enviado para que cumpliera su cometido. Estas autoridades tuvieron en cuenta la absoluta neutralidad del Salón Rojo, para permitir el paso de las películas.⁶⁷

En marzo de 1915 la desarticulación de las comunicaciones impidió al embajador de Brasil viajar en un tren especial al puerto de Veracruz.⁶⁸ En abril la oficina del correo postal recibió ochocientas valijas de correspondencia “procedente de Europa, Estados Unidos y estados del norte y centro de la República,” llegaron “por la vía del [Ferrocarril] Central con cambio en Celaya y por la línea de Acámbaro y Toluca.”⁶⁹

La distribuidora cubana Álvarez, Arrondo y Cía. aprovechó la anómala situación para contrabandear y explotó películas en el país cuyos derechos pagó para Cuba, de donde las envió a Yucatán y a la Ciudad de México sin pagar derechos. Alarmados, los fabricantes norteamericanos exigieron la intervención de su gobierno y el gobierno mexicano, presionado, obligó al distribuidor a regularizar su comercio.

⁶⁶ “Ver y andar. La mendicidad”, *El Sol*, sábado 11 de julio de 1914, p. 4.

⁶⁷ “Anuncio”, *El Monitor*, lunes 22 de marzo de 1915, p.3.

⁶⁸ “L’organisation d’un train spécial pour Veracruz est abandonnée”, *Le Courrier du Mexique*, lunes 19 de abril de 1915, p. 2.

⁶⁹ “Acaba de llegar la correspondencia de los Estados Unidos”, *El Monitor*, sábado 3 de abril de 1915, p. 1.

Después de la ocupación de la ciudad de México por el general Pablo González, a partir del 2 de agosto de 1915, se reanudó paulatinamente la comunicación ferrocarrilera y, por lo tanto, la normalización del comercio cinematográfico.

Desde 1916 se incrementó la llegada de novedades cinematográficas. Los distribuidores sobrevivientes (Jacobo Granat, Germán Camus, Agustín Elías Martínez) viajaron a Estados Unidos y Europa a comprar películas y abrieron oficinas en Nueva York, Barcelona y Londres. Hubo día en que llegaron a Nueva York cinco compradores con la intención de nombrar representantes.⁷⁰ El cine norteamericano comenzó a desplazar a las divas italianas. Ante el incremento de las compras pagadas de contado, fabricantes y distribuidores flexibilizaron su actitud. En 1918 Paramount, Goldwyn, y Artcraft admitieron representantes mexicanos en la capital del país al mismo tiempo que surgieron nuevos distribuidores: Ernesto Vollrath, Gonzalo Varela, P. Gutiérrez Urquiza, Pedro Irigoyen, Luis Lezama y Antonio Regagnon. En 1919, después del asesinato de Zapata en abril de dicho año —que, a juicio de los norteamericanos, era una señal inequívoca de pacificación—, N. A. Reichlin, en su calidad de representante de la Goldwyn,⁷¹ sustituyó al representante mexicano. Fox y Universal abrieron oficinas en la ciudad de México y en el transcurso de unos meses de ese año de 1919 México se convirtió en el consumidor número uno de cine norteamericano en América Latina, por encima de Argentina y Brasil.

En los años veinte, las oficinas de los distribuidores norteamericanos se convirtieron en agencias con sucursales en Mérida, Guadalajara, Veracruz, Torreón, Mazatlán. En la exhibición no hubo grandes cambios: fracasaron algunos intentos de monopolio (hubo exhibidor propietario de más de treinta salas) y los capitales permanecieron en manos de mexicanos, españoles y en menor medida norteamericanos. La infraestructura distribución-exhibición quedó al servicio de la película norteamericana, como hasta el día de hoy.

Referencias bibliográficas

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica. 1912-1919*. México: UNAM, 2009.

⁷⁰ “Exportación a la América Latina”, *Cine Mundial*, junio de 1917, p. 283.

⁷¹ “Un prominente cinematografista”, *El Universal*, 4 de diciembre de 1919, p. 16.

- DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México. (1896-1900)*. México: UNAM, 1973.
- _____. *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños. (1896-1920, Vol. I, México: UNAM, 1983.*
- _____. *Valente Cervantes. Primeras andanzas del cinematógrafo en México*. México: UNAM, 2001.
- KESSLER, Frank y Nanna Verhoeff (eds.), *Networks of Entertainment Early Film Distribution. 1895-1915*. Londres: John Libbey Publishing, 2007.
- PATHÉ, Charles. *De Pathé Frères a Pathé Cinéma*. París: SERDOC, 1970.
- TOSCANO BARRAGÁN, Salvador. *Correspondencia. 1900-1911*. México: Filmoteca de la UNAM, 1996.
- VEYRE, Gabriel. *Cartas a su madre*. Traducción de Aurelio de los Reyes. México: Filmoteca de la UNAM, 1996.

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 23 de junio de 2016

Para citar este artículo:

DE LOS REYES, Aurelio. "Hacia la industria cinematográfica en México: 1896-1920", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 124-151.

Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/51>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Aurelio de los Reyes** nació en la ciudad de Aguascalientes, México. Es Licenciado en Historia del Arte por la UNAM, Doctor en Historia por El Colegio de México y en Letras por la UNAM. Es investigador emérito del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y del Sistema Nacional de Investigadores. Es miembro de número del Seminario de Cultura Mexicana y de la Academia Mexicana de la Historia (principal línea de investigación: historia del cine mudo en México). Ha escrito diversos capítulos en libros y artículos para revistas especializadas en México y otros países y más de diez libros entre los que se encuentran *Los orígenes del cine en México. 1896-1900*, *Con Villa en México. Testimonios de los camarógrafos norteamericanos en la Revolución* y los tres volúmenes de *Cine y sociedad en México: Vivir de sueños (1896 a 1920)*, *Bajo el cielo de México (1920 a 1924)* y *Sucedió en Jalisco (Los cristeros) (1924 a 1928)*. En 1962 recibió el Diosa de Plata de PeCiMe por el cortometraje experimental *¿Una ciudad conocida?* y en 1992 el Ariel de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas por el cortometraje *Y el cine llegó*. En 2013 se le otorgó el premio Jean Mitry en Pordenone, Italia, máximo reconocimiento internacional a un historiador del cine mudo. E-mail: audelosreyes@hotmail.com.

Cinema a bico de pena:

O “kinetoscópio literário” de Edisonina (1894-1895)

Danielle Crepaldi Carvalho^{*}

Resumo: O artigo debruça-se sobre “Kinetoscópio Literário”, série cronística que a poetiza Elvira Gama escreveu no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) sob o pseudônimo de “Edisonina”, entre dezembro de 1894 e junho de 1895. Gama já colaborara noutras duas folhas da capital, redigindo crônicas esportivas em forma de bem humoradas correspondências enviadas às redações por “Sinhá Miquelina”, habitante do arrabalde. A verve acompanha a escritora também nesta empreitada, uma curiosa crônica humorística na qual as tão recentes imagens cinematográficas (ou melhor, “kinetoscópicas”) se fazem verbo – a série nasceu algumas semanas depois da chegada do invento de Edison à capital brasileira.

Palavras chave: crônica, cinematógrafo, kinetoscópio, Edisonina, Elvira Gama.

Written cinema: Edisonina’s “kinetoscópio literário” (1894-1895)

Abstract: This article aims to analyze the “Kinetoscópio Literário”, a series of short texts written by the Brazilian poet Elvira Gama and published in the *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) under the pseudonym of “Edisonina” (from December/1894 until June/1895). Gama had already collaborated with two other carioca’s newspapers, where she wrote a very personal sportive chronicle: in the form of humorous letters sent to the papers by “Sinhá Miquelina”, a suburban lady. “Kinetoscópio” is also a humorous series, with the difference that it essays to turn the “kinetoscopic” images into words – the series is born few weeks after the Edison’s kinetoscope arrives in Rio.

Keywords: chronicles, cinematograph, kinetoscope, Edisonina, Elvira Gama.

Cine escrito: el “kinetoscopio literário” de Edisonina (1894-1895)

Resumen: El artículo se centra en el “Kinetoscópio Literário”, serie de crônicas que la poetisa Elvira Gama escribió en el *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro) bajo el seudónimo de “Edisonina”, entre diciembre de 1894 y junio de 1895. Gama ya había colaborado en otros periódicos de la capital brasileña, escribiendo crônicas deportivas en forma de correspondencias enviadas a las salas de prensa por “Sinha Miquelina”, habitante de los suburbios. El buen humor acompaña a la escritora también en esta empresa, una curiosa crônica humorística en la que las recientes imágenes cinematográficas (o más bien “kinetoscópicas”) se hacen verbo –la serie nació algunas semanas después de la llegada del invento de Edison a la capital brasileña.

Palabras clave: crônica, cinematógrafo, kinetoscopio, Edisonina, Elvira Gama.

Introdução¹

Elvira Gama é um objeto de pesquisa deveras curioso. Mulher escritora, numa época de flagrante machismo. Poetisa, sim, o que a perdoava diante de seus pares literatos. No entanto, também humorista, colaboradora da sessão esportiva de jornais cariocas entre novembro de 1892 e agosto de 1894; a viuvez repentina e a maternidade a obrigaram, no entanto, ao labor cotidiano oriundo da necessidade de ganhar a vida. Este artigo centra-se em sua série cronística posterior, “Kinetoscópio”, publicada no *Jornal do Brasil* de dezembro de 1894 a junho de 1895, contemporânea à chegada das primeiras imagens em movimento na capital brasileira; tendo sido a primeira série, até onde se sabe, a ser dedicada ao invento de Thomas Edison.² Todavia, atentar-se-á igualmente à sua produção poética e em especial à ligeira, semeada pelas folhas de fins do XIX, tão fugidia quanto esta autora hoje quase desconhecida. Os juízos críticos tecidos na época à obra de Gama, sobretudo à sua faceta popular, fornece-nos elementos para que antevejamos o olhar enviesado dos literatos ao gênero cronístico.

No periodismo carioca, Elvira Gama foi primeiro Sinhá Miquelina, sitiante de Benfica cujas correspondências eram publicadas em meio à crônica esportiva, eminentemente masculina, dos jornais *O Tempo* e *O País*. Difícil é estabelecer-se ao certo o crivo temporal. Gama possivelmente também é D. Consta Boato, a “sportswoman” do *País* a quem certo crítico da casa defendera em detrimento de Sinhá Miquelina. *O Tempo* bate-se pela nova colaboradora que, no entanto, prefere deixá-lo em favor do concorrente, passando a se relacionar literariamente com a “opositora”, de quem, aliás, se diz prima.³ Da estratégia arrefrescada – de

¹ Este artigo corresponde à parte final do primeiro capítulo de minha tese de Doutorado, *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*, desenvolvida no Instituto de Estudos Literários da Universidade de Campinas sob orientação da Profa. Dra. Miriam Gárate e auxílio da FAPESP; e defendida em agosto de 2014.

² A título de nota, em 1 de janeiro de 1896, o escritor mexicano Ángel de Campo dá início, sob o pseudônimo de “Micrós”, no periódico *El Universal*, à sua série-cronística “Kinetoscopio”, publicada até o princípio de outubro de 1896. Devo a Miguel Ángel Castro, coordenador do volume cuja referência resumida segue, a indicação deste cronista. Resta a ser desenvolvida uma pesquisa que esmiúce as possíveis relações entre Elvira Gama e Ángel de Campo, os primeiros cronistas a enformarem suas séries segundo o invento de Edison. Cf. CASTRO, Miguel Ángel (coord. y ed.) *Ángel de Campo (Micrós). Obras, II: Revista Azul, 1894-1896 y El Universal, 1895-1896*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014.

³ A crônica esportiva de Sinhá Miquelina sai n’*O Tempo* e n’*O País*, grosso modo, de novembro a dezembro de 1892, e de janeiro de 1893 a agosto 1894, respectivamente. Conferir, por exemplo: SINHÁ

difícil compreensão do leitor contemporâneo, mas bem conhecida daqueles que se debruçam sobre a crônica dos oitocentos –, Arthur Azevedo trata, pela chave cômica, no conto “A Polêmica”. Compelido pela necessidade de amealhar uns “cobres”, raros desde que perdera o posto de redator numa folha diária, a personagem de Romualdo aceita redigir o artigo com que o colega Saraiva replicaria a descompostura que lhe pregara um amigo comum. Contratado também pelo tal outro amigo, Romualdo se vê na insólita situação de polemizar consigo mesmo, nos nomes dos dois homens para quem se fez de *ghost-writer*.⁴

A prosa irônica de Azevedo desvela a maquinaria da imprensa, no seio da qual se ombreavam o assunto forjado e o fato empírico; o pseudônimo funcionando mais como instância literária legitimadora de discursos do que como esconderijo aos autores “reais”. O caráter semifactual do veículo, resvalado ainda para as narrativas túrgidas nas quais a nota policial ganhava contornos melodramáticos,⁵ é prodigamente aproveitado por Elvira Gama: nas correspondências de Sinhá Miquelina, mas, sobretudo, no “Kinetoscópio”. Ao ingressar no *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1894, a “senhora já muito conhecida no mundo das letras e que mal esconde seu nome sob o pseudônimo de Edisonina” era, como se apercebe, acolhida com entusiasmo.⁶ A jovem senhora devia sua notoriedade à crônica. Sua produção autônoma de contos e poemas viria a lume especialmente a partir de maio de 1895, quando a publicação do “Kinetoscópio” já escasseava, e seu primeiro livro de poemas apenas sairia do prelo em meados de 1896.⁷ No chão a chão da imprensa diária, Elvira Gama não apenas adquiriu notoriedade como aguçou a escrita, aberta a searas mais fartas do que as proporcionadas pela literatura feminina de seu tempo. Prova incontestável disso é a série cronística “Kinetoscópio”.

MIQUELINA. “Sport”, *O Tempo*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1892, p. 2; “Sport”, *O País*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1893, p. 2; SINHÁ MIQUELINA. “Sport”, *O País*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1893, p. 2.

⁴ AZEVEDO, Artur. *Contos cariocas*. São Paulo: Com-Arte; Editora da Universidade de São Paulo, 2011 [1928], pp. 21-29.

⁵ A respeito da presença, no jornalismo do período, da estrutura do gênero melodramático, conferir *Melodrama bacharelesco*: um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil, de Milene Almeida, cuja referência completa encontra-se na Bibliografia.

⁶ “Noticiário”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1894, p. 1.

⁷ GAMA, Elvira. *Minh’Alma*. Prefácio de Coelho Netto. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1896.

Para a nota referente à publicação do livro de poemas, e exemplos da poesia e da prosa de Elvira Gama, cf. respectivamente *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1896, p. 1; GAMA, Elvira. “Bom dia!”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 out. 1895, p. 1; GAMA, Elvira. “Morta!!!”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mai. 1895, p. 1.

O “Kinetoscópio Literário” de Edisonina

Cedo Edisonina justifica o nome dado à prole. Após remeter-se ao recente folhetim no qual o tragicômico Fantasio – pseudônimo com que o notório escritor brasileiro Olavo Bilac assinava crônicas na *Gazeta de Notícias* – chamara Edison de “criminoso de lesa-poesia,”⁸ por preferir o registro objetivo da realidade em detrimento de sua construção literária, a versão feminina do inventor justifica:

eu, sugestivamente arrastada pelo desejo de brindar os leitores (e sobretudo as leitoras) do *Jornal do Brasil* com mais uma sessão de alegre passatempo, inventei também, plagiando o industrioso yankee, o *Kinetoscópio* literário, cujo aparelho será movido pela eletricidade de minha imaginação travessa!⁹

A cronista propõe-se a trilhar caminho inverso do palmilhado por Fantasio: ao invés de desdenhar do registro “kinetoscópico” do dia-a-dia, adota-o como matéria-prima de seu fazer literário. Edisonina procura glosar o espetáculo visual por meio da pena. Antes que se analise como isto se dá, atentemos para a materialidade do espetáculo em questão: o kinetoscópio consistia numa câmara individual na qual o movimento era reproduzido por meio da sucessão rápida de fotogramas. Embora comportasse os mecanismos essenciais do projetor cinematográfico, o aparelho diferenciava-se daquele com que os Lumière faziam fama a partir de meados de 1895 ao exhibir, em tamanho diminuto, imagens que seriam acessadas por visores acoplados à máquina.

O afetado desespero de Fantasio acena para uma gama de sentidos aos quais se é preciso atentar. Perpetuados pela máquina e incessantemente repetidos, os gestos da mulher amada acabariam incitando no apaixonado o riso – afirmava o cronista, a quem o registro fotográfico eliminava do mundo a poesia. A personagem de Bilac porta as vestimentas do Fantasio primordial de Musset, atualizando a grita contra o vilipêndio da cultura que o outro proferia. O imbricamento entre técnica e arte que tece Fantasio entrevê a futura relevância das imagens em movimento, capazes de abalar os alicerces da literatura. Daí a ironia com que, por meio do discurso, o cronista apequena o invento, conferindo-lhe o talhe das imagens que ele veicula. Já Edisonina prefere usar as

⁸ FANTASIO. “Kinetoscópio”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1.

⁹ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1.

limitações em seu benefício. Explicitamente desdenha da arte “nobre”, rotulando sua sessão de “alegre passatempo”: ela seria plágio do invento mecânico, a imprimir a eletricidade em letra de forma.¹⁰ A cronista submete seus objetos à redução análoga à imposta pela máquina às suas imagens em movimento. Como os cronistas de seu tempo, nutrem-se do noticiário para dele extrair resultados que, embora soem por vezes canhestros, são preciosos para que observemos como se teceram os primeiros exercícios de apropriação da dinâmica maquinica no campo literário.

Atentemos primeiro para o caráter compósito da série. O “Kinetoscópio” compõe-se de vinte textos publicados (especialmente) na primeira página do *Jornal do Brasil*, entre 23 de dezembro de 1894 e 23 de junho de 1895.¹¹ Antecede parte das crônicas uma litografia alusiva à célebre *Dança Serpentina*, vista exibida no Rio de Janeiro logo que se inicia a exploração comercial do invento.¹² A gravura é substituída em meados da série por outra, de personagem alusiva ao carnaval – era época do festejo – e, na crônica subsequente, pela litografia da letra que abre o texto da crônica, adornada.¹³ Utiliza-se a gravura como elemento componente na construção de sentido, característica da imprensa ilustrada que se estendeu não apenas para o jornalismo diário como também para o romance folhetinesco impresso em brochura.¹⁴

¹⁰ Observem-se também: “— E esta casa que fique por varrer. Não estou para envelhecer de tanto trabalhar. Basta para o meu tormento ter a espinhosa e elétrica tarefa de guiar o kinetoscópio literário sem causar desastres!”; “Fingir-me-ei pequeninha assim deste tamanho, olhem! (*) e gritarei daqui: — *Você é couve repolhuda! Eu sou mininita! Tá! Bem fê!* Assim a bondosa colega dirá: — Que graça! Tão pequeninha, coitadinha! Não fico zangada, não, mas é o mesmo!”. Cf. respectivamente EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1895, p. 1; EDISONINA, *op. cit.*, 28 abr. 1895, p. 1.

¹¹ Cf. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 dez. 1894; 1 jan. 1895; 13 jan. 1895; 20 jan. 1895; 3 fev. 1895; 17 fev. 1895; 24 fev. 1895; 3 mar. 1895; 10 mar. 1895; 24 mar. 1895; 31 mar. 1895; 7 abr. 1895; 14 abr. 1895; 21 abr. 1895; 28 abr. 1895; 5 mai. 1895; 26 mai. 1895; 2 jun. 1895; 16 jun. 1895; 23 jun. 1895.

¹² Protagonizada por Annabelle Whitford, a partir de coreografia inventada pela bailarina norte-americana Loïe Fuller para um espetáculo da Broadway, a “Dança Serpentina” rodada pela Companhia de Edison teve algumas versões. Edisonina refere-se à primeira delas, rodada em agosto de 1894. Cf. *Annabelle Serpentine Dance* (1894).

¹³ Para os textos citados, cf. respectivamente EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1895, p. 1 e EDISONINA, *op. cit.*, 10 mar. 1895, p. 1.

¹⁴ Em *Mélodramatiques* (2009), Jean Marie Thomasseau fala com propriedade sobre a grande relevância das imagens nos romances folhetinescos impressos no XIX (observe-se sobretudo sua análise de *Ruy Blas*, obra de 1900 de Alfred Sirven e Alphonse Siégl). Cf. THOMASSEAU, Jean-Marie. *Mélodramatiques*. Vincennes, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2009.



Ilustração que abre a série cronística “Kinetoscópio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital

O texto que segue a gravura adquire um caráter fragmentário que, embora pague tributo à crônica da época (por alinhar um feixe de fatos de periodicidade variada), sofre sensível influência do teatro ligeiro, caríssimo dos espectadores daquele tempo: observe-se, neste sentido, as personagens alegóricas e a escritura de “chapas” curtas que funcionam à guisa da cena teatral, inclusive no que toca ao seu caráter dialógico. Nessas cenas, gêneros teatrais dão braços aos dispositivos ópticos que culminaram nesta invenção de Edison sobre a qual Edisonina se debruça: de um lado, o teatro de revista, o *vaudeville*, a pantomima, o teatro de guinhol. D’outro, o zootrópio, o praxinoscópio e o próprio kinetoscópio; a fomentarem no espectador a imersão nas cenas representadas, como que um “olhar pelo buraco da fechadura”: “Espíemos,”¹⁵ é a assertiva com que a cronista convida o público a mergulhar na cena.

A arte dá mãos à técnica. Uma onomatopeia glosa o ruído do rolo de celuloide a correr pelo projetor: “Drum-trum-trum — luz!”. As três “chapas” do primeiro folhetim desenrolam um litígio entre os jornais *O País* e a *Gazeta de Notícias*. Ele, “pálido, franzino”, “furioso”; ela, “mulher pachorrenta” que “responde a tudo com um muxoxo.”¹⁶ O teatro de guinhol comparece como referência marcante. O pomo da discórdia do casal é o *cholera morbus*, também conhecido como “comma bacillus”/“bacilo vírgula”, personagem notória na imprensa naqueles dias. O litígio teatraliza um fato real. Os jornais cariocas *O País* e *Gazeta de Notícias* travavam no momento uma polêmica a respeito da recente disseminação da cólera pelo país: *O País* defendendo medidas visando ao refreamento da doença; a *Gazeta* recusando-se a acreditar na possibilidade de uma epidemia.¹⁷

¹⁵ Cf., por exemplo, EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *O País* se alinhava aos pareceres de duas eminentes figuras da medicina da capital, Drs. Francisco de Castro e Chapot Prevost, responsáveis pelas análises clínicas que teriam determinado a localização do bacilo entre habitantes da região Norte. No intuito de frear o avanço da doença, o governo tomou medidas incisivas. A *Gazeta* voltou críticas ferrenhas em especial à interrupção no

Abaixo, um excerto do primeiro Kinetoscópio, pródigo para que analisemos como se estrutura a série. Observe-se que a metalinguagem comparece nele em diversos níveis: na reflexão sobre a *mise-en-scène* jornalística (o fato de “Sr^a Discussão” – ou seja, a Polêmica – fomentar o interesse do público pelas folhas participantes do litígio); no debate que a personagem alegórica do *País* trava com o “maestro” presente num suposto fosso da orquestra do kinetoscópio – intervenção que rompe com a ilusão cênica, à moda do teatro ligeiro daquele tempo.

Chapa 2^a — Drum-trum-trum — luz! — Que barulhada! Uma turma de bacteriologistas entra arrastando um cadáver! O *País* olha para a *Gazeta* satisfeito como quem diz: — Então há cólera ou não há? Fui eu quem venceu!

A *Gazeta* receosa procura reconhecer a identidade da vítima da cruel epidemia; a falecida é a Sra. Discussão!

(...)

— Chapa 3^a.

Drum-trum-trum-luz!

— Que idílio!! Olhem, a *Gazeta* aos abraços com O *País*, que desaforo!

O *País* emocionado segreda à sua colega: Minha gorduchinha, porque hás de estar sempre em contradição comigo que te quero tanto?!

— A *Gazeta*, em languidez astuciosa, fazendo-lhe uma carícia, murmura: Tudo quanto faço é em proveito nosso, conheço mais as astúcias do jornalismo do que tu, meu baianinho, se estivéssemos sempre de acordo não teríamos reclames! (...) [O *País*]: Sabes o que mais, minha feiticeira, deixemos a vírgula nas entranhas dos defuntos, e gozemos as doçuras da nossa confraternidade!” (gritando para dentro): olá, seu maestro mentiroso, toque a valsa da reconciliação, quero dançá-la com a minha neném predileta.

— Como dançam! No rodamoinho da valsa não perca O *País* outra vez a... tramontana!¹⁸

A máquina de Edisonina opera a triangulação entre teatro, cinema e crônica. Veicula os temas cotidianos a partir de premissas caras ao gênero cronístico – a construção literária

tráfego da Central do Brasil, medida que, ao impedir a entrada na capital de indivíduos oriundos da região Norte, acabava igualmente dificultando a circulação de bens alimentícios, gerando escassez de produtos e aumento de preços. Em artigo intitulado “A Fome”, a *Gazeta* considerava a doença um “fantasma criado em imaginações ardentes”. O *País* defende-se das invectivas da folha, apoiando os médicos em questão e o conjunto de medidas levadas a cabo pelo governo no intuito de sustar a circulação da doença. Cf. “A fome”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1894, p. 1; “A epidemia”. *Gazeta de Notícias*, *ibidem*; “O cólera”, O *País*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1894, pp. 1-2.

¹⁸ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1.

de uma personagem coesa, distinta da escritora que a concebe, a encetar, com seus pares da imprensa, uma relação situada no limite entre a ficção e a realidade. Fá-lo, todavia, desde o interior de um *medium* cuja marca primordial é a heterogeneidade, o kinetoscópio – reproduzidor de imagens em movimento oriundas de outras produções artísticas, em especial do teatro ligeiro, onde igualmente imperava a movimentação, a mistura anárquica entre representação dramática e música, a aguda crítica social. Os rodopios do *País* e da *Gazeta* remetem de uma só vez à ilustração que abre a série e à *Dança Serpentina*, registro kinetoscópico do número teatral inventado pela dançarina norte-americana Loïe Fuller.¹⁹ A materialidade das imagens kinetoscópicas comparece na tessitura da crônica, glosada em forma de texto. Ao reduzir de tamanho, a dançarina tomada pela máquina e recriada por Edisonina vê ampliado o seu potencial crítico. Pelo viés do humor guinholesco, Elvira Gama desnuda a maquinaria da imprensa (utilizando-se, para isso, do próprio suporte jornalístico, o que multiplica a verve crítica).



Serpentine Dance by Annabelle. Fotogramas. Fonte: American Mutoscope Company (1896)

¹⁹ Protagonizado, na vista de Edison, por – como dissemos –, Annabelle Whitford.

No próximo folhetim, uma sequência de “chapas” encena um litígio travado entre Cosme, Lulu, Marial e A. A. Nova imersão no contexto histórico é necessária: Cosme Peixoto (Carlos de Laet, do *Jornal do Brasil*), Lulu Sênior (Ferreira de Araújo, d'A *Notícia*), Marial (Mário de Alencar, da *Gazeta de Notícias*) e A. A. (Arthur Azevedo, d'O *País*) batiam-se na imprensa, naqueles dias, a propósito da estátua recém-inaugurada do general Osório, criada por Rodolpho Bernardelli. Cosme Peixoto, crítico contumaz da obra de Bernardelli, aproveita a definição de “bibelot”, que A. A. dá incautamente à estátua de seu dileto colega escultor, para desmerecer o valor artístico da obra. Diz ele: “*Bibelot* é um bonequinho fútil e sem valor. Não se trata do tamanho, mas do mérito artístico do objeto (...). O escritor da *Palestra* (...) empregou muito bem o termo: a estátua de Osório é um *bibelot* amplificado.”²⁰

O tema das cenas criadas por Edisonina e sua linha de argumentação são depreendidos de textos cronísticos publicados na imprensa pelos aludidos participantes do embate. Cosme abre a segunda chapa do Kinetoscópio disfarçando-se. Segundo a rubrica: “Tira os óculos e os substitui por monóculo. Coloca enormes barbas postiças cor de fogo; (rindo-se): Ah! ah! ah! que ideia magnífica! (...) ninguém será capaz de reconhecer a minha identidade (...)” Uma variante desta ideia de travestimento fora levantada pouco antes pelo *Jornal do Brasil*, folha na qual Cosme publicava “O Salão de 1894” – série de críticas de arte que estava suscitando animosidade na imprensa. O *Jornal* propõe-se a publicar o retrato e a biografia de Cosme, de modo a comprovar que o homem não era “um pseudônimo, um mito.”²¹ Proposta explicitamente falaciosa, já que a fantasia era, sobretudo, literária, uma vez que o público costumava conhecer a identidade empírica dos escritores. A biografia de Cosme Peixoto sai efetivamente publicada no *Jornal*, juntamente de seu retrato litográfico, feito à mão, verossímil, embora não verídico – ambos invenções da folha, portanto.²² Edisonina mantém o mistério:

— Qual, [palavras de Cosme] eu mesmo do jeito em que estou, não me conheço, e desafio que descubram na metamorfose um... trum, trum, trum! Escuridão! — Ouve-se a voz de Edisonina

²⁰ PEIXOTO, Cosme. “Falsificação Escultural”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1895, p. 1.

²¹ PEIXOTO, Cosme. *Jornal do Brasil*, 25 nov. 1894, p. 1.

²² PEIXOTO, Cosme. “Esboço Biográfico”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1894, p. 1.

ralhando com o Cosme —: Seu tagarela, senão extingo de repente a luz, todos que espiavam podiam ler o resto!²³

Apaga-se a luz, cessa a imagem tornada texto, silencia a pena. Para a próxima chapa de Edisonina reproduzi-los a todos, de novo travestidos, diante da tal estátua causadora do litígio. Os diálogos que seguem, novamente alusivos às farpas que os pseudônimos trocavam entre si por meio das crônicas semeadas na imprensa (a famigerada discussão sobre o sentido de “bibelot”; certos almoços dos quais havia desfrutado Lulu Sênior, ao pé da estátua do General, no ateliê de Bernardelli...²⁴) primam pela anarquia. Observem-se algumas breves linhas:

Chapa 3ª — trum, trum, trum, luz! — Em frente à estátua do general Osório — O Cosme, Lulu, Marial e A. A.

O Cosme! — Meus colegas, aqui estou fiel à minha promessa! Venho apontar os defeitos da estátua, quero que fiquem sabendo que não sou de brincadeira. Aproxime-se seu A. A., olhe para ali e diga-me o que é aquilo, ande, olhe! — A. A. (comovido): Cosme, eu gosto muito de você, mas não posso olhar (chorando) hi! hi! hi! sinto uma dor no meu coração, Cosme! Meu Bernardelli, meu Bernardelli, tu és um gênio, amanhã eu vou jantar contigo! Se tu quiseses ir, Cosme, não faz cerimônias!

O Cosme (irritado) — Mau, mau! Não vim aqui para choradeiras, nem quero saber de comidas nem de bebidas! Convide o Lulu, que é um guloso, eu sou dispéptico!

(...)

A. A. — É porque, Cosme, o General [Osório], quando ia para a Praia Grande tinha medo de perder a barca, e por isso ia sempre a cavalo! — O Cosme — Bem! E por que é que o cavalo está com as orelhas em pé como se tivesse encontrado cobra cipó no caminho?

A. A. — Isso não sei, Cosme, isso não sei! Dizem que o cavalo do General era passarinho.

O Cosme — Então gostas muito do Bernardelli, ele já te deu alguma cousa?

A. A. — Já me deu um bonequinho muito parecido comigo, tanto que minha sogra dá-lhe cascudos, supondo que os dá em mim, só falta falar, Cosme, é muito parecido comigo o *bibelot* apesar de que eu não sou bonito nem nada.²⁵

²³ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1895, p. 1.

²⁴ PEIXOTO, Cosme. “O Salão de 1894: III”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1894, p. 1.

²⁵ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1895, p. 1.

As personagens do litígio compartilham com Edisonina do mesmo estatuto de seres ficcionais. Introduzidas na máquina reprodutora da jovem cronista, encenam um literal *mise en abyme* (efeito visual obtido por dois espelhos colocados um diante do outro, quando uma imagem passa a conter uma cópia menor dela, e assim sucessivamente): reproduzem, numa dimensão (literalmente) mais exígua, a cena que representavam na imprensa. O Kinetoscópio literário torna-se microcosmo da cronística multiplicada pelas folhas da época, receptáculo de verdades questionáveis, espaço franqueado ao fato e à ilusão.²⁶ Imagens kinetoscópicas transformadas em texto. Mesmo a materialidade do veículo criado por Edison coopera – a pequenez reduz metaforicamente a importância dos objetos de atenção da cronista, sublinhando-se o viés crítico da série.



Publicidade ou imagem de jornal do salão de kinetoscópios de São Francisco (1894-1895)". Fonte: Wikimedia Commons

²⁶ A respeito das especificidades do gênero cronístico, cf. DIMAS, Antonio. "Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?". In: *Revista Littera*, Rio de Janeiro, n. 12, set-dez 1974, pp. 46-49.

Ainda no que toca à estrutura dos folhetins, observa-se, da parte de Elvira Gama, um olhar arguto às particularidades do objeto ainda tão novo sobre o qual ela trata. O kinetoscópio foi definido, desde logo, como espaço de perpetuação e reprodução dos acontecimentos – lugar do registro da realidade, não de sua invenção. As séries cronísticas que o tomam por tema nos oitocentos ressentem-se disso.²⁷ Gama, em contrapartida, reflete textualmente sobre as especificidades do veículo que dá nome à série. Chega, mesmo, a conclusões surpreendentes, considerando a novidade do assunto. Aquela que toca a relação entre o kinetoscópio e o teatro ligeiro – em especial a “revista de ano”, gênero que colocava em cena personagens alegóricas, em tom de crítica social – é a que mais cabalmente patenteia o fato. Edisonina dá foros análogos de realidade a personagens históricas, a personagens alegóricas e a pseudônimos. Já me detive nesses últimos. Observe-se, agora, o embate literal que a cronista faz a febre amarela travar com certo Dr. Gaillard – médico supostamente fanfarrão que recentemente publicara, no Rio, um opúsculo (em francês) ensinando à população “a preservação e o tratamento” da doença:²⁸

O Dr. Gaillard, em seu escritório, sovando a febre amarela com varinha de (marmelo, não!) *thérapeutique*! (É hoje! Não sei como traduzir tanto francês).

(...) *Sortez d'ici, diable!* (...) *Sortez peste!* *J'ai déjà employé tous mes efforts pour vous faire disparaître, Sirigaita, infecto-contagieuse!* (Ai, ai, ai, seu bacteriologista! Entre parêntesis mesmo, já estou zangada! E se continua assim, apago a luz! mau! mau.)²⁹

²⁷ A. de R., por exemplo, rapidamente apresenta sua série homônima como sendo “a fotografia ultraintantânea do movimento político, literário, comercial, social, teatral” etc., abandonando desde logo a reflexão formal em prol da dissertação sobre temas vários. Cf. A. de R. “Kinetoscópio”, *O País*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1897, p. 1.

²⁸ Era de autoria do Dr. Gaillard *La préservation et le traitement de la fièvre jaune*. Na apreciação crítica que faz do opúsculo, *O País* ressalta seu tom pretensioso, considerando-o uma súpula de ideias esdrúxulas, que desdenhavam do conhecimento sobre o assunto amalhado pela medicina ao longo dos anos. Dentre as propostas do médico estavam a “dieta proibitiva” de sete anos aos imigrantes (um “regime franciscano” cujo intuito era aclimatá-los ao país), a recusa à vacinação e um tratamento aos doentes que somava sudoríficos e clisteres. Após elencar as propostas ora “velhas”, ora “absolutamente imprestáveis” do jovem médico, a folha cobra dele um estudo mais aprofundado da moléstia. Cf. FEBRE Amarela. *O País*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1895, p. 1.

²⁹ EDISONINA. “Kinetoscópio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1895, p. 2.

O dialogismo e o movimento são duas outras características da cena teatral das quais Edisonina se apropria para a tessitura de seu Kinetoscópio literário. A série paga tributo, todavia, igualmente à cena kinetoscópica dos primórdios, coalhada de personagens vibráteis, cujos membros entregavam-se a uma silenciosa verborragia. E, enfim, ela sonha o cinema posterior, ao compor “chapas” que abordam sequencialmente um assunto – Georges Méliès fá-lo-ia apenas a partir de 1899, com os quadros concernentes ao caso Dreyfus.³⁰ O movimento se dá a partir de dentro e de fora. As chapas sequenciais caminham *pari passu* ao burilamento da personagem da cronista, cuja individualidade os leitores descobriam com mais consistência na medida em que as semanas avançavam: era uma inveterada apostadora do Jogo do Bicho – jogo de azar combatido com pertinácia pela municipalidade³¹; uma republicana eternamente nostálgica da monarquia recém-suprimida: “Tudo o que morre deixa saudades, porque sabemos que não pode ressurgir.”³²

A assertiva aponta o direcionamento que Edisonina pretende dar ao seu kinetoscópio literário: “— Eu, motorneira deste aparelho, declaro que não tenho culpa dos desastres ocorridos!”³³ A afoiteza tece-se, no âmbito estilístico, por meio de uma escrita fragmentária,

³⁰ Os quadros de Méliès concernentes a *L'affaire Dreyfus* (1899) são os seguintes: *La dictée du bordereau* (Star Film 206); *L'île du diable* (207); *Mise au fers de Dreyfus* (208); *Suicide du colonel Henry* (209); *Debarquement a Quiberon* (210); *Entretien de Dreyfus et de sa femme à Rennes* (211); *Attentat contre maître Labori* (212); *Bagarre entre journalistes* (213); *Le conseil de guerre en séance à Rennes* (214-215). Rodados em 1899, integram o primeiro DVD da coleção cuja referência se segue: *Georges Méliès: Le Premier Magicien du Cinéma* (1896-1913). Lobster Film, 2009-2010. 6 DVDs.

³¹ Seguindo um palpite ventilado pelo barão (Drummond, proprietário do Jardim Zoológico e inventor da loteria que depois se transformaria no popular Jogo do Bicho), Edisonina furta o dinheiro da tia: “Tenho uma titia velha, que guarda dinheiro nos badulaques, bem escondidinho dentro dos pés das meias estragadas: mas esses badulaques vivem trancados a sete chaves! (...)/ Abri os badulaques e, sem incomodar as baratas, fui direitinho furtar o dinheiro que já estava querendo fugir pelos buracos das meias roídas pelas traças.” As vicissitudes não permitem à cronista, todavia, retornar o dinheiro à parenta: “Pensam [as leitoras] que estou muito rica e entendem que devo comprar outro kinetoscópio novinho em folha! Pois enganaram-se. Do dinheiro ganho no leão já não existe nem mais um vintém!/ E o pior de tudo é que ainda fiquei devendo às meias a metade do cabedal furtado... E se a titia lembra-se de ir remexer nos badulaques! Misericórdia! Malditos bichos.” Para os dois excertos, cf. respectivamente EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1895, p. 1; EDISONINA. “Kinetoscópio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1895, p. 1.

³² EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1895, p. 1.

³³ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1895, p. 1.

torrente de alusões de permeabilidade equívoca mesmo naquele tempo (parcamente acessível aos leitores de hoje mediante a exegese nas folhas da época). Um arremedo de crônica mundana, escrita que se rebaixa valendo-se da especificidade da máquina que a batiza. Conduzindo o aparelho pelas ruas acanhadas de uma capital em que as epidemias ainda grassavam, a cronista-motoneira detém-se risonhamente nos tipos que a povoam:



Secção do *Jornal do Brasil* onde se encontra a primeira crônica da série “Kinetoscópio”. Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital

O Rio de Janeiro anterior à reforma urbana desfilava suas beldades na Rua do Ouvidor, espaço priorizado pela cronista³⁴: “Chapa 1ª. Trum, trum, luz!/ Espiemos: — Um pedaço da rua do Ouvidor. Moças que sobem, moças que descem saracoteando... namorizando... eletrizantes exibindo *toilettes* primorosas.”³⁵ Perto dali, na confeitaria Paschoal – outro ponto de encontro elegante da cidade –, o Dr. Erico Coelho ostenta “riquíssima gravata

³⁴ A reforma urbana segundo moldes franceses, que alcançou algumas capitais latino-americanas (a exemplo de Montevideu e de Buenos Aires) nas últimas décadas de 1800, principiou a ser encetada no Rio de Janeiro nos primeiros anos de 1900. Antes da efetivação de logradouros como as Avenidas Central e Beira-Mar, espelhadas nos bulevares hausmannianos, espaços abertos à *promenade* da elite carioca, a cidade era cortada por ruas estreitas, a exemplo da célebre Rua do Ouvidor, onde se situavam as livrarias e os periódicos da cidade. Cf., por exemplo, MÁRMOL, Augusto Fernando. *Buenos Aires antiguo/ Old Buenos Aires: cambios urbanos 1880-1940*. Buenos Aires: Ediciones del Viajero, 2007; PECHMAN, Sérgio e Lílian Fritsch. “A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 5, n. 8-9, pp. 139-195, 1984-1985.

³⁵ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1895, p. 1.

de cetim amarelo” onde leem-se “Nacional! Nacional! Edição única! Edição ilustrada.”³⁶ Interpelado por um colega “inveioso” de seu “chic”, o homem explica: “Esta gravata é a gravata da legalidade (comovido).”³⁷ Despeja-lhe, ato contínuo, um discurso de cunho patriótico/republicano no qual se fazem sentir mesmo os acordes da trilha sonora da terra: “Porque eu sei dançar e cantar os lundus brasileiros... Danço a Ciranda, Cirandinha... Caranguejo não é peixe... e o pá, pé, pi, pó, pu! já se lê sem se aprender... e muitos outros... e muitos outros.”³⁸

O “Nacional” do contexto era um jornal cuja tiragem aumentara drasticamente desde que estampara o retrato do Dr. Coelho, deputado carioca que naqueles dias se batera contra Serzedello Correia, colega da casa cuja inclinação ao republicanismo ele questionava (o país vinha de um recente estado de sítio, instaurado após tentativas sucessivas de restauração do Regime Monárquico)³⁹. A alusão política resvala às outras duas “chapas” da semana. Por ambas passa “Santa Luzia”, santa/palmatória (Elvira Gama maneja a polissemia do vocábulo)⁴⁰ vestida com as cores da bandeira e coroada com o barrete

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Conforme notícia *O País* em fins de maio de 1895, o número do *Nacional* que estampara o retrato do Dr. Erico Coelho, saído em 21 mai., tivera uma vendagem avulsa superior a 10 mil exemplares. O deputado carioca compunha a casa eleita em 1º de março de 1894, ocasião em que igualmente foi eleito o primeiro presidente por voto direto, Prudente de Moraes. As eleições sucederam um longo período de tensão política e social (ex: Revolta da Armada, tentativas várias de restauração do Regime Monárquico), pautado por um extenso estado de sítio imposto pela figura controversa do presidente Floriano Peixoto. Numa sessão da Câmara ocorrida em maio de 1895, o Dr. Coelho defende-se contra a acusação do colega Serzedello Correia, segundo o qual parte considerável da casa era composta por “deputados do estado de sítio”. Acusa-o, ademais, de ser membro dissidente do Partido Republicano, e de apenas ter sido sufragado nas eleições de 1º de março devido a uma “cabala corruptora” levada a cabo pelo baixo comércio português. Embora Serzedello não arvorasse o “trapo negro da revolta da esquadra”, Coelho diz que sua bandeira tampouco era o “auriverde pendão da República”, desde sempre em mãos da maioria do congresso. Discursos desse cunho patriótico/republicano, reproduzidos pelas folhas nos dias subsequentes, culminariam na publicação do retrato do Dr. Coelho no *Nacional*, ao qual Edisonina se refere em tom de mofa nas linhas de sua crônica. Para o anúncio do *Nacional*, conferir *O País*. Rio de Janeiro, 23 mai. 1895, p. 1; Para o discurso do Dr. Erico Coelho comentado acima, conferir “Câmara dos deputados”, *O País*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1895, pp. 1-2.

⁴⁰ Santa Luzia é, segundo a tradição cristã, a santa protetora dos olhos. Sua iconografia a representa carregando uma palma, angiosperma da família das arecales. O vocábulo “palmatória”, que visita constantemente esta crônica, refere-se a outra angiosperma, da família das cactáceas, também

frígio. Santa Luzia finalmente aportará na Câmara. Avistada por um deputado da “bancada cento e trinta e seis”⁴¹, defensor dos “Bookmaker” e amante do Bicho, será por ele tomada como um palpite no cachorro. Explora-se agora a homonímia da onomatopeia “au”: — ‘Séries de au, au, au! Série do au, au, au! Está aqui a marca, estou vendo.’ Vou jogar no au, au, au! Vou sim, vou jogar no bicho.” Debandam os membros da bancada, não sem antes Edisonina desdobrar-se em imagem kinetoscópica: “Edisonina às moças: — (Não tenham pressa... saberão logo mais).”; “Edisonina zangada./ — Arre! Tanta pergunta... tanta pergunta... eu sei lá que bancada é essa?”⁴². Oscilam os focos narrativos, passando a cronista a dialogar com um duplo de si, num só tempo motorista e passageira de sua traquitana.

A crônica de Edisonina, a revista de ano, o kinetoscópio, o cinematógrafo

Naquele alvorecer das imagens em movimento, momento em que potencialidades sem fim da máquina se encontravam em aberto, Edisonina toma o caminho da crítica risonha dos costumes, talhada com o pincel da fantasia, à moda do teatro de revista. A cronista utiliza como base para a construção de suas cenas a revista de ano, gênero teatral tipicamente brasileiro no qual se passavam em revista, de modo bem-humorado e anárquico, os fatos palpitantes do ano anterior.⁴³ É notável a proximidade entre o “Kinetoscópio” e a revista *O Major*, que Arthur Azevedo escreve para ser encenada a partir de maio de 1895 (concomitante à publicação da série, portanto) no Teatro Apolo. Versões das pequenas personagens de Edisonina comparecem na ribalta em tamanho natural: a apostadora do bicho (no caso, uma família apostadora, que ao longo da peça deslinda ao público o seu vício); as alegorias dos jornais (em *O Major*, a “Imprensa” e os jornais *Gazeta de Notícias* e *O País* são personificados – estes últimos, representados respectivamente

conhecida como “santa-luzia”. Elvira Gama conhecia bem tanto a hagiografia da santa quanto a etimologia desses vocábulos todos, desdobrando-os tendo em vistas o humor. Cf. SCOPEL, Pe. Paulo José (org.). *Orações e Santos Populares*. Porto Alegre: Edição da Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1991 [1983], pp. 104-105; Houaiss Eletrônico.

⁴¹ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1895, p. 1.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ A respeito das características do gênero, cf. MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas: Editora da Unicamp, 1999; VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

por um homem e uma mulher, como ocorre no primeiro folhetim de Edisonina). Dividem espaço com elas as personagens dos cronistas, tomados, como todos os demais, à guisa de personagens empíricas. A cena da peça que coloca Cosme Peixoto e Lulu a discutir diante da famigerada estátua esculpida por Bernardelli assemelha-se à “chapa” que Edisonina registrara a respeito:

Na Praça Quinze de Novembro, em frente à estátua do General Osório.

(...)

CORO: Oh! Que estátua! Que obra-prima!

Que trabalho! Que primor!

Bem mereces nossa estima,

distintíssimo escultor!

COSME PEIXOTO (*Aparecendo*):

Ingênuas gente!

Gente idiota!

Pasmada em frente

Daquela bota!

(...)

CORO: Quem é você?

(...)

COSME PEIXOTO: Meu nome é Cosme Peixoto,

Sou famoso em toda a parte;

Não há crítico mais douto

No tocante a assuntos d'arte.

(...)

Vou dizer que o cavalheiro

Não está nada parecido

E que o mísero sendeiro

Tem o rabo muito erguido.

Ficará coisa provada,

Quando houver falado o mestre,

Que não presta para nada

Tão famosa estátua equestre!

(...)

Lulu (*Aparecendo*): Ah! vais dizer mal da estátua? Pois hás de encontrar homem pela frente!...

(...)

Hei de defender a estátua!... Tantas vezes jantei debaixo dela, que lhe tomei amizade... A propósito: vou promover um banquete em honra do artista!⁴⁴

O atrelamento entre História e fantasia é outro elemento que aproxima a série de Elvira Gama deste gênero teatral. O *Major* é denominado por seu autor “revista fluminense” e “comédia fantástica” – como soe à revista de ano. Abre-se no Palácio da Guerra, ao redor de cujo trono disputam espaço Ambição, Discórdia e Politicagem. Após a rainha Guerra determinar qual mal visitaria o Brasil, seu trono transforma-se, segundo a rubrica, num coração donde sai o Anjo da Paz, personagem cujo objetivo é “salvar a Pátria Brasileira!”⁴⁵ Já no Rio de Janeiro – microcosmo do Brasil –, histórias alusivas a fatos sociais costumam-se pelo viés da fantasia, como também se dá na série cronística.

Como uma e outra – a revista e a série – relacionam-se com o kinetoscópio (ou o cinematógrafo)? Conjecturei acima que Edisonina teria sonhado o cinema posterior. O sonho foi, todavia, em razoável medida pautado pela realidade circundante. A cronista capta as potencialidades do *medium* porque Elvira Gama é viva observadora de seu contexto cultural. A cena teatral influenciou sobremaneira o kinetoscópio e o cinema dos primórdios. Demonstra-o já, cabalmente, a arte de Méliès, prestidigitador de profissão antes do advento do cinema. É desta vivência da ribalta que surgirá, da câmera do cineasta, uma obra como *Le portrait mystérieux* (1899),⁴⁶ peça de um minuto que revela, com brilho invulgar, como a seiva do teatro alimentou o primeiro cinema. Inicia-se com a entrada do artista no palco em cujo centro há uma grande moldura. A um gesto seu, a tela em que se exhibe o cenário de um escritório substitui-se por outra: um cenário medieval com ponte, muro e fortificação. A moldura vazia será preenchida, por suas mãos, com a pintura de uma paisagem. Ao toque de seus dedos, a imagem estática dá lugar a um quadro cinematográfico: Méliès cria um duplo de si, limitado pelo espaço da moldura, com o qual interage. Novo gesto seu escurece o quadro, novamente transformado em pintura. Fim.

⁴⁴ AZEVEDO, Artur. “O Major”. In: *Teatro completo de Artur Azevedo* (vol. V). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002, pp. 205-206.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁶ *Le portrait mystérieux*. Direção: Georges Méliès. Produção: Star Film. Intérpretes: Georges Méliès e outros. França, 1899. In: *Georges Méliès: Le Premier Magicien du Cinéma (1896-1913)*, DVD 1.



Le Portrait mystérieux (Georges Méliès, 1899). Fotograma.

A cena teatral tornada cinema assiste ao espetáculo cinematográfico que ela subsume. O quadro pictórico/cinematográfico é exibido e assistido, literalmente, no interior de um “quadro” (do francês *tableau*, cujo sinônimo é o *portrait* que dá título à obra), rótulo que denomina tanto a secção da obra teatral quanto as primeiras “vistas” produzidas pelo kinetoscópio/cinematógrafo. Espetáculo realizado tendo em vistas sua exibição, ao público, no *écran*. *Mise en abyme*, como nas chapas em que Edisonina vê-se transformada em personagem da máquina que opera, diante de seus espectadores/leitores. Como as pinturas, essas produções cinematográficas consistiam em registros tomados num só plano e que fechavam um sentido completo (mesmo no caso dos quadros do *Affaire Dreyfus*, cada qual independe dos demais), por oposição às narrativas que posteriormente seriam denominadas “filmes”.⁴⁷

Méliès visiona aí a gênese do cinema primordial. Acena igualmente para o cinema posterior, rompendo de forma matreira com o “quadro” estrito, ao fundir duas ações, dois quadros diferentes, contínuos e que dialogam entre si. O artifício que dá

⁴⁷ VADICO, Luiz. “Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística”. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 11, jun. 2006, p. 89. Disponível em <<http://goo.gl/tp4mLB>>. Acesso: 22 mar. 2014.

verossimilhança à montagem artificiosa, de assimilação ainda tão nova para o público, é a mágica; gênero que a ribalta acolhia com fervor, fosse nos números isolados do teatro de variedades, fosse no interior das “comédias fantásticas” (lembre-se da forma como, em *O Major*, o Anjo da Paz ocupa o lugar da personagem da Guerra). O prestidigitador descobre, no cinema, campo propício no qual exercer o *métier* que dominava nos palcos.

Sei que esboço aqui uma leitura a contrapelo do galgar da história. À época do “Kinetoscópio”, Elvira Gama ainda não tomara conhecimento da produção cinematográfica de Méliès, o qual, aliás, não existia como cineasta enquanto a série era escrita.⁴⁸ Impossível, entretanto, passar-se ao largo dessas inter-relações, frutos do espírito de época. De resto, como pensar as crônicas de Edisonina se não enquanto produto do cadinho cultural no qual se fundiam as manifestações artísticas populares daquela dobra de século?⁴⁹ Ao encenar o funcionamento do kinetoscópio por meio da

⁴⁸ Quando foram exibidas as primeiras imagens em movimento, Méliès trabalhava como diretor do Théâtre Robert-Houdin, função que assumira em 1888. Todavia, seu fascínio por elas datava de antes da invenção do kinetoscópio: suas representações teatrais encerravam-se com exibições de lanterna mágica (aparelho que projetava, aumentadas, figuras pintadas em placas de vidro, dando-lhes a ilusão de movimento). Méliès comparece na projeção inaugural do cinematógrafo dos irmãos Lumière – espetáculo em que se materializa cabalmente a busca do artista, dada a união das imagens em movimento (do kinetoscópio) à experiência coletiva (propiciada pelo teatro). Em 1896, Méliès adquire um “teatrógrafo” (invenção londrina baseada no cinematógrafo), aparelho de projeção de vistas que ele logo adapta, transformando-o na câmera com que registra sua primeira produção, *Une partie de carte* (1896), tema já registrado pelos Lumière. Data deste mesmo ano a realização de sua primeira trucagem (em *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*) e a fundação de sua empresa de manufatura de filmes; e, do ano seguinte, a construção de seu célebre estúdio cinematográfico de vidro (obra que tinha por objetivo a maior captação da luz natural, viabilizando a produção das obras). A carreira do mágico-cineasta é visitada na obra cuja referência se segue, compilação de DVDs e fotografias da produção do artista, costurada pelo texto rico em detalhes de Julien Dupuy. Igualmente recomendado é o filme *A invenção de Hugo Cabret*, belíssimo passeio ficcional (fantasioso, como gostaria Méliès) de Martin Scorsese pela vida e obra do artista. Cf. DUPUY, Julian (textes); Diana Osorio et Ludovic Fasquelle (coordination générale). *Georges Méliès: à la conquête du cinématographe*. Paris: Cinémathèque Française; Studio Canal; Fechner Productions, 2011, pp. 18-27; *Hugo (A invenção de Hugo Cabret)*. Produção: Paramount Pictures; GK Films, Infinitum Hihil. Intérpretes: Ben Kingsley; Sacha Baron Cohen; Asa Burrefield; Chloë Grace Moretz e outros. Roteiro: John Logan. Estados Unidos: Paramount, 2011.

⁴⁹ Reflexões primorosas sobre os entretenimentos do século XIX anteriores à invenção do cinematógrafo, os quais prepararam o público para o aparato, encontram-se no volume que se

crônica, Gama realiza um exercício de mimese em que entra dose considerável de adivinhação. Comparece na série o campo semântico do teatro e o do cinema: o vocábulo *Tableau*, posteriormente subsumido pelo cinematógrafo, traduz o *clímax* de uma das “chapas”; e parte razoável dos textos fecha com a expressão “Fup! Fup! Escuridão!,”⁵⁰ gesto que reproduz a interrupção da eletricidade com a qual alimenta-se o novo *medium*.

Os folhetins querem-se, todavia, kinetoscópio, espetáculo visual glosado por meio da pena. Daí o distanciamento que a cronista estabelece com relação à escrita intumescida ainda usual na imprensa, visando uma narrativa chistosa e elíptica – cujo entrelaçamento de fato e ficção sugere não apenas o caráter híbrido do gênero cronístico, como a visada arguta sobre a materialidade das primeiras imagens kinetoscópicas: canhestras cenas de teatro que ainda tateavam à procura de uma voz original; registros fotográficos projetados numa traquitana que os diminuía e lhes injetava um movimento fantástico, impregnando-lhes de um caráter farsesco.⁵¹ Ao inserir no “kinetoscópio literário” os assuntos da semana (temas não raras vezes tensos, a exemplo da escalada de mortes devido à cólera), Edisonina produz sagazes quadros (ou “chapas”, como queria ela) de crítica social.

segue, tradução brasileira do original norte-americano de 1995: CHARNEY, Leo; Vanessa R. Schwartz, (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: CosacNaif, 2004.

⁵⁰ Para o primeiro caso, conferir EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1895, p. 1. Para o segundo, conferir EDISONINA, *op. cit.*, 17 fev. 1895, p. 2; EDISONINA, *op. cit.*, 14 abr. 1895, p. 1; EDISONINA, *op. cit.*, 28 abr. 1895, p. 1; EDISONINA, *op. cit.*, 9 jun. 1895, p. 1.

⁵¹ Ressalte-se que, ao contrário da máquina de Edisonina, a de Edison não captava *in loco* os acontecimentos. As imagens em movimento eram, então, rodadas na “Black Maria”, pequeno estúdio forrado por papel negro cujo teto abria-se para a captação da luz solar (as primeiras vistas requeriam iluminação em abundância). Cumpre igualmente salientarmos, todavia, que os primeiros registros textuais a respeito do kinetoscópio, impressos no Rio, não se debruçam sobre este detalhe. Concentram-se, ao contrário, na “ilusão de continuidade” que as fotografias sequenciais formavam na retina; na eficiência do aparelho que captava “46 retratos em um segundo”, reproduzindo-as com “o mínimo rumor ou tremor”; e na quantidade de fotografias que compunham a “representação da cena da loja de barbeiro” – destacava, portanto, as potencialidades do aparelho, mais que as limitações que ele neste primeiro momento impunha aos objetos que produzia. Cf. “Kinetoscópio”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1894, p. 1.

As escolhas da cronista dotaram sua produção de uma faceta popularesca malquerida pela crítica que lhe era contemporânea. Edisonina cede definitivamente espaço para a Elvira Gama contista e poetisa a partir de julho de 1895. Quando sai a lume seu primeiro livro de poemas, Gama já era presença constante nas folhas cariocas e pernambucanas.⁵² O nome da escritora já estava incontornavelmente atrelado à literatura feminina de seu tempo quando o Kinetoscópio literário volta a operar, por meio de brochura, em junho de 1897. Por isso, provavelmente, ela tenha surpreendido os pares ao assinar, com seu próprio nome, o volume *Cartas de Sinhá Miquelina e Humorismos de Edisonina*.⁵³ A apreciação crítica que Arthur Azevedo faz da obra é deveras elucidativa:

Com franqueza: a distinta poetisa Elvira Gama foi mal aconselhada publicando em volume as *Cartas de Sinhá Miquelina* e os *Humorismos de Edisonina*. Mal empregadas trezentas e quarenta páginas!

Não digo que o seu livro não encontre fácil extração e lhe não dê algum proveito material; mas a poetisa de *Minh'alma* melhor serviço prestaria à sua fama se deixasse ficar nas colunas esquecidas d'O País, d'O Tempo e do *Jornal do Brasil* esses escritos fúteis e ligeiros, que são as rosas de Malherbe do jornalismo.

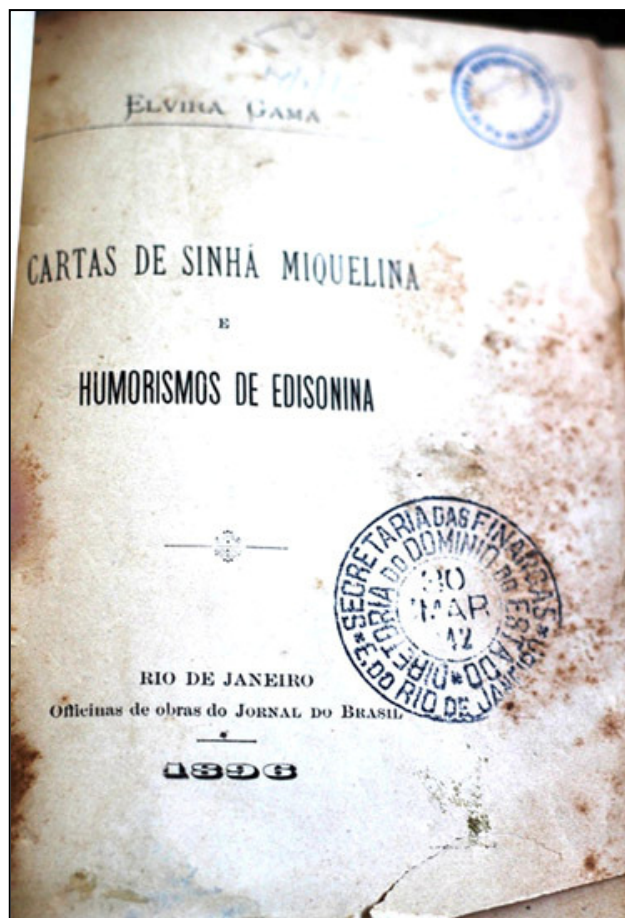
Não seria um sonho, mas um pesadelo, se uma noite, achando-me nos famosos braços de Morfeu, visse as minhas *Palestras* reunidas num volume de 200 ou 300 páginas! Um livro, Deus de minh'alma, um livro!... Há lá nada mais terrível, mais perigoso que um livro!

Elvira Gama, que faz bonitos versos e é dotada de sentimento poético, tem a prosa bisonha e o seu humorismo está longe de valer o seu lirismo.⁵⁴

⁵² Quem dá notícia da produção pernambucana da escritora é Luzilá Gonçalves, organizadora da obra *Em busca de Thargélia*, antologia da produção poética feminina que circulou em Pernambuco entre 1870 e 1920. Gonçalves circunscreve a obra de Elvira Gama na cidade do Recife entre os anos de 1896 e 1901, nas folhas *Jornal do Recife*, *A Gazetinha*, *Pequeno Jornal*, *Diário de Pernambuco*, *Gazeta da Tarde* e *Jornal Pequeno*. Cf. GONÇALVES, Luzilá. *Em busca de Thargélia: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo (1870-1920)*. Tomo 1. Recife: FUNDARPE, 1991, pp. 146-155.

⁵³ A totalidade das crônicas do *Kinetoscópio* é publicada juntamente a uma coletânea das crônicas esportivas de Elvira Gama, impressas no Rio de Janeiro e em São Paulo na primeira metade de 1890: GAMA, Elvira. *Cartas de Sinhá Miquelina e Humorismos de Edisonina*. Rio de Janeiro: Oficinas de obras do *Jornal do Brasil*, 1896. Datado de 1896, o que pode se dever a erro de impressão, o livro é anunciado pelo *Jornal do Brasil* em meados de 1897. Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1897, p. 1.

⁵⁴ A. A.. *Palestra*. *O País*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1897, p. 1.



Folha de rosto de *Cartas de Sinhá Miquelina e Humorismos de Edisonina*, de Elvira Gama (1896).⁵⁵

A crítica ilumina a ambivalência entre autônimo e pseudônimo, assim como o funcionamento da crônica dos oitocentos, trazendo para primeiro plano o desdém voltado, então, ao gênero – desdém sobre o qual a cronista chegara a se debruçar numa reflexão metalinguística: “todos os dias eu peço a Deus que não me mate enquanto eu for cronista e senhora de letras. (Chi! Quanto nariz torcido estou vendo! Quantos lábios trombudos murmuram: — Que tola! que vaidosa! Forte presumida. Uma rabiscadora... e agora a querer...)”.⁵⁶ É certo que a assertiva é impregnada da falsa modéstia que era

moeda corrente entre os cronistas do período. Todavia, não se pode deixar de lê-la em consonância à apreciação de Arthur Azevedo. Edisonina, agora assumidamente Elvira Gama, perdera, com o pseudônimo, o abrigo da crítica. A marcha de sua produção cronística, da fugacidade do jornal à perenidade do livro, faria emergir a pretensa fragilidade do conjunto. Como se, ao intentar a glosa da técnica kinetoscópica no âmbito literário, a escritura de Gama se houvesse impregnado das características da matriz – do tremor, da qualidade duvidosa da imagem, da pequenez –, originando-se uma obra de rala envergadura.

Considerações finais

Crônica e cinema de fins do XIX e começos do XX compartilham desta visada depreciativa. Em texto publicado pouco depois, o também falso modesto Graça Aranha classificará certo discurso seu de “cinematógrafo literário”: “apenas sobra-me tempo

⁵⁵ Agradeço a Rosario Igoa pela cessão da imagem.

⁵⁶ EDISONINA. “Kinetoscópio”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1895, p. 1.

para instalar diante de vós um cinematógrafo literário. Vereis passar como neste aparelho formas humanas indecisas, rápidas, fugaces (...).⁵⁷ Era lugar-comum considerar-se que o gênero cronístico padecia desse mesmo caráter ligeiro do primeiro cinema. Daí aos escritores se baterem cotidianamente em defesa de seu ofício; ou, por outro lado, rejeitarem o rótulo de “cronistas”, quando sua biografia lhes propiciava uma alcunha mais lisonjeira – Elvira Gama era sempre referida na imprensa como “poetisa”. Contemporâneo a Edisonina era um cinema que sequer respondia por tal nome. A máquina de Edison propiciava uma fruição solitária assemelhada à leitura do jornal. O cinematógrafo criaria, muito em breve (falamos, no que toca ao Rio de Janeiro, a partir de meados de 1896⁵⁸), uma *mise-en-scène* específica, impossível de ser desatrelada da impressão que seus primeiros cronistas fizeram dele: espaço *sui generis*, em que o divertimento coletivo era experimentado num ambiente de inesperada privacidade, a escuridão servindo, num só tempo, ao afrouxamento paulatino dos hábitos ainda tão provincianos dos cariocas, e à irrupção do imaginário⁵⁹ – daí a reiterada aproximação que logo se passa a travar entre as imagens cinematográficas e o sonho.

O espetáculo se sofisticaria a olhos vistos, em seu primeiro decênio, pelas mãos de homens como Georges Méliès. No fecho do decênio, ainda no além-mar, a também

⁵⁷ GRAÇA ARANHA. “A literatura atual do Brasil”, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, jan.-mar. 1898, p. 186.

⁵⁸ Entre junho e julho de 1896, alguns empresários instalaram no Rio de Janeiro aparelhos que reproduziam imagens em movimento. Em 18 de junho, *O País* noticia a chegada à cidade, para breve, de um representante do Dr. Marey, o qual instalaria na rua do Ouvidor “um novo aparelho de projeções luminosas reproduzindo as cenas animadas da vida humana.” É possivelmente a ele que se referirá G., pseudônimo de Oscar Guanabara, em crônica publicada no *Jornal do Comércio* três dias mais tarde, texto em que se explicita a diferença existente entre a máquina dos Lumière e aquela criada por Edison: “Todos nós vimos kinetoscópio de Edison, o qual reproduz o movimento por meio da passagem rápida, em frente à retina, de uma série de fotografias instantâneas. Mas no kinetoscópio as figuras eram pequeninas e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-lo. O cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores. Esta maravilhosa lanterna mágica da Ciência fará passar perante os nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos boulevards de Paris, no seu contínuo movimento de vaivém, homens, mulheres, crianças, carros, ônibus, animais, tudo.” Cf. “Artes e Artistas”, *O País*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1896, p. 3; G. “Sem Rumor” (crônica semanal), *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1896, p. 1.

⁵⁹ A esse respeito, cf. GÁRATE, Miriam V. “Sonhar com Hollywood desde a América-Latina. Cinema e literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930”. In: *Todas as Musas*. São Paulo, ano 2, n. 2, jan.-jun. 2011, pp. 49-62.

francesa Pathé Frères ofereceria uma alternativa à produção artesanal daquele artista, imprimindo à arte um viés industrial que acelerava e ampliava sua disseminação. No Rio de Janeiro, os cinematógrafos acanhados e intermitentes da Rua do Ouvidor dariam lugar aos estabelecimentos da Avenida Central, maiores e mais bem ajambrados. Multiplicada sua frequência, também eles se multiplicariam. Deslocava-se, então, a passarela elegante da cidade. A reforma urbana faria a sociedade de Edisonina mudar-se, da Rua do Ouvidor, para a avenida que a municipalidade recentemente rasgara no centro da cidade – deslocamento empírico que fundava um novo espaço simbólico, de multiplicada largueza. Porém, isso já é assunto para um próximo artigo.

Referências

- ALMEIDA, Milene S. *Melodrama bacharelesco: um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil*. Tese (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009. Disponível em: <<http://migre.me/v4nKK>> [Acesso em 25 set. 2016].
- AZEVEDO, Artur. *Contos cariocas*. São Paulo: Com-Arte; Editora da Universidade de São Paulo, 2011 [1928].
- _____. “O Major”. In: *Teatro completo de Artur Azevedo* (vol. V). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002, pp. 141-222.
- CASTRO, Miguel Ángel (coord. y ed.) *Ángel de Campo (Micrós). Obras, II: Revista Azul, 1894-1896 y El Universal, 1895-1896*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014.
- CHARNEY, Leo e Vanessa R Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: CosacNaif, 2004.
- DIMAS, Antonio. “Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?”. In: *Revista Littera*, Rio de Janeiro, n. 12, set.-dez. 1974, pp. 46-51.
- DUPUY, Julian (textes); Diana Osorio et Ludovic Fasquelle (coord.). *Georges Méliès: à la conquête du cinématographe*. Paris: Cinémathèque Française; Studio Canal; Fechner Productions, 2011, pp. 18-27.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves (org.). *Em busca de Thargélia: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo (1870-1920)*. Tomo 1. Recife: FUNDARPE, 1991.
- GAMA, Elvira. *Cartas de Sinhá Miquelina e Humorismos de Edisonina*. Rio de Janeiro: Oficinas de obras do Jornal do Brasil, 1896.

- _____. *Minh'Alma*. Prefácio de Coelho Netto. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1896.
- GÁRATE, Miriam V. "Sonhar com Hollywood desde a América-Latina. Cinema e literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930". In: *Todas as Musas*, São Paulo, ano 2, n. 2, jan.-jun. 2011, pp. 49-62. Disponível em: <<http://migre.me/v4nM5>> [Acesso em 25 set. 2016].
- MÁRMOL, Augusto Fernando. *Buenos Aires antiguo/ Old Buenos Aires: cambios urbanos 1880-1940*. Buenos Aires: Ediciones del Viajero, 2007.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- PECHMAN, Sérgio e Lílian Fritsch. "A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do Distrito Federal na virada do século". In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 5, n. 8-9, 1984-1985, pp. 139-195.
- SCOPEL, Pe. Paulo José (org.). *Orações e Santos Populares*. Porto Alegre: Edição da Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1991 [1983].
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *Mélodramatiques*. Vincennes, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2009.
- VADICO, Luiz. "Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística". In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 11, jun. 2006, pp. 87-103. Disponível em <<http://goo.gl/tp4mLB>> [Acesso em 25 set. 2016].
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, São Paulo: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Banco de Dados/ Dicionário

- Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>>. [Acesso em 25 set. 2016].
- Houaiss Eletrônico. Versão monousuário 3.0, jun. 2009. 1 CD-ROM.

Periódicos

- Gazeta de Notícias* (1894)
- Jornal do Brasil* (1894 a 1897)
- Jornal do Comércio* (1896)
- O País* (1893 a 1897)
- Revista Brasileira* (1898)
- O Tempo* (1892)

Filmografia

- Georges Méliès: Le Premier Magicien du Cinéma (1896-1913)*. Lobster Film, 2009-2010. 6 DVDs.
- Annabelle Serpentine Dance*. Direção: William K.L. Dickson, William Heise. Edison Manufacturing Company, 1894.
- Serpentine Dance by Annabelle*. William K.L. Dickson. American Mutoscope Company, 1896.
- Hugo (A invenção de Hugo Cabret)*. Produção: Paramount Pictures; GK Films, Infinitum Hihil. Intérpretes: Ben Kingsley; Sacha Baron Cohen; Asa Burrefield; Chloë Grace Moretz e outros. Roteiro: John Logan. Estados Unidos: Paramount, 2011.
- Le Portrait Mystérieux*. Direção: Georges Méliès. Produção: Star Film. Intérpretes: Georges Méliès e outros. França, 1899. In: *Georges Méliès: Le Premier Magicien du Cinéma (1896-1913)*. Lobster Film, 2009-2010. DVD 1.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2016

Para citar este artículo:

CREPALDI CARVALHO, Danielle. "Cinema a bico de pena: o 'kinetoscópio literário' de Edisonina (1894-1895)", *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 152-179. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/77>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Danielle Crepaldi Carvalho** é Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos Literários da Universidade de Campinas (IEL-UNICAMP), com a tese "Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922": centrada na análise das primeiras impressões suscitadas pelo cinema nos literatos da capital brasileira. Desenvolve, atualmente, um projeto de Pós-Doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin e auxílio da FAPESP –, o qual se debruça sobre os usos dos sons durante a voga do "cinema silencioso". É co-organizadora de edições anotadas de contos de João do Rio, Alcântara Machado e de uma antologia de escritores do pré-Modernismo e Modernismo brasileiro, e co-autora do volume *A Estalagem dos Trampoloneiros*, tradução e análise crítica do melodrama teatral francês *L'auberge des Adrets* (1823). Tem artigos publicados acerca da literatura, do teatro e do cinema, suas três áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com.

Coreografias traçadas na luz: O tango dança no primeiro cinema argentino

Natacha Muriel López Gallucci *

Resumo: Neste trabalho se pretende refletir sobre o corpo performático do tango no primeiro cinema argentino. As performances de tango constituem um *locus*, âmbito de intercâmbio de saberes e práticas corporais, ritualizadas e espetaculares que no contexto sociocultural de emergência opera como um verdadeiro sistema de representação social, se tornando uma categoria de análise estética. Nos seis filmes comentados se observam aspectos chaves da codificação corporal do tango dança que compartilha procedimentos criativos com a linguagem cinematográfica na sua composição por cortes, dimensão que tem sido sistematicamente ignorada pela historiografia.

Palavras-chave: primeiro cinema argentino; corpo; tango dança; performance; filosofia.

Coreografias trazadas en la luz. El tango danza en el primer cine argentino

Resumen: En este trabajo pretendemos reflexionar sobre el cuerpo performático del tango en el primer cine argentino. Las performances de tango constituyen un *locus*, ámbito de intercambio de saberes y prácticas corporales, ritualizadas y espectaculares que, en el contexto sociocultural de emergencia, opera como un verdadero sistema de representación social y se torna una categoría de análisis estética. En los seis filmes comentados se observan aspectos claves de la codificación corporal del tango danza que comparte procedimientos creativos con el lenguaje cinematográfico en su composición por cortes, dimensión que ha sido sistemáticamente ignorada por la historiografía.

Palabras clave: cine argentino temprano; cuerpo; tango danza; performance; filosofía.

Choreographies drawn in the light. The tango dance in the early Argentine cinema

Abstract: This paper aims to reflect on the performing body of tango in early Argentinean cinema. Tango performances in cinema are a *locus*, a framework of exchange of knowledge and bodily practices, ritualized and spectacularized. In this socio-cultural context, tango already operates as a true system of social representations becoming a category of aesthetic analysis and transmission of values. We discuss six films of this period in which the tango dance shares with cinema some aspects of their creative process through cuts, a dimension that has been systematically ignored by historians.

Keywords: early Argentinean cinema; body; performance; tango dance; philosophy.

O performer reflete, o filósofo dança, a câmera escreve

Tentar fazer uma arqueologia sempre é se arriscar a colocar uma coisa junto à outra, rastros de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas que vem de locais separados e de tempos cindidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.

Georges Didi-Huberman¹

O “mutismo” essencial do cinema (que não tem nada a ver com a presença ou ausência de uma banda sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura.

Giorgio Agambem²

Apresentação

Pretendemos refletir sobre o corpo performático do tango no primeiro cinema argentino. Nesse espaço fílmico lacunar, elencamos diversos processos de criação e codificação gestual do tango dança para analisar as dimensões tecnológicas, os processos criativos e os aspectos axiológicos envolvidos. Organizamos esta investigação de acordo com uma metodologia de estudo diacrônica e sincrônica; levando em consideração um conjunto de filmes argentinos que apresentam, fundamentalmente, coreografias de tango e, como contraponto, de folclore e foxtrote, assim como documentos de época que facilitaram o exame imanente dessas obras. Os filmes estudados foram: *Nobleza gaucha* (Argentina, Ernesto Gunche e Eduardo Martínez de la Pera, 1915), *Juan sin ropa* (Argentina, Georges Benoît, 1919), *La mujer de medianoche* (Argentina?/Brasil, Carlo Campogalliani, 1925), *La vuelta al bulín* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1926), *Perdón viejita* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1927) e *La borrachera del tango* (Argentina, Edmo Cominetti, 1928). Entretanto, e apesar do exíguo material conservado desse período, foi possível editar em vídeo uma sequência cronológica de cenas de dança³ e um estudo fotográfico como apoio para realizar as análises fílmicas.

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/ UFMG*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 4, nov. 2012, p. 6.

² AGAMBEM, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, p. 14.

³ LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. *Tango dança no primeiro cinema*. Vídeo <<https://youtu.be/1dmWY7a-YYg>>.

Desde o início da investigação⁴ percebemos que a ponte que pretendíamos construir trazia diversas complexidades teóricas; a legibilidade das imagens nas performances de tango dança no espaço fílmico argentino exibia uma série de tensões intra e extra dramatúrgicas a serem estudadas. Não seria possível abordar o cruzamento destes objetos só pela via única da pesquisa histórica em dança ou em cinema; tampouco podíamos nos servir de especulações filosóficas sobre o corpo, estudos antropológicos ou sociológicos, que negassem a práxis criativa como ato processual situado e eficaz de transmissão. Portanto, sendo nossa trajetória vinculada à filosofia e à dança, a metodologia utilizada se acercou ao conceito de “participante”⁵ quando nos colocamos não como observador, mas formando parte de processos técnicos e de criação (edição fílmica, estudos fotográficos, análise coreográfica, fílmica, etc.), transcendendo para a ideia bourdieana de uma “objetivação participante”;⁶ uma observação do sujeito da objetivação, do sujeito analisante, isto é, do próprio investigador, cujo corpo se coloca em processo de criação e teorização.

Enquanto realizávamos o levantamento do material fílmico do período e registrávamos em vídeo entrevistas preliminares,⁷ observamos que as imagens em movimento da dança do tango traçadas na luz apresentavam um verdadeiro *medium* de comunicação de conteúdos materiais e simbólicos; este *medium*, tomando emprestado o conceito de

⁴ LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. *Cinema, corpo e filosofia: Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino*. Tese de doutorado do Departamento de Cinema, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

⁵ A ideia de observação participante designa, por exemplo, a de um etnólogo que submerge em um universo social alheio, para observar uma atividade acreditando no ideal da participação. Isso pressupõe o desdobramento da consciência em sujeito e objeto. BOURDIEU, Pierre. “Participant objetivation”. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Reino Unido, vol. 9, n. 2, 2003, p. 87.

⁶ A objetivação participante se dá por objeto a explorar, não a experiência vivida de um sujeito cognoscente, mas as condições sociais de possibilidade - os efeitos e os limites - dessa experiência, mais precisamente, do ato de objetivação. Ela pretende uma objetivação da relação subjetiva com o objeto. A objetivação científica não está completa se não inclui a reflexividade, o ponto de vista do sujeito que a opera e os interesses que ele pode ter pela objetivação (especialmente quando objetiva seu próprio universo), mas também as estruturas cognitivas comuns, pressupostas naquilo que parece necessitar de explicação. BORDIEU, *ibid*.

⁷ Realizamos entre 2009 e 2012 entrevistas preliminares em vídeo com cineastas, historiadores, bailarinos e coreógrafos. Fragmentos das entrevistas podem ser acessados em LÓPEZ-GALLUCCI, N. *Entrevistas Preliminares*. Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaperformance1/sobre-1>> .

Walter Benjamin,⁸ revelava relações, intensões e energias dos corpos abraçados, que foram captados com vigor pelas câmeras do período silencioso, fruto de um exercício de comunicação entre dois mundos heterogêneos, o mundo do cinema e o da dança. Aliás, este *médium*, acorde a processos em *status nascendi*, tornava visível a *medialidade*⁹ própria de ambas as linguagens em processo de codificação. Não se tratou então de apresentar narrativas de observação nem de um processo de hermenêutica cultural; mas de desvendar, nas imagens de tango dança, um microcosmo criativo e sociocultural próprio dos diretores do primeiro cinema.

Observa-se que o registro fílmico do corpo que dança coloca um problema formal de primeira ordem do ponto de vista dos estudos fílmicos latino-americanos. No recorte indicado se situa um entrecruzamento de dois processos criativos e tecnológicos que, em princípio, poderiam ser tomados como independentes: de um lado, o processo de criação das performances de tango dança, e de outro, os processos de criação cinematográfica no Cone Sul. No entanto, na Argentina, eles se confluíram, gestando formas características da *mise-en-scène* fílmica¹⁰ e produzindo experiências artísticas significativas para o povo através do corpo, em palavras de Chartier, “representações coletivas”.¹¹ O tango, como observaremos adiante, partilha de operações fundamentais da linguagem cinematográfica que sintetizamos através de um estudo fotográfico¹² (apresentamos aqui alguns fragmentos em anexo) com o objetivo de visualizar diversas técnicas tradicionais desse baile potenciadas e adaptadas ao espaço fílmico.

⁸ BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos”. In: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Tradução de R. Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1989 [1916].

⁹ AGAMBEN, *op. cit.*

¹⁰ BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 17.

¹¹ CHARTIER, Roger. “El mundo como representación”. In: *Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992, p. 56.

¹² LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. *Estudo Fotográfico* [a) “Eixos corporais”, b) “Sistemas de movimento”, e c) “Células coreográficas”]. Pode ser acessado em vídeo também sob o título: In | CORPO | Tango <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1>>, São Paulo, 2011-2014.

Considerando que as representações do tango formam parte de um dos modelos que se tornaram hegemônicos na Argentina, o modelo do drama social urbano,¹³ as *mise-en-scène* de tango foram examinadas nesta pesquisa com o auxílio das três principais variáveis contextuais¹⁴ úteis para pensar o corpo nesse espaço fílmico modelar: a primeira variável remete ao tango servindo à recriação cinematográfica de ambiente e de época; a segunda, ao estudo da representação da canção; e a terceira variável vem conformada por esses aspectos que abordaremos e priorizamos no espaço deste artigo, trazida pelas coreografias de tango. Esta última variável foi colocada em consonância teórica com os estudos contemporâneos de antropologia da dança e do gênero desenvolvidos por Judith Hanna.¹⁵ A antropóloga sugere três modos básicos de apresentação e análise do corpo na cena de baile: *on*, *back* e *off stage*, ativando diferentes diálogos entre o espaço, o corpo e a câmera.

Os diretores argentinos dos períodos silencioso (1896-1933) e clássico (1933-1955)¹⁶ exploraram diversas representações *off stage*, como o salão de baile privado ou público, as milongas (bailes de tango), os bailes de cortiço (*conventillos*), os bailes na rua e nos carnavais, enfatizando as práticas ritualizadas que acentuam a repetição e a transmissão de saberes corporais urbanos; também foram representadas performances espetaculares *on stage*, exacerbando a dramaturgia coreográfica (do circo, do teatro, do cabaré, etc.). Entretanto, e a meio caminho entre o ritual e o espetáculo, um terceiro espaço fílmico *back stage* (que foi abordado em outro trabalho), composto pelo subgrupo de documentários¹⁷ e curtas experimentais do período moderno (1955-2001)¹⁸ e contemporâneo (2001- atualidade),¹⁹ funcionou como um *impasse* reflexivo de cineastas-

¹³ DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998; LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

¹⁴ PARODI, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". In: Yoel, Gerardo (org.). *Pensar el cine. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, vol. 2, 2004, pp. 73-100.

¹⁵ HANNA, Judit. *Dance, Sex and Gender. Sings of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

¹⁶ LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança no período clássico*. Vídeo <<https://youtu.be/une82IkJQ4M>>.

¹⁷ LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança no documental argentino*. Vídeo <<https://youtu.be/7P9p1guG3bY>>.

¹⁸ LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança no período moderno*. Vídeo <<https://youtu.be/ANQyeVDRJIA>>.

¹⁹ LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança período contemporâneo*. Vídeo <https://youtu.be/_NCsLyHv2IA>.

tangueros e tangueros. Neste terceiro espaço fílmico, as personagens reais e as técnicas do corpo dão lugar a registros fílmicos de ensaios, processos criativos, aulas de dança, âmbito que destaca ainda mais a oralidade, entendida como performatividade e reflexão artística dialogando entre si a partir da linguagem audiovisual.

Encerrando esta apresentação temática e metodológica, nosso trabalho constará de três instâncias. A primeira instância pretende situar o processo de emergência de ambas as linguagens, a do tango e a do cinema argentino, teorizando sobre elas como dispositivos modernos de criação no ambiente cultural rio-platense. Em segunda instância, realizaremos as análises do *corpus* fílmico escolhido que pode ser cotejado com o estudo fotográfico anexo. E, em última instância, partilharemos de algumas conclusões estéticas e filosóficas sobre o corpo no primeiro cinema à luz do percurso realizado.

Teorizando o corpo

Depois de tudo, acaso o corpo do bailarino não é justamente um corpo dilatado segundo todo um espaço que é interior e exterior à vez? [...] O corpo é o ponto zero do mundo, aí onde os caminhos e os espaços vem a se cruzar, o corpo não está em nenhuma parte: no coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a partir do qual eu sonho, falo, exprimo, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.
Michel Foucault²⁰

O corpo exposto no cinema é o primeiro traço da crença no espetáculo, portanto o lugar onde o espetacular se investe de maneira privilegiada.
Antoine De Baecque²¹

O que resta dos filmes é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais.
Éric Rohmer²²

No lapso que vai entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, sucedem-se enormes transformações tecnológicas e socioculturais que mudam a relação

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 78.

²¹ BAECQUE, Antoine de. "O corpo no cinema. Vol. 3: As mutações do olhar: o século XX". In: Courtine, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2009, 3ª ed, p. 482.

²² ROMER, ÉRIC. In: *Cahiers du cinéma*, n. 86. ago 1958. Paris, 1958. Apud. BAECQUE, *ibid*, p. 481.

do sujeito humano com o próprio corpo. Incrementa-se o contato da pele, que, por sua vez, é atravessada por diferentes tecnologias de visualização médica, mudando o olhar que o homem tem de si. A urbe moderna oferece múltiplos prazeres ao olhar em espetáculos de variedades, fantasias musicais, shows de rua e de circo, monstros e fenômenos; e, através de novidades da cultura visual, nascem mundos e fantasmas que se reproduzem nas fotografias, jogos óticos e fundamentalmente, no cinematógrafo.

Em *As Mutações do olhar. O século XX*, terceiro livro dedicado à história do corpo, Georges Vigarello aponta, neste sentido, uma questão de natureza epistemológica e se interroga acerca de como o corpo tem chegado a se converter em objeto da investigação histórica no século XX.²³ Esta não é uma questão menor considerando que, até então, o corpo ocupou, salvo exceções, nas trilhas do cartesianismo, um papel secundário do ponto de vista da teoria do conhecimento, tido por uma porção de matéria ou mecanismo habitado por espírito. Na virada do século, essa nova relação com o corpo começa a ser teorizada a fundo tanto pela psicanálise, quanto pela filosofia, que reativa a questão da estética – no sentido etimológico de uma teoria da percepção (*aisthêsis*) e no sentido moderno de uma teoria das práticas artísticas- e pela antropologia. A psicanálise freudiana reconhece, no seu enunciado fundamental que o inconsciente fala através do corpo; e a valorização da imagem do corpo na formação do sujeito (eu pele) é relevante na própria conceituação do inconsciente. A filosofia de Husserl, por sua parte, considera o corpo a fonte originária de todo significado e influencia o existencialismo de Merleau Ponty, para quem o corpo poderia ser pensado como encarnação da consciência e pivô do mundo. No campo da antropologia, e depois de finalizada a Primeira Guerra Mundial, Marcel Mauss soma a essas perspectivas a questão das “tecnologias do corpo”, pensando o movimento diferencial e as formas com que os homens utilizam o corpo em cada sociedade. Ele observa as imagens fílmicas das tropas marchando com movimentos e gestos característicos em cada país; e narra que o cinema também lhe apresentou tomadas de mulheres francesas gestualizando e imitando as americanas ao fumar, o que produziu ao antropólogo certas hesitações. Mauss conclui, neste sentido, que é possível teorizar sobre as tecnologias do corpo, e coloca uma ressalva que orienta muitas das

²³ VIGARELLO, Georges, Jean-Jacques Coutrine e Alain Corbin (orgs.). *História do Corpo 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

pesquisas atuais sobre o corpo para além da antropologia. O antropólogo sustenta que o estudo das técnicas corporais é viável apenas quando estas cumprem um requisito fundamental, a saber, as de serem parte de uma tradição que as torna eficazes na transmissão de sentido.²⁴

Todos temos caído no erro fundamental, eu mesmo durante muitos anos, de achar que só existe uma técnica quando há um instrumento. Era necessário voltar às velhas noções, às considerações platônicas sobre a técnica [*tekhnê*] e olhar como Platão fala de uma técnica da música e especialmente da dança, e então fazer mais geral esta noção. Nomeio técnica ao ato eficaz tradicional (vejam como este ato não se diferencia do ato mágico, do religioso ou do simbólico). É necessário que seja tradicional e eficaz. Não há técnica nem transmissão se não houver tradição.²⁵

Marcel Mauss se encontra alinhado, neste sentido, à filosofia nietzschiana; Nietzsche pensou o corpo como produto de experiências (utilizando o termo alemão *Leib* em oposição a *Körper* utilizado pelo racionalismo cientificista);²⁶ o corpo segundo o filósofo alemão é um campo de forças, de transmissão e de tensão criadora, base da cultura, de todo o juízo e fonte de ideias sensíveis.

Atendendo à ressalva maussiana, nossa aproximação ao corpo no primeiro cinema buscará objetivar a codificação corporal do tango dança transmitida como um ato tradicional eficaz de difusão popular e de construção de sentido que, no entanto, traçará um novo caminho, potencializando mundialmente a imagem do corpo e da cultura rio-platense, a partir da chegada do cinematógrafo a Buenos Aires.

²⁴ MAUSS, Marcel. *Oeuvres 2. Représentations collectives et Diversité des Civilisations*. Paris: Minuit, 1969, pp. 13-84.

²⁵ “Todos hemos caído en el error fundamental, yo mismo durante muchos años de creer que solo existe una técnica cuando hay un instrumento. Era necesario volver a las viejas nociones, a las consideraciones platónicas sobre la técnica y ver como Platón hablaba de una técnica de la música y especialmente de la danza, y entonces hacer más general esta noción. Denomino técnica al acto eficaz tradicional (ven, como este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición”. MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979, p. 340.

²⁶ NIETZSCHE, Federico. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1985.

A codificação corporal do tango dança

A codificação do tango dançado forma parte de um longo processo de construção das práticas corporais rio-platenses, em que se consolidam as danças folclóricas argentinas e os primeiros formatos espetaculares como o circo e o sainete. Este processo pode ser situado historicamente entre 1810, ano da Revolução de Maio, em que a Argentina inicia sua independência de Espanha, e 1890; nesse lapso se produz toda uma reconfiguração social associada tanto à finalização da guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai quanto às políticas imigratórias propiciadas pelos governos argentinos nas últimas décadas do século XIX. Como gênero de baile, o tango se codifica entre 1880 e 1914; este dispositivo dramático se diferenciou por ser um sistema de criação popular por cortes.

Este processo de codificação e ressignificação corporal, cheio de tensões socioculturais de classe, gênero e origem, adveio em paralelo à reconfiguração política e discursiva representada pela *Generación del 80*,²⁷ grupo este conformado por uma elite que pretendeu esgrimir as diretrizes para a consolidação da unidade cultural do país. Servindo-se de ideias positivistas, o grupo se afirmou em uma interpretação da tradição estética e política argentina que apelava a textos tidos por fundadores do ser nacional, o *Facundo*²⁸ e o *Martín Fierro*,²⁹ mitos da origem e - apesar de ocupar posições opostas - cânones literários da poética argentina. Para a *Generación del 80*, fazer uso do corpo em exposições, bailes de negros e espetáculos de atração circenses era um rebaixamento estético que deteriorava o homem argentino.³⁰ Essa visão reativa desconhecia que na Europa estava se gestando uma abordagem corporal inovadora através dos estudos da ginástica europeia, que valorizava as manifestações corporais da cidade moderna. Ditos estudos utilizavam padrões de movimento baseados na fisiologia e na cronofotografia procurando compreender mais sobre o corpo para alcançar o polimento gestual e a

²⁷ Destacam-se diversas personalidades desta geração, como Miguel Cané, Eduardo Wilde, Carlos Pellegrini, Lucio V. Mansilla, entre outros poetas e escritores.

²⁸ SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962 [1845].

²⁹ HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue, 1982 [1872].

³⁰ CAMBACERES, Eugenio. *Música sentimental*. Buenos Aires: Librería Española, E. Denné, 1884.

economia no movimento.³¹ A codificação do tango também é contemporânea dos estudos franceses da dramaturgia corporal de Decroux (1898-1991), das pesquisas na Rússia sobre o corpo e sobre as ações físicas de Stanislavski (1863-1938) e da sistematização de movimentos de Meyerhold (1874-1940). Estudos que, como a dupla no tango, basearam suas reflexões e pesquisas sobre o processo criativo em uma concepção forte dos “centros corporais” como motor do movimento e afetos ligados, e da vulnerabilidade dos “eixos corporais” na projeção cênica.

A dança que hoje conhecemos como tango foi resultado de uma lenta decantação das práticas do corpo rio-platenses. Do ponto de vista da estrutura coreográfica sua constituição foi associada por diversos investigadores a uma forma diferenciada de abraço praticado nos bailes pelas *cuarteleros*, mulheres que acompanhavam os batalhões de “mestiços e pardos” enviados para lutar nas fronteiras;³² e enfatizamos que esse processo de transformação e emergência da dança, em redor dos quartéis, conflui com os registros mais antigos de tangos dançados, constatados pelas pesquisas antropológicas de Lamas e Binda.³³ Terminada a guerra da Tríplice Aliança, essas práticas de fronteira se deslocaram para os espaços de convívio próximos aos quartéis reinstalados à beira da cidade de Buenos Aires. Dessa maneira, as reuniões musicais e dançantes nas regiões portuárias e nos *cuartos de las chinas* (bordéis) começaram a se chamar também de “milongas” (referenciando, mas sem se confundir com o ritmo musical).

Todas as danças em dupla que haviam sido praticadas até então começaram a ser interpretadas, introduzindo novos movimentos e gestos, de acordo com a necessidade expressiva destes grupos. A habanera, sob o influxo das duplas de bailarinos *orilleros* (dos arrabaldes), impregnou-se desse abraço íntimo, produto de uma proximidade antes impensável entre bailarinos. Nascia, assim, um novo estilo de dançar com *cortes* (detenções intempestivas no descolamento), *focos* (levando a atenção para uma parte

³¹ SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2002, p. 18.

³² SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Oxford: Westview, 1995.

³³ LAMAS, Hugo e Enrique Binda. *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 1998, p. 84.

específica do corpo), *amagues* (enganos, rebotes) e *quebradas* (requebros no eixo corporal ou ruptura das figuras ou passos).

Segundo os comentários de Rossi,³⁴ podemos achar a origem desses formatos criativos do tango, como foram os *cortes*, *focos* e *amagues*, na própria prática das danças folclóricas, cujo exemplo mais citado é a dança conhecida como “gato con relación”, dança intercalada com versos. Os cantores contrapontistas (*payadores*), no momento em que aparecia a voz de *mando*, detinham a dança para recitar um verso rimado; essa descontinuidade era representada coreograficamente pelos dançarinos que realizavam uma *agachada*, *corte* ou *amague* (flexão de joelhos), movimento corporal para acompanhar o final da frase musical. A expansão das *quebrada* e os *cortes* possibilitou às duplas ações de interromper o andamento da dança para um luzimento pessoal (traço proibido nas danças de abraço europeias). Esta espécie de “sub-ato” ou “sub-cena” dentro da dramaturgia da dança, só possível graças ao longo processo de montagem criativo das duplas elaborado por um sistema de enxerto de células coreográficas. Por isso, na alvorada do tango, dançar com *corte* significa dançar colando fragmentos e contrastes, fazendo emergir uma exibição pessoal (floreio, sapateio, oitos, etc.) em que se apresentam com destaque as habilidades coreográficas da dupla.

A classe alta portenha costumava praticar todo tipo de dança de abraço como um passeio discreto, mas não havia um verdadeiro contato corporal nem destaque pessoal; os homens caminhavam em linha e retrocediam na pista de baile. Os fregueses dos bailes *orilleros*, em contato com dançarinos negros, invertem a marcha no salão, sendo a mulher a que retrocede na pista e o homem quem avança sobre ela, tendo domínio do espaço próprio, da dupla e dos outros bailarinos.³⁵ Na pesquisa sobre os registros de tango mais antigos verificados, Lamas e Binda nomeiam as três referências básicas ao tango dançado que foram achadas a partir de 1880. Primeiro, a menção do tango dança em obras de teatro representadas no circo *criollo*; segundo, textos e crônicas que lembram situações da guerra contra o Paraguai; e, terceiro, os comentários jornalísticos

³⁴ ROSSI, Vicente. “*La milonga – La academia – El tango*”. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/6887186/Vicente-Rossi-La-milonga-La-academia-El-tango>>, 2008, p. 5 [Acesso: janeiro de 2014]

³⁵ Coreograficamente, há um antecedente dessa caminhada no *pericón*.

sobre bailes de tango em povoados de veraneio na província de Buenos Aires. Os autores localizaram no jornal *El diario*, de 30 de janeiro de 1888, a que foi tardiamente a primeira descrição de tango dançado.³⁶ Dois anos depois, em 1891, no espetáculo teatral *Julian Giménez*, pela primeira vez um tango foi representado teatralmente, cantado e dançado pela Companhia de circo Podestá-Scotti, na cidade de Rosário.³⁷

O circo encarnava o espetáculo moderno por excelência e seu sucesso era inegável entre as diferentes classes sociais que se dividiam nos horários para assisti-lo; nesse âmbito, o ritual do tango ganhou um lugar preponderante. Segundo Castagnino, o palhaço Pepino el 88 (José Podestá) dançava tango como um compadre das margens que se enredava em inúmeras fintas.³⁸ A Companhia de circo de Podestá tinha uma grande versatilidade corporal, adquirida por meio da linguagem codificada da pantomima. Esta técnica foi utilizada amplamente, antes de inserir os diálogos verbais na obra *Juan Moreira*, estreada em 1896 (ano em que chega o cinematógrafo a Buenos Aires). Antes de *Juan Moreira*, a dança e a pantomima se misturavam; a voz era utilizada somente em canções e versos. Para *Moreira*, os próprios artistas tiveram que escrever roteiros e articular, de uma maneira bem estipulada, as músicas, os versos e as danças que formavam parte desta nova forma de diegese circense.

As práticas do tango dança foram ignoradas como objeto de estudo, tanto pelos escritores e jornalistas que vivenciaram o processo de gestação do estilo, na virada do século XIX para o XX, quanto pelos estudos históricos posteriores. Evidência disso é o famoso livro de história do tango escrito pelos irmãos Bates, que enfatiza o desenvolvimento da “orquestra típica” e a figura do “cantor de tango”,³⁹ sem mencionar o impacto sociocultural da dança.

³⁶ *El diario*, 30 de janeiro de 1888. Apud. LAMAS e Binda, *op. cit.*, p. 99.

³⁷ PODESTÁ, José. *Medio siglo de farándula: memorias*. Buenos Aires: Galerna, 2003, p. 74.

³⁸ CASTAGNINO, Raúl H. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981, pp. 8-9.

³⁹ BATES, Héctor e Luis Bates. *La historia del tango. Sus autores*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera, 1936.



Capa do livro de Nicanor Lima. *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires, 1916.

Algo intrínseco à linguagem corporal das danças populares manteve essas práticas na dependência da transmissão oral. Um livro *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*, de Nicanor Lima⁴⁰ (1916), aparece como reflexo da consolidação de uma matriz corporal, mas sob o tom higienista do uso dos bons costumes na dança. Os estudos musicológicos de Carlos Vega,⁴¹ iniciados nos anos 1930, mas publicados recentemente,⁴² trataram também da temática da origem das danças argentinas e dos problemas

coreográficos do tango, embora sejam duas exceções isoladas e que revertem em parte a pressuposta “minoridade” da dança na história da cultura argentina. Segundo afirma Vega em *Danzas y canciones argentinas*: “o que diferencia esta espécie das demais é sua articulação coreográfica. A música [referindo-se ao tango até 1930] tem muito pouco a ver com sua importância e sua universalização”.⁴³

A chegada do cinematógrafo e o segundo nascimento do tango

Poucos meses depois da exibição dos irmãos Lumière em Paris com sua câmera, o *Cinematographe*, o produtor Enrique Mayrena conseguiu importar uma câmera inglesa a

⁴⁰ LIMA, Nicanor. *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires, 1916.

⁴¹ Carlos Vega (1898-1966) foi um pioneiro nos estudos de musicologia na Argentina, iniciados nos anos 1930. KOHAN, Pablo. “Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango”, In: *Revista Antología del tango rioplatense*, vol. 1, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1980, p. 81. Disponível em: <https://www.academia.edu/4572623/Kohan_Pablo_Carlos_Vega_y_la_teor%C3%ADa_hispanista_sobre_el_or%C3%ADgen_del_tango> [Acesso: julho de 2012]

⁴² VEGA, Carlos. “Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas”. In: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n. 1, 1977, pp. 9-10.

⁴³ “[...] lo que diferencia a esta especie de las demás es su articulación coreografica. La música tiene muy poco que ver con su importancia y su universalización”. Apud. KOHAN, *op. cit.*, p. 81.

Buenos Aires, uma das primeiras cidades sul-americanas a conhecer o invento. Menos de um ano depois, com uma câmera *Elgé* (fabricada por León Gaumont), Eugênio Py, fotógrafo da Casa Lepage⁴⁴, filmou *La bandera argentina* (1897), com vistas do mastro da Plaza de Mayo.⁴⁵ O primeiro filme profissional que realizou Py cobria a chegada ao país do presidente eleito no Brasil, Dr. Campos Salles, em 1900, nesse que foi considerado também o primeiro noticiário argentino. Interessado pelas atualidades rio-platenses, Py iniciou uma série de registros que não tinham argumento específico, mas que revelavam a interação dos artistas locais, atores do circo e do teatro portenho.⁴⁶



Gabino, el Mayoral (Argentina, Eugenio Py, c. 1907)

Por volta de 1907 realizou o famoso sainete em versão filmica *Gabino, el Mayoral*. Py também registrou pela primeira vez na Argentina danças folclóricas, no curta-metragem conhecido como *El pericón nacional* (1902). Trilhando o interesse pelas manifestações artísticas locais, Py se deslocou até as arenas do circo para dar visibilidade a um novo estilo de baile e filmou *Tango criollo* (1906). Deste curta-metragem perdido, ficaram apenas comentários na

literatura, sendo que diversos autores coincidem em afirmar que este foi o primeiro registro de tango inaugurando o longo romance entre o tango e o cinema no país.

⁴⁴ Lepage abriu suas portas por volta de 1890 e, além do cinematógrafo, importou também o fonógrafo.

⁴⁵ MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes. 2005, pp. 14-15.

⁴⁶ PARANAGUÁ, Paulo. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE de España, 2003, p. 36.



“El Tango”, *La ilustración argentina*, n. 33, 30 nov. 1882. Esta caricatura de dois negros dançando “tango” foi muito difundida na literatura argentina. A imagem traz a tona essa longa discussão musicológica acerca da relação entre o ritmo de candombe dançado pelos negros no Río de La Plata e o tango.⁴⁷

A performance em dança foi realizada especificamente para a câmera de cinema e contou com quatro minutos de duração. Estudos históricos duvidaram sobre a data desse registro durante algum tempo, mas as pesquisas de Guillermo Caneto et al. têm removido essas hesitações: “A 2 de julho [de 1906] estreou no Salón del Sud [Buenos Aires] *Tango criollo*, de Eugenio Py,

primeiro e modesto antecedente do “musical” à argentina. Citada erroneamente por alguns historiadores como *Tango argentino*, se lhe atribuiu uma data de rodagem muito anterior, em 1901”.⁴⁸

O filme mostrava imagens coreográficas de uma dupla nas arenas do circo; o dançarino era conhecido como o *negro* Agapito, que havia sido palhaço assistente da Companhia de Podestá.⁴⁹

⁴⁷ O candombe surge na Buenos Aires colonial no final do século XVIII; durante o século XIX, e diante da enorme proliferação da cultura negra em geral, muitos sainetes retomam essa dança. MATAMORO, Blas. “Orígenes musicales”, In: VV.AA. *La historia del tango*, vol. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 62.

⁴⁸ “El 2 de julio [de 1906] se estrenó en el Salón del Sud [Buenos Aires] *Tango criollo*, de Eugenio Py, primero e modesto antecedente del ‘musical’ a la argentina. Citada erróneamente por algunos historiadores como *Tango argentino*, se le atribuyó una fecha de rodaje mucho anterior, en 1901”. CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996, pp. 84-85.

⁴⁹ COUSELO, Jorge Miguel. “El tango en el cine”. In: alposta, Luis, Luis Ordaz e Jorge Miguel Couselo. *La historia del tango VIII: el tango en el espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 1294 e GIMÉNEZ, Horacio G. “El ‘Negro’ Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional”. In: *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, 3, 2005 Disponível em: <<http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf>> [Acesso: julho de 2007]



Arenas do Teatro San Martín. Fonte: Archivo General de la Nación, Argentina

A cena coreográfica de Agapito para a câmera fixa mostrava como se dançava tango nos espetáculos circenses, geralmente soltos, mas quase sempre de maneira brincalhona. Filmada *in situ*, nas arenas do circo do Teatro San Martín,⁵⁰ a vista reproduzia técnicas corporais totalmente diferentes da rítmica previsível da valsa ou da polca. A expressão corporal era inovadora e provocante para a época. Coreograficamente, já existia essa cadência associada ao tango própria da tradição gestual negra desenvolvida amplamente no Rio da Prata; o jogo de confronto e distanciamento dos corpos,⁵¹ assim como um profundo teor lúdico, não era em nada estranho às habituais interpretações de circo. Cativados pela maneira de dançar dos *orilleros* e pelo alarde dos *compadritos*, os atores circenses introduziram no filme o tango como jogo de pantomima. No artigo “Relación

⁵⁰ COUSELO, *ibid.*

⁵¹ Os “amagues” foram associados à luta com facas, mas também procedem do próprio gesto de iniciar a marcha dos cavalos.

escena-baile”, Rubén Pesce⁵² discute essa questão do ponto de vista da coreografia, visto que essa dança não era uma dança de abraço, mas sim de um profundo caráter dramático. Agapito e sua desconhecida parceira partilharam desse momento histórico fundacional e dessa geração circense observadora da nova gestual, que, assim como os Podestá, estava sempre em busca de novas atrações.

O filme *Tango criollo* pertenceu a um conjunto de rolos exibidos na Espanha, em Paris, Saint Louis, em Milão e no Vaticano,⁵³ compondo, junto com *El pericón nacional* (1902), aquelas imagens que, pouco tempo depois, seriam tomadas como símbolos nacionais e pelas quais seria reconhecida a Argentina no exterior: a imagem do gaúcho e a imagem do tango. Contudo, na Europa, e antes das famosas celebrações do Centenário, o ritmo corporal desses dançarinos registrados por Py abriu suspeitas entre o público sobre a origem não elitizada da dança. O antropólogo francês Remi Hess⁵⁴ comenta o furor que causou em Paris a exibição dessa vista de tango. Esse registro fílmico inaugural legitimava também a vinculação do tango com o circo e seus atores, amplamente acolhidos pelo público rio-platense.

O primeiro cinema de ficção argentino, por sua parte, iria adotar um discurso mais nacionalista, eco da euforia patriótica dos festejos do Centenário da Revolução de Maio de 1810. Claudio España⁵⁵ destaca que, nos primeiros anos, o cinema argentino não se serviu dos clássicos gêneros literários que moldaram os inícios do cinema mundial (comédia, drama, épico, etc.), mas que os diretores aproveitaram os modelos teatrais espanhóis (*zarzuelas*) e franceses (*varietés*) formatados como circos *criollos* e *sainetes*.⁵⁶

Suas estrelas eram jovens artistas que migravam do *varieté* portenho. Acostumadas a cenários multiespaciais, tiveram que se adequar a um espaço reduzido de trabalho frente

⁵² PESCE, Rubén. "Relación escena-baile", In: Fontevecchia, Alberto (org.) *Un siglo de historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979. pp. 33- 48.

⁵³ COUSELO, "El tango en el cine", *op. cit.*

⁵⁴ HESS, Remi. *Le tango*. Paris: PUF, 1996, p. 111.

⁵⁵ ESPAÑA, Claudio. *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Abril, 1984.

⁵⁶ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Historia de las varietés en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

à câmera.⁵⁷ Surgem rapidamente os primeiros filmes musicais argentinos; os cantores gesticulavam diante de um pano de fundo olhando para a câmera, ao som de discos gravados previamente; no momento da projeção se sincronizava um fonógrafo e se reproduzia a imagem com a música.⁵⁸

Durante o furor da tangomania na França, a burguesia portenha se liberou de alguns preconceitos bem arraigados e adotou o tango como reflexo dos hábitos parisienses. Consolidado um novo público, em 1913 subiu pela primeira vez uma orquestra de tango ao palco teatral (27/12/1913), quando a Companhia de Pancho Aranaz encenou a peça de estreia de José Antonio Saldías, *Noche de garufa*.⁵⁹ No seu terceiro quadro com a orquestra de Osvaldo Fresedo como atração se representa o Salão Hansen (que será cultuado pelos cineastas do período industrial). Alguns meses depois apareceu o primeiro cabaré teatral: *El cabaret. Escenas de la vida porteña*,⁶⁰ de Carlos M. Pacheco, apresentado no Teatro Argentino pela Companhia Vittone-Pomar (5/3/1914). Define-se um novo formato de espetáculo profissional de tango com orquestra, cantores e dança que obtém lugar destacado nas peças teatrais.⁶¹ Em 1918, no sainete *Los dientes del perro*,⁶² de Weisbach e González Castillo, apresenta-se o tango *Mi noche triste*, considerado o primeiro tango canção. Assim, o cabaré sobre o palco era o pretexto para exibir orquestras típicas, cantores e bailarinos profissionais que endereçaram suas coreografias para o público passando de um tratamento ritualizado para a projeção espetacular dessa dança.

⁵⁷ GIMÉNEZ, Horacio G. "El 'Negro' Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional". In: *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, n. 3, 2005. Disponível em: <<http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf>> [Acesso: julho de 2007].

⁵⁸ DOS SANTOS, Estela. *El cine nacional. Colección Vida y milagros de nuestro pueblo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971, p. 12.

⁵⁹ ORDAZ, Luis. "El tango en el teatro nacional", *op. cit.*, p. 1255.

⁶⁰ RINALDI, Pablo. "De aquí y de allá. Una aproximación a diferentes poéticas, textualidades y expresiones culturales que ocurrieron entre 1914 y 1918". In: *Ulrico. Revista digital de historia y cultura de la Ciudad de Buenos Aires*, n. 2, diciembre de 2014, p. 91.

⁶¹ *Crítica*, 1922. Apud. GOYENA, Héctor Luis. "El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte". In: *Latin American Music Review. Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, n. 1, 1994, p. 100.

⁶² WEISBACH, Alberto e José González Castillo. *Los dientes del perro*, 1918 y ORDAZ, Luis. "El tango en el teatro nacional", *op. cit.*, p. 1218.

Segundo Tallón,⁶³ a Argentina viveu nesse momento duas realidades com relação ao tango. Para alguns jovens, era uma forma revolucionária, cujo sensualismo eles não podiam ignorar; todavia, para muitos outros, ser um homem de tango significava apenas ser um homem de Buenos Aires. O tango não era meramente uma música, uma canção, um baile, mas algo consubstancial, um estilo psicológico e uma maneira de viver refletindo a si mesmos, como homens de Buenos Aires.

Concomitantemente às propostas lisas e recatadas dos bailes portenhos apoiados no furor europeu, uma série de filmes argentinos trazia à tona essa geografia mental que respirava tango em Buenos Aires. Em 1915 são produzidos filmes com cenas de tango de imenso sucesso: *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera e Ernesto Gunche), que apresenta danças folclóricas e tango (comentaremos este filme na próxima seção) e *Una noche de garufa* (José Agustín Ferreyra, 1915), interpretado por Menito Acuña, que conta as aventuras de uma adolescente na noite portenha com ousadas imagens de uma orquestra de senhoritas.

O filme *Resaca* (Atilio Lipizzi, 1916), versão perdida do sainete de A. Weisbach, tinha cenas de tango dançado de Benito Bianquet (1885-1942), El “Cachafaz”, ícone do *bailarín* portenho responsável pela transformação dessa dança ritualizada, própria dos arrabaldes, em um espetáculo cénico e, fundamentalmente, fílmico.

Inúmeros filmes argentinos hoje perdidos, como *Giácomo* (Augusto César Vatteone, 1939), nutriram-se do tango e seus diretores tiveram o intuito de captar essa gestualidade corporal, gerando uma linguagem cinematográfica diferente à do tango no circuito europeu, cujos diretores também haviam dado à dança clara atenção.⁶⁴

⁶³ TALLON, José Sebastián. “El tango en sus etapas de música prohibida”. In: *Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino*, Buenos Aires, 1959, pp. 28-29.

⁶⁴ Diretores do primeiro cinema europeu transitaram entre diversas experiências fílmicas em redor desta dança, como podemos encontrá-las em *Max, professeur de tango* (1912) e *O tango tem a culpa*, de Max Linder (1913); *Tillie’s punctured romance* (1914) e *Tango tangles* (1914), de Mack Sennet, cuja figura era Charles Chaplin; *The four horsemen of the apocalypse* (1921), de Rex Ingram, em que Valentino dança duas coreografias; *Forbidden paradise* (1924), de Ernst Lubitsch; *The way of lost souls* (1929), de Paul Czinner. As danças flamenca e oriental entram também na encenação fílmica em *Carmen* (1918), de Lubitsch; *Mania* (1918), de Eugen Illés; e *Eldorado* (1921), de Marcel L’Herbier.



“El Cachafaz” (Homenagem). Fonte : Revista Cine nacional, 1942

Tangografias: coreografias traçadas na luz

Nesta seção comentaremos seis filmes argentinos, alguns deles restaurados de maneira incompleta, nos quais achamos cenas performáticas de dança destacando a gestualidade do tango. Estes filmes formam parte de um momento prévio à industrialização do cinema, em que se colocaram as bases de dois modelos de representação na Argentina: o modelo do drama social urbano e o modelo do drama social folclórico;⁶⁵ modelos que com a tecnologia do som sincrônico se convertem em hegemônicos.

O longa-metragem ficcional *Nobleza gaucha*, de 1915, um dos poucos filmes resgatados do período, foi dirigido por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera e Ernesto Gunche. Para a realização deste filme, Norberto Cairo redigiu um roteiro e logo se associou a Gunche e Martínez de la Pera, que lhe deram assessoria na fotografia; ambos participavam ativamente da Sociedade Fotográfica Argentina de Aficionados e tinham se iniciado trabalhando juntos. Os diretores adquiriram uma câmera cinematográfica

⁶⁵ LUSNICH, *op. cit.*, p. 19.

Urban e experimentaram a realização de vistas documentais de forte caráter paisagística em *Las cataratas del Iguazú* (Ernesto Gunche e Eduardo Martínez de la Pera, 1911). Junto a Cairo adotaram como modelo estético e criativo a fotografia e os temas da literatura *criollista*; o filme apelou ao realismo e desenvolveu o conflito entre as classes sociais no campo e na cidade com recursos do folhetim e do melodrama. A ampla repercussão, os ganhos financeiros obtidos na Argentina e sua exportação à Espanha assentaram as bases de uma incipiente indústria cinematográfica, quebrando a hegemonia que os filmes europeus tinham nas telas da América do Sul.



Gaúcho recitando com seu violão Fonte: Fotografia apresentada no programa de mão de *Noblezza Gaucha*. Coleção Andrea Cuarterolo

Foram convocados atores famosos do teatro e do circo *criollo*: Orfilia Rico, Celestino Petray, Julio Scarcella e María Padín que atuaram sem exagero.⁶⁶ Parte do sucesso do filme se deveu, de um lado, à diversidade de paisagens e costumes registrados em

⁶⁶ DI NÚBILA, *op. cit.*, p. 18.

cenários com luz natural, exceto o interior da mansão na cidade, e, de outro, à colocação de intertítulos poéticos sugerido pelo dramaturgo José González Castillo, em uma segunda edição, que lhe valeu uma aceitação massiva. Para esses intertítulos, utilizaram fragmentos do poema *Martín Fierro*, de José Hernández;⁶⁷ de *Fausto*, de Estanislao del Campo⁶⁸ e de *Santos Vega*, de Rafael Obligado.⁶⁹ Os intertítulos ficavam expostos por vários segundos dando tempo ao leitor recém-alfabetizado e ao público analfabeto para assistir e comentar na sala.⁷⁰

O enredo do filme *Nobleza gaucha* narra uma história de amor nobre entre um gaúcho dos pampas argentinas e uma jovem camponesa. A jovem é raptada pelo dono da fazenda e patrão do gaúcho, que a leva para a cidade de Buenos Aires e a esconde na sua mansão. O gaúcho, com a ajuda de um imigrante italiano, empreende sua viagem para a capital e resgata a jovem. Voltando à fazenda, e utilizando suas influências policiais, o patrão o acusa falsamente de *cuatrero* (ladrão de gado). Depois de uma perseguição a cavalo em que se destacam as agilidades, fortaleza e exuberância do gaúcho, o patrão termina caindo em um barranco; e, embora o gaúcho tente salvá-lo, o vilão morre.

A estética do filme *Nobleza gaucha*, em consonância com as fotografias do campo argentino realizadas pelo famoso fotógrafo Francisco Ayers, partilhavam o intuito de representar o poema de José Hernández, *Martín Fierro*.⁷¹ Os diretores, assim como o fotógrafo, construíram um espaço filmico límpido do campo com imagens documentais e ficcionais intercaladas. O resgate da cultura *criolla* e a mitologização do gaúcho foram edificados por meio de cenas documentais dos trabalhadores na fazenda com o gado; entre outras cenas ficcionais, são apresentadas encenações construídas: como a da camponesa sobre o cavalo levando chimarrão ao gaúcho, os bailes no campo, a serenata com o violão e o churrasco argentino.

⁶⁷ HERNÁNDEZ, *op. cit.*

⁶⁸ DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto: seguido de Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1941 [1866].

⁶⁹ OBLIGADO, Rafael. *Santos Vega*. Buenos Aires: Ediciones Mínimas, 1917.

⁷⁰ TRANCHINI, Elina. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista, 1915-1945”. In: *Entrepasados (Revista de Historia)*, Buenos Aires, Nº 18-19, 2000, p. 118.

⁷¹ CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013, p. 145.



Pericón Nacional. Fonte: Fotografia apresentada no programa de mão do *Nobleza gaucha*. Coleção Andrea Cuarterolo.

Como foi mencionado, na primeira década do século XX, o cinema ficcional argentino havia se alinhado ao projeto da classe dominante, que necessitava criar um sentimento de pertencimento orientado a construir a identidade nacional. Isso implicou a exclusão da crítica social na filmografia e o apagamento das classes subalternas. Em contrapartida, após os festejos do Centenário em 1910, uma série de filmes instaurou signos de crítica política e social; mostrando os laços sociais da população urbana, no campo e a relação com os imigrantes. O processo implicou certas tensões intrínsecas, como afirma o historiador Lautaro Kaller:

[Temos] que entender a rivalidade que se tratou de estabelecer desde os setores de poder entre os gaúchos e os imigrantes; como se reinventou o gaúcho que havia sido excluído em seu primeiro momento e foi colocado como o paradigma do ser nacional em oposição à nova imigração que era a que, agora, incomodava; e isso se vê refletido muitas vezes no tango e no cinema.⁷²

⁷² “[Tenemos] que entender toda esa rivalidad que se trató de establecer desde los sectores de poder entre gauchos y el inmigrante, como reinventó al gaucho que habría sido excluido en su primer momento y lo estableció como el paradigma del ser nacional en oposición a la nueva inmigración que era la que ahora molestaba y eso se ve reflejado muchísimas veces en el tango y en el cine.” KALLER, Lautaro. In. López Gallucci, Natacha. *Entrevistas Preliminares* [Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaperformance1/sobre-1>>], 2011.

No filme *Nobleza gaucha*, ao mesmo tempo em que se mitifica um passado fundacional situado no mundo rural, representa-se o devir desse mundo na era agroexportadora pela qual passa o país. O maquinismo, o casarão de campo, a mansão na cidade, contrastam com as pobres vivendas dos gaúchos. Decerto o filme apresenta uma visão nostálgica do campo, mas também se problematizam os conflitos e as tensões sociais e culturais do momento:⁷³ o mundo urbano e o rural estão sendo observados. Há referências claras à situação do gaúcho oprimido pela exploração de uma sociedade quase feudal.⁷⁴ Exalta-se o progresso modernizador e urbano que causa a agonia desse mundo, em uma luta desigual entre a modernidade capitalista e o sistema econômico que sustentava a tradição rural; entre o automóvel do vilão e o cavalo do gaúcho; contrastando a roda de amigos cantando em redor do violão com a solidão do patrão na cidade moderna saindo do bordel Salão Armenonville. Os realizadores exaltam as rédeas de amizade entre os gaúchos que se estendem agora ao imigrante, plasmada com humor na primeira cena de dança folclórica campestre.

Quando o gaúcho e seu amigo italiano viajam a Buenos Aires para resgatar a camponesa (*china*), percorrem essa capital cosmopolita dirigindo o olhar do espectador pelos trilhos do progresso. A complexidade da vida moderna foi representada por planos de conjunto da estação de trens de *Retiro* e o Congresso da Nação. Maravilhosos *travellings* filmados desde o trem e desde o *tranvía* (bondinho), apresentam orgulhosamente os caracteres urbanísticos europeus da capital portenha.

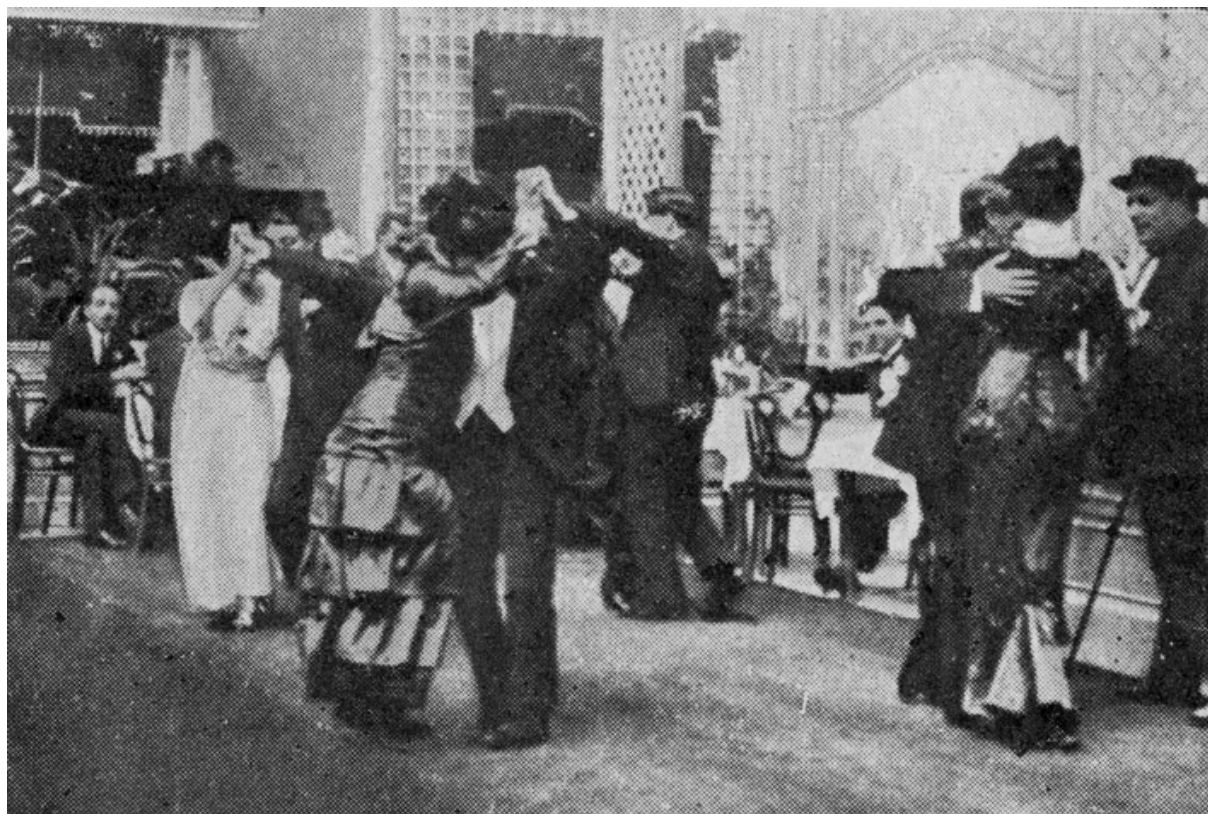
Em clara tensão, a pureza do campo argentino está representada pela organização corporal ritualizada do *pericón nacional*; esta dança folclórica de roda e fileiras de duplas (que havia sido aceita nos salões da oligarquia portenha) foi filmada em um pátio de campo nos exteriores da fazenda “La Armonia”. A cena teve mínimos movimentos de câmera laterais, com a roda coreográfica como centro do plano. No primeiro movimento de câmera entra em quadro o estábulo, os cavalos e os músicos tocando violão; no segundo movimento de câmera há uma rápida aparição do patrão que não intervém na dança e dá as costas ao grupo. No decorrer da coreografia - realizada com roupa típica de

⁷³ CUARTEROLO, Andrea. “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”. In: Lusnich, Ana Laura e Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Vol. I, Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, p. 151.

⁷⁴ MAHIEU, Agustín. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966, p. 19.

campo e lenço - tem destaque entre os bailarinos um personagem estrangeiro, vestido de terno estilo levita; o estrangeiro tenta seguir com dificuldade os comandos do *pericón* (voz de mando) junto a sua aflita parceira que busca incorporá-lo ao grupo.

As sequências tradicionais em duplas abraçadas e tomadas pelas mãos (sem contato no torço), assim como a roda grupal, apelam a giros e contra-giros para mudar as posições. O grupo realiza a *cadena*, tomando-se das mãos, o *paseito del campo*, a ponte, o passo valseado, a formação dos *corrales* (rodas de homens e mulheres) e a roda com os lenços brancos em alto, para formar a coreografia do *pabellón de la patria*. Em duplas confrontadas, improvisam-se movimentos de *chacarera* ou *gato*.



Tango dança no Salão Armenonville. Fonte: Fotografia de uma cena perdida apresentada no programa de mão de *Nobleza gaucha*. Coleção Andrea Cuarterolo.

A burguesia da cidade está representada neste filme pelo tango dançado no Salão Armenonville,⁷⁵ primeiro cabaré portenho estilo francês, inaugurado em Buenos Aires em

⁷⁵ O Salão Armenonville ficava ao lado do Pabellón de las Rosas (onde atualmente funciona o Canal 7 da televisão pública). Nesses salões atuaram orquestras e figuras do tango, como Greco, Firpo, Arolas, Canaro e Gardel.

1912. São valiosas as imagens históricas registradas nesse local, hoje conservadas em mínima parte. Pelos fotogramas que acessamos, conseguimos ter uma noção do estilo de tango que os bailarinos encenaram. As mulheres com chapéu de penas e longos vestidos e os homens de fraque são índices da moda europeia adotada em Buenos Aires. A direção dos casais na pista de baile é anti-horária, os cavalheiros avançando e as damas retrocedendo, com o torso bastante erguido; isso é compatível com o tango dançado na França acolhido pela burguesia, todavia bastante diferente do tango agachado dos arrabaldes.

O braço esquerdo dos cavalheiros, porém, eleva e flexiona pronunciadamente o direito da dama para ocupar menos espaço (jeito local por excelência), um abraço encolhido característico do tango argentino desse período. Pela fotografia resgatada desta cena, observa-se um casal realizando o pivô,⁷⁶ necessário para efetuar a dissociação dos membros inferiores nos oitos femininos. Dos quatro casais na pista de baile, três deles se encontram em sistema H;⁷⁷ entretanto, a dupla de vestido branco realiza o oito à frente, apresentando o sistema V,⁷⁸ utilizado até o exagero pelos bailarinos de tango no cinema internacional, como Max Linder, Charles Chaplin e Rodolfo Valentino. Nessa brevíssima cena, alguns homens aguardam nas mesas e observam a dança com atenção. O tango reproduzido é liso e estilizado, de abraço fechado. Transmite a elegância que lhe outorgou a passagem pela França durante o furor da *tangomania* (1912), nesse processo de transculturação em que se perderam muitos gestos e maneiras de dançar com cortes, nomeadas pela burguesia como “primitivas”.

Nesse sentido, *Nobleza gaucha* mostra como Buenos Aires arbitrava uma tensão ao inclinar seu tango para o formalismo, o racionalismo e o mecanicismo, sem perder, no entanto, o gesto que, ainda assim, escapa ao controle dos atores. A pista de baile coloca em evidência aquilo que Rodolfo Dínzel retoma acerca da controvérsia entre forma e conteúdo. O coreógrafo afirma que o estudo profundo das danças populares argentinas revela que as coreografias estão divididas em dois estágios diferenciados: a forma coreográfica e a maneira coreográfica. Forma são os desenhos da dança, figuras e

⁷⁶ Anexos, Estudo fotográfico: Pivô.

⁷⁷ Anexos, Estudo fotográfico: Sistema “H”.

⁷⁸ Anexos, Estudo fotográfico: Sistema “V”.

trajetos imaginários através dos quais se projeta e desloca o dançarino; a maneira é o modo como são realizados esses desenhos: como o performer mexe seu corpo quando desenha no espaço. E se nas danças folclóricas argentinas, como vemos no filme, o que determina é a forma coreográfica, no tango de salão, ocorre algo inverso, o que determina é a maneira de dançar, esse conteúdo transmitido culturalmente. O tango como dança improvisada jamais poderá estar determinado pela forma, pois, segundo o coreógrafo, no tango improvisado a forma não existe, mas se cria durante a execução. O pré-estabelecido é a posição do abraço e o percurso anti-horário no salão.⁷⁹

Em *Nobleza gaucha*, a gestualidade do *pericón* e do tango exaltam a oposição entre a codificação corporal das danças folclóricas, em que prima uma forma previsível e ordenada, sob a luz plena da vida rural, e a técnica do tango baseada no improviso, trazendo, pela via do gesto, o conflito da alteridade no casal intimamente abraçado. Prevalece aqui a “maneira” coreográfica⁸⁰ associada a este novo tipo de dança. No filme, essa tensão está ancorada em um olhar idealizado do corpo: o tango que se pratica no filme, na cena do interior do bordel, evade, embora não clausure, aspectos gestuais importantíssimos da corporeidade dos arrabaldes, do teatro portenho, do circo e dos cortiços de imigrantes. Podemos pensar nesta como mais uma crítica taxativa dos diretores contra a burguesia portenha. No Armenonville, dança-se sem mudanças no eixo,⁸¹ sem as volcadas⁸² tradicionais do período, nem amagues, mas com um requinte estereotipado de mimese do produto criado pela cultura europeia; mostrando a relação entre a sociedade rio-platense e seu *alter ego* em Paris.

O filme *Juan sin ropa*, cujo subtítulo é *La lucha por la vida*, de 1919, foi dirigido por Georges Benoît⁸³ e teve roteiro de José González Castillo. O título, assim como o prelúdio do filme, traça relação com o argumento do livro *Santos Vega*, de Rafael Obligado.⁸⁴ Nesse livro o

⁷⁹ DINZEL, Rodolfo. *El tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, pp. 13-14.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Anexos, Estudo fotográfico: Eixo “o”.

⁸² Anexos, Estudo fotográfico: Eixo “+1”.

⁸³ Ex-operador da casa Gaumont de Paris e da Fox nos Estados Unidos, viajou para a Argentina em 1917, contratado pela Platense Film.

⁸⁴ OBLIGADO, *op. cit.*

payador (poeta repentista e cantor) era vencido em um duelo líricopelo imigrante Juan sin ropa, símbolo do progresso e do triunfo da civilização. Encontramos cenas dos trabalhos no campo que se realizaram na fazenda “La laguna”, de San Miguel del Monte; e cenas das tarefas com o gado, no frigorífico “La negra”.⁸⁵ Este filme coloca em relação, por meio da dança, duas culturas argentinas: a cultura branca, hegemônica e capitalista, e a aborígene, dominada e dizimada. A dança simboliza duas realidades, a dos povos originários na primeira cena e a da vida rural no final do filme. Por esse motivo o comentamos, sendo que não possui cenas de tango, apesar de seu roteirista González Castillo ser o precursor da letrística tanguera na Argentina nos anos 20’.

O argumento narra a história de Juan, gaúcho que viaja para a cidade em busca de melhores condições de vida e começa trabalhar no frigorífico. Percebe a avareza do dono e se transforma em líder de uma greve que termina com a repressão da polícia.⁸⁶ Enquanto ele foge, Elena, a filha do dono do frigorífico, dá-lhe refúgio no seu carro e ele se apaixona. Juan volta ao campo para fugir das autoridades e ali se torna dirigente agrário; com outros trabalhadores resiste aos especuladores no âmbito rural.

Nas primeiras imagens o filme mostra, de um lado, os corpos saltando e brincando em círculo, próprio das danças aborígenes; sem uma verdadeira contextualização no espaço e insinuando uma espécie de tempo mítico (mas pressupomos que se passem nos Pampas antes de 1890); e, de outro lado, as ruas cheias de automóveis da moderna Buenos Aires. Em seguida, no intertítulo se lê: “Juan sin ropa é a simbolização do vencedor de Santos Vega. É o capital, o ideal moderno nu que vem desvirtuar a falsa versão da indolência criolla” (tradução nossa).⁸⁷

No campo, nas últimas cenas do filme, Juan encontra um território propício para exhibir seus talentos físicos enlaçando os cavalos na doma. A potência corporal dos gaúchos se

⁸⁵ CUARTEROLO, “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina”, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁶ Este filme foi realizado em 1918. Muitas das suas imagens parecem prenunciar as manifestações da Semana Trágica argentina, a partir dos conflitos nas oficinas metalúrgicas de Pedro Vasena, em janeiro de 1919, durante o governo de Irigoyen.

⁸⁷ “Juan sin ropa es la simbolización diabólica del vencedor de Santos Vega. Es el capital nuevo, el ideal moderno desnudo, que viene a desvirtuar la falsa versión de la indolencia criolla”.

exibe individualmente nos solos de *malambo*⁸⁸ acompanhados de violão; a câmera detalha a atenção do público nas complexas *mudanzas de zapateo* (séries tradicionais); em seguida, suavizando os movimentos, e com a entrada das mulheres, duplas dançam o *pericón* e a *chacarera* em grupo coreográfico. As danças folclóricas refletem a resistência de uma sociedade que tenta manter suas tradições, apesar do avanço do modelo agroexportador. Um dado curioso é a representação da *chacarera* (o nome “chacra” significa milharal em língua quíchua), dança que se considera ter influências indígena e africana, fundamentalmente no toque do *bombo leguero* (bumbo). As danças aborígenes, brevemente apresentadas no começo do filme, remetem às manifestações de culturas que não sobreviveram às políticas hegemônicas no processo de configuração do Estado nacional argentino; e talvez a cena dançada no final do filme, incluindo a *chacarera* e o *malambo*, seja um tipo de observação ética acerca da possível aceitação e cultivo das tradições dos povos originários conservadas no âmbito rural pelos gaúchos. No desenlace do filme Juan se transforma em um importante empresário rural de cereais e chega a ingressar no parlamento. O filme nos coloca diante da ideia de formas de ascensão social mais éticas e inclusivas, opostas à perversão empresarial da modernidade urbana.

Em *La mujer de medianoche*, de 1925, acessamos fragmentos de uma interessantíssima cena de tango dança. O filme, dirigido por Carlo Campogalliani, teria sido produzido por Benedetti Filme (Brasil) e Federico Valle (Argentina).⁸⁹ Este curta de quase cinco minutos inclui nos fotogramas, pela primeira vez no mundo, a partitura de um tango nomeado *Buenos Aires* (Manuel Romero e Manuel Jovés, 1923), que devia ser tocado ao vivo pela orquestra durante a exibição.

⁸⁸ Dança individual com intenso sapateio com reminiscências do “solo inglês”.

⁸⁹ Segundo anuncia a revista argentina *La Película*, de 12 de novembro de 1925, estreia-se em Buenos Aires *La mujer de medianoche* produzida por Federico Valle. O nome do filme no Brasil foi *A esposa do solteiro*, assim aparece divulgada no *Jornal de Recife*, de 13 de julho de 1929. Segundo referencia o Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002769>>, teria sido uma produção só brasileira da Benedetti Filme; e, provavelmente, Valle teria realizado um acordo de distribuição na Argentina, atribuindo a si próprio também a produção. Os protagonistas eram italianos: Letizia Quaranta e Carlo Campogalliani (Jorge Peirada), que também se ocupou da realização do filme.

Nas imagens conservadas observamos tomadas aéreas de Buenos Aires que situam o espectador temporalmente na história: panorâmicas dos Lagos de Palermo, o Monumento aos dois Congressos e o Congresso Nacional trazem esse tom das *atualidades*, associadas na Argentina aos jornais de Valle.

O tema trata de um profundo drama passionai, uma mulher, nobre e generosa, que chega a roubar para salvar a um irmão em desgraça e vergonha, e um homem que loucamente se apaixona por essa mulher, que aos seus olhos se apresenta enigmática e misteriosa.⁹⁰

Em plena luz do dia, enquanto um grupo de pessoas aguarda triste e desanimado na plataforma de um barco, o jovem tira a bela moça (Letizia Quaranta) para dançar tango. Um plano inusitado para a época registra sobre o ombro do bailarino o rosto da moça; com um olhar de aceitação se sustenta a tomada enquanto se abraçam para dançar.

Os intertítulos na tela fragmentam os versos da letra cadenciosa do tango *Buenos Aires*, acompanhando os passos de dança: “Buenos Aires, a rainha do prata, Buenos Aires, minha terra querida [...] e dizer toda a vida: antes morrer que te esquecer” (tradução nossa).⁹¹ A coreografia tem um tom fresco e ligeiro, e apesar da atriz-bailarina ser italiana, a dupla traz elementos de uma síntese coreográfica que se produz na dança do tango entre os anos 1920 e 1930. Neste período, começava a se estabelecer um código da caminhada no tango dança que absorveu elementos do tango europeu, mas os adaptou novamente ao gesto corporal portenho. O abraço de tango está bem estruturado no sistema “H”⁹², e o eixo da dupla “o”⁹³ denota conhecimento das regras do salão social. Os torsos mantêm um contato justo e necessário para criar entre eles a conexão que lhes permite improvisar e dançar diante do olhar de idosos e crianças.

⁹⁰ *La Película*, 12 de novembro de 1925. Tradução nossa

⁹¹ “Buenos Aires la reina del plata, Buenos Aires mi tierra querida. [...] Y decir toda la vida, antes morir que olvidarte”.

⁹² Anexos, Estudo fotográfico: Sistema “H”.

⁹³ Anexos, Estudo fotográfico: Eixo “o”.



Cena da rodagem (acima) e fotograma (em baixo) de *La mujer de medianoche* (Argentina?/Brasil, Carlo Campogalliani, 1925). Fonte: Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira

Graças à altura dos braços, a câmera consegue captar o perfil de ambos os dançarinos, dando ênfase ao olhar entre eles. A cadência e as pausas que propõe o bailarino são acentuadas por cortes⁹⁴ de salão, isto é, sem agachadas; por breves invasões⁹⁵ que realiza com o pé no espaço da bailarina. Observamos leves vaivéns do torso, para transferir o peso da parceira antes da saída lateral;⁹⁶ as mudanças de frente no espaço reduzido da cena mostram grande domínio da condução. Os *amagues* (rebotes curtos) que realiza o cavalheiro para frente são correspondidos pela moça, permitindo que ambos mudem de direção repentinamente, com leves *cunitas*⁹⁷ (berço: movimento de vaivém). Caminhadas em diagonal são características do estilo *milonguero*, que permitem ao cavalheiro solicitar os oitos milongueros, curtos e rítmicos, sem pivô, e cruzar⁹⁸ à parceira intempestivamente, em avanço e retrocesso.



Orquestra de Tango. Fonte: Fotograma de *La vuelta al Bulín* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1926).

⁹⁴ Anexos, Estudo fotográfico: Corte.

⁹⁵ Anexos, Estudo fotográfico: Invasões.

⁹⁶ Anexos, Estudo fotográfico: Abertura.

⁹⁷ Anexos, Estudo fotográfico: *Cunita*.

⁹⁸ Anexos, Estudo fotográfico: Cruze.

A comédia *La vuelta al bulín*,⁹⁹ dirigida por José Ferreyra, foi realizada em 1926. Este curta de 20 minutos havia sido concebido para o espetáculo de variedades de seu protagonista, o ator Albaro Escobar. A história transcorre no bairro de La Boca e recria com humor o tango *La vuelta al bulín*, de Pascual Contursi e José Martínez, peça que Gardel gravou em 1919. Segundo Couselo,¹⁰⁰ Ferreyra ativa uma linguagem cinematográfica que ele mesmo cria. O diretor aplica conhecimentos em pintura e cenografia, poética e música; sua virtude nesse período é incorporar uma visão plástica, uma materialidade à imagem através de técnicas aperfeiçoadas que transformam as situações e os personagens do tango não apenas em ilustrações das histórias, mas em mote de toda sua estética fílmica.

O enredo de *La vuelta al bulín* conta a história de Pulguita, uma moça do bairro pobre de La Boca que decide abandonar seu marido para tentar a sorte. Cansada dos alardes machistas do marido – “Mucha espuma” (Albaro Escobar) -, se entrega ao sedutor “Laucha colorada”, que a convida a viver no centro da cidade, tomar *champagne* e usar vestidos de seda para trabalhar no cabaré. Entre borrifos de fumaça, o animado cabaré abriga um público de alto nível social que dança graciosamente pelo salão. Uma orquestra de tango bem estruturada com piano, dois *bandoneones* e dois violinos toca elevada em um palco por trás das últimas mesas.

Na construção da *mise-en-scène*, a câmera de Ferreyra está à mesma altura que a orquestra, situada no lado superior do quadro e gerando um ponto de fuga descentrado; o diretor se serve das majestosas colunas e das linhas formadas pelas molduras na parede para criar um espaço requintado e maximizar a profundidade no espaço. A refração do espelho por traz da orquestra descobre a enorme luminária que escapa ao ângulo da câmera. Em alguns momentos, a câmera mostra, desde uma perspectiva alta, os pés das duplas em uma sequência completa de tango dança. Enquanto o pianista fica escondido, Ferreyra ilumina, no fundo da cena, um personagem em pé, enigmático, que parece observar os casais dançando; o diretor deixa escuras as costas dos fregueses que estão sentados mais perto da câmera, criando uma opacidade fora de foco no inferior do quadro.

⁹⁹ “*Bulín*” significa em lunfardo (jargão portenho associado ao tango): quarto, local para citas ou apenas moradia.

¹⁰⁰ COUSELO, *op. cit.*, p. 1299.



Tango dança. Fonte: Fotograma de *La vuelta al bulín* (Argentina, José A. Ferreyra, 1926).



Ocho cortado Fonte: Fotograma de *La vuelta al bulín* (Argentina, José A. Ferreyra, 1926).

O primeiro casal que dança usa abraço alongado estilo europeu; a dança lisa e sem adornos é dinâmica e rítmica, com *amagues*, *cunitas* e *ochos cortados*, produzindo o *cruze* dos pés da parceira. Entre as cenas de baile, longe dos prazeres banais da pista, o cafetão se preocupa com os negócios e repassa dinheiro para uma moça, mas, quando Pulguita se acerca, ele a maltrata. Ela reclama descontente, pois nesse ambiente sente-se mais uma moça e, na verdade, não está ganhando o que esperava. Curiosamente, quando começa novamente a tocar a orquestra, vários homens se levantam das mesas para convidá-la para dançar. Chama a atenção essa atitude, pois uma das tradições que caracteriza os tangueros, a partir dessa época, é usar o *cabeceo* (gesto com a cabeça). Esse gesto - à distância - é utilizado para tirar para dançar e se torna um código nos salões sociais; o cavalheiro, sem se aproximar, devia aguardar a aprovação da dama com outro gesto de aceitação.

Em Ferreyra também há uma crítica pela via das cenas de dança à burguesia; essa que transformou os saberes gestuais e códigos do tango em uma dança harmonizada com o salão e longe da exibição pessoal dos *compadritos*. O cinema de Ferreyra apela também a uma moral com humor contra as *milonguitas*, mulheres que começam a se liberar a partir dos anos 1920, e ter uma vida mais independente. No desenlace do filme, Pulguita, decepcionada, retorna ao *bulín* que é seu verdadeiro lar; um quarto pobre todo bagunçado. Ali está “Mucha Espuma”, que, apesar de malandro, tem um viés bondoso e a aceita de volta.

Outra característica do próprio José Ferreyra encontramos no drama *Perdón viejita*, realizado um ano depois. Neste filme de 33 minutos atuaram María Turgenova, Floricel Vidal, Stella Maris, entre outros. O enredo mostra a vida de uma família de classe baixa: Dona Camila é mãe de dois filhos, Carlos, um ex-ladrão reformado e operário fabril, e Elena, uma jovem cortejada por diversos homens. Carlos leva Nora a seu lar, desejando tirá-la da má vida que levava como prostituta e cantora de tango de um cabaré noturno gerenciado pelo Gavilán. Nora percebe que a irmã de Carlos, Elena, está sendo seduzida por um homem de baixa moral e pede a ele que se afaste. O pretendente tinha dado um anel a Elena, mas, depois das exigências de Nora para se afastar, denuncia à polícia o paradeiro do anel, que, na verdade era roubado. Nora assume a responsabilidade pelo anel, para não fazer sofrer a mãe de Carlos pelos erros de Elena; sai da casa de Dona Camila e volta a cantar tango no bar noturno. Quando Carlos vai buscá-la no bar, Gavilán o ataca e Nora recebe um disparo. Na cena do retorno de Nora ao cabaré, o intertítulo

descreve as queixas sonoras do melancólico *bandoneon*, “[...] choraram em um tango a dor das almas torturadas pelo destino”.¹⁰¹



Nora cantando tango. Fotografia de *Perdón viejita* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1927). Fonte: Coleção Andrea Cuarterolo

Em *Perdón viejita* irrompe a problemática da família desenvolvida a partir do interior da casa pobre até um novo espaço que se incorpora à cinematografia argentina, o subúrbio urbano. Entretanto, o espaço fílmico do bar noturno propõe um subsolo. José Ferreyra enquadra a performance musical criando uma perspectiva com barras de madeira que confluem no palco onde se acha Nora, para reforçar a sensação de profundidade; nesse ponto de fuga a cantora recebe destaque graças também à iluminação. O plano da cantora moldado por um íris, assim como os intertítulos, ressalta a voz de matizes tristes, parecendo, às vezes, lamentos e, outras vezes, orações.

Este filme, que não possui imagens de baile, apresenta vários momentos de tensão dramática de acordo com o clima vivenciado pelas mulheres fundamentalmente nos

¹⁰¹ “Y los rezongos de un melancólico bandoneón, lloraron en un tango el dolor de las almas torturadas por el destino”.

subúrbios de Buenos Aires. Também se expõe o desenvolvimento do tango canção, sob a forte inovação das cancionistas, como parte de um ambiente urbano que permitiu à música circular por fora do circuito da dança. Nesse momento, as manifestações do tango estavam se bifurcando e crescendo amplamente graças ao fonógrafo, ao rádio e ao cinema. O hábito de escutar discos e orquestras ao vivo se populariza cada vez mais com o surgimento do tango canção e a conformação do sexteto típico.¹⁰²



Orquestra de tango no radio.
Fonte: Fotograma *La borrachera del tango* (Argentina, Edmo Cominetti, 1928)

Outra classe social advém em *La borrachera del tango*, de Edmo Cominetti, estreado em 1928 e restaurado pela Funarte, no Brasil, em 1998. Baseado no sainete de Elias Alippi e Carlos Schaeffer Gallo,

atuam no filme Nedda Francy, Eduardo Morera, Felipe Farah, Carlos Dux, Siches de Alarcón, Elena Guido, Alicia Vignoli e as irmãs Elena e Haydee Bozán. O conflito se desenvolve no seio de uma família burguesa: um dos irmãos perambula pelos cabarés de Buenos Aires e o outro é um engenheiro, lutando para conquistar um futuro. Convive com a família uma jovem órfã, com quem o irmão mais desleixado tem um romance, mas ele a abandona por uma moça que gosta da noite. O irmão bom, o engenheiro, para apaziguar a dor da moça e dos pais, leva todos para morar no campo, onde trabalha na nova usina hidroelétrica. Propõe casamento à jovem, mas seu irmão reaparece, arrependido, e se casa com a garota.

Durante uma festa animada pelo som do rádio, amigos dançam *foxtrote*. No meio da buzina do rádio, uma montagem em veladura faz aparecer a imagem da orquestra de

¹⁰² SIERRA, Luis A. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 56.

jazz; e logo, subitamente, a imagem de uma orquestra típica tocando um tango. O intertítulo anuncia: “*Tango!, Tango!*”; a dinâmica na pista de baile muda drasticamente quando todos se abraçam e dançam suavemente. O filme traz o olhar da burguesia que faz do tango mais um gênero de consumo em disputa pelo mercado de consumo emparelhado ao *foxtrote*. O abraço de um casal é colocado em destaque do grupo e acompanhado de um olhar entre eles em pose. Esse tipo de atitude cênica mostra a profusão deste tipo de *mise-en-scène*, não realizada por bailarinos profissionais, mas por atores que dançam renunciando a estilística do cinema industrial argentino.

Algumas conclusões

Nossa tentativa neste percurso foi a de fundar uma discussão estética a partir da relação entre o primeiro cinema argentino e as performances de tango dança. Nos filmes do período que compõem o *corpus* aqui abordado se observa claramente a codificação corporal do tango e a gestualidade diferenciada com relação às coreografias de folclore argentino, das danças aborígenes e do foxtrote. A câmera não teve intenção explícita de filmar os pés dos bailarinos, como aconteceu no decorrer da história fílmica argentina após os anos de 1950, mas de exaltar o status do abraço e seu contexto social. Houve um trabalho colaborativo de adaptação ao espaço por parte dos bailarinos, e a preocupação dos diretores em colocar a dança no centro do quadro. As duplas se mantiveram no sistema “H” e produziram pausas, amagues, cortes, oitos, foco no torso (salvo o Cachafaz, que insistiu no seu famoso chute, a *patadita*), no olhar ou no contato; os bailarinos desvalorizaram como uma forma de crítica, o sistema “V” e “H invertido”, próprio das coreografias de tango no cinema europeu.

Diferentemente do período clássico industrial (1933-1945), em que cantores e atores argentinos ganharam o centro de atenção, deixando aos dançarinos no fundo ou nas laterais do quadro, a convocação de bailarinos profissionais e anônimos no período silencioso outorgou aos processos criativos coreográficos um status diferenciado: a imagem dos corpos abraçados no processo de improvisação foi realçada por poucos cortes fílmicos, privilegiando o destaque ao corte coreográfico. No cinema sonoro, dentro do modelo de representação do drama social urbano, as estruturas industriais do *star system* abdicaram da dança como poética urbana e a relegaram, em ocasiões, ao papel de acompanhar as figuras

Sistemas de movimento ("H"; "L"; "V" e "H invertido")



Sistema "H".



Sistema "L".



Sistema "V"



Sistema "H invertido"

Células coreográficas (“Corte”, “Invasão”, “Abertura”, “Cunita”, “Cruze”)



“Corte e Barrida”



"Invasão"



"Abertura"



"Cunita"



"Cruze"

Referências

Livros, artigos e teses

- AGAMBEM, Giorgio. "Notas sobre o gesto". In: *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, pp. 9-16.
- BAECQUE, Antoine de. "O corpo no cinema. Vol. 3: As mutações do olhar: o século XX". In: Courtine, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2009, 3ª ed., pp. 481-507.
- BATES, Héctor e Luis Bates. *La historia del tango. Sus autores*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera, 1936.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos". In: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Tradução de R. Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1989 [1916].
- BOURDIEU, Pierre. "Participant objetivation". In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Reino Unido, vol. 9, n. 2, 2003, pp. 281-294.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- CAMBACERES, Eugenio. *Música sentimental*. Buenos Aires: Librería Española, E. Déné, 1884.
- CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en La Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981.
- CHARTIER, Roger. "El mundo como representación". In: *Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- COUSELO, Jorge Miguel. "El tango en el cine". In: Alposta, Luis, Luis Ordaz e Jorge Miguel Couselo. *La historia del tango VIII: el tango en el espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires: Corregidor, 1977, pp. 1190-1328.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- _____. "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)". In: Lusnich, Ana Laura e Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, vol. I. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.

- DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto: seguido de Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1941 [1866].
- DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 4, nov. 2012, pp. 204 – 219.
- DINZEL, Rodolfo. *El tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- DOS SANTOS, Estela. *El cine nacional. Colección Vida y milagros de nuestro pueblo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- ESPAÑA, Claudio. *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Abril, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- FUSTER, Sergio Luis. *Tango y cine nacional. Una fusión de origen*. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.
- GIMÉNEZ, Horacio G. "El 'Negro' Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional". In: *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, n. 3, 2005. Disponible em: <<http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf>> [Acesso: julho de 2007].
- GOYENA, Héctor Luis. "El Tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte". In: *Latin American Music Review. Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, n. 1, 1994, pp. 93-109.
- HANNA, Judit. *Dance, Sex and Gender. Sings of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue, 1982 [1872].
- HESS, Remi. *Le tango*. Paris: PUF, 1996.
- KALLER, Lautaro. In: López Gallucci, Natacha. *Entrevistas Preliminares*. Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/sobre-1>>, 2011.
- KOHAN, Pablo. "Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango". In: *Revista Antología del tango rioplatense*, vol. 1, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1980. Disponible em: <https://www.academia.edu/4572623/Kohan_Pablo_Carlos_Vega_y_la_teor%C3%ADa_hispanista_sobre_el_origen_del_tango> [Acesso: julho de 2012].
- LAMAS, Hugo e Enrique Binda. *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 1998.

- LIMA, Nicanor. *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires, 1916.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. *Cinema, corpo e filosofia: Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino*. Tese de doutorado do Departamento de Cinema, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2014.
- LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- MAHIEU, Agustín. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- MATAMORO, Blas. "Orígenes musicales". In: VVAA. *La historia del tango*, vol. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1976, pp. 56-98.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes. 2005.
- MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.
- _____. *Oeuvres 2. Représentations collectives et Diversité des Civilisations*. Paris: Minuit, 1969.
- NIETZSCHE, Federico. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1985.
- ORDAZ, Luis. "El tango en el teatro nacional", In: Alposta, Luis, Luis Ordaz e Jorge Miguel Couselo. *La historia del tango VIII: el tango en el espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE de España, 2003.
- PARODI, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". In: Yoel, Gerardo (org.). *Pensar el cine. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, vol. 2, 2004, pp. 73-100.
- PESCE, Rubén. "Relación escena-baile", In: Fontevicchia, Alberto (org.) *Un siglo de historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979, pp. 33- 48.
- PODESTA, José. *Medio siglo de farándula: memorias*. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- MOLINA, Eber. *Entrevistas preliminares*. In: López Gallucci, N. *Entrevistas Preliminares (Fragmentos)*. Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/sobre-1>>, 2011.
- RINALDI, Pablo. "De aquí y de allá. Una aproximación a diferentes poéticas, textualidades y expresiones culturales que ocurrieron entre 1914 y 1918". In: Ulrico. *Revista digital de historia y cultura de la Ciudad de Buenos Aires*, n. 2, diciembre de 2014.

- ROSSI, Vicente. "La milonga – La academia – El tango", 2008 Disponible em: <<https://www.scribd.com/doc/6887186/Vicente-Rossi-La-milonga-La-academia-El-tango>>. [Acesso: janeiro de 2014].
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962 [1845].
- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Oxford: Westwiew, 1995.
- SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2002.
- SOSA CORDERO, Osvaldo. *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- TALLON, José Sebastián. "El tango en sus etapas de música prohibida". In: *Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino*, Buenos Aires, 1959.
- TRANCHINI, Elina. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista, 1915-1945". In: *Entrepasados (Revista de Historia)*, Buenos Aires, n. 18-19, 2000, pp. 113-141.
- VEGA, Carlos. "Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas". In: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n. 1, 1977, pp. 9-10.
- VIGARELLO, Georges, Jean-Jacques Coutrine e Alain Corbin (orgs.). *História do Corpo 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Río de Janeiro: Vozes, 2006.
- WEISBACH, Alberto y José González Castillo. *Los dientes del perro*, 1918.

Periódicos

Crítica

El Diario

La Película

Revista Cine Argentino

Web sites

www.cinemateca.gov.br

www.cinenacional.com

Videos

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. *Tango dança no primeiro cinema*. Vídeo

<<https://youtu.be/1dmWY7a-YYg>>.

_____. *Entrevistas Preliminares*. Vídeo

<<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1>>.

_____. In CORPO | Tango . Vídeo

<<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/pesquisa>>.

_____. *Tango dança no período clássico*. Vídeo <<https://youtu.be/une82IkJQ4M>>

_____. *Tango dança no período moderno*. Vídeo <<https://youtu.be/une82IkJQ4M>>.

_____. *Tango dança período contemporâneo*. Vídeo <https://youtu.be/_NCsLyHv2IA>

_____. *Tango dança no documental argentino*. Vídeo <<https://youtu.be/7P9p1guG3bY>>

Fecha de recepción: 16 de agosto de 2016

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2016

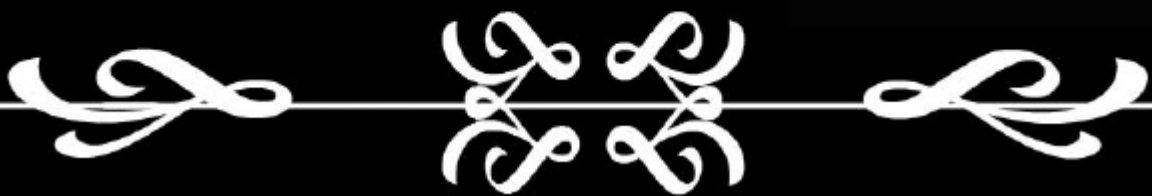
Para citar este artículo:

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. “Coreografias traçadas na luz: O tango dança no primeiro cinema argentino”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 180-225. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/67>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Natacha Muriel López Gallucci** é Professora concursada da Universidade Federal de Cariri (UFCA) Brasil. Doutora e mestre em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Licenciada em Filosofia pela Universidade Nacional de Rosario, Argentina. Desenvolve estudos em filosofia contemporânea; linguagem e sujeito; filosofia do corpo e das artes, com foco em produções da Argentina, Brasil e América Latina. Desde 2014 desenvolve pesquisa no Grupo de Documentação e Experimentação em Sistemas Audiovisuais do Instituto de Artes da UNICAMP, Brasil. Atualmente realiza pesquisa em cinema comparado; área: “Representação das artes populares nos cinemas clássicos de Brasil e Argentina”. Participa do Conselho Editorial de diversas revistas sobre cinema e filosofia. É docente convidada na Extecamp, no Memorial de América Latina. E-mail: natacha_muriel@hotmail.com.



TRADUCCIONES



El género de viaje en 1903-1904

Hacia una narrativa ficcional¹

Charles Musser^{*}

Traducción de Georgina Torello^{**}

El género de viaje fue una de las formas más populares y explotadas de práctica fílmica en la era pre-nickelodeon. En él, los exhibidores mantuvieron un rol creativo central seleccionando, de una amplia gama de temáticas ofrecidas por diferentes productores, películas breves que organizaban libremente y, en general, acompañaban con comentarios. La documentación conservada indica que la popularidad de ese tipo de programa todavía estaba vigente en los años 1902-1903, entre las numerosas compañías de producción y exhibición en los Estados Unidos.² Aproximadamente la mitad de las “películas” registradas en el catálogo de las principales atracciones de la Vitagraph, en 1903, tenía temática viajera.³ Para su decimoséptimo tour semi-anual (otoño 1903), Lyman Howe mostró “Siete grandes series de películas” sobre India, Japón, Arabia, África, Suiza, Inglaterra y América.⁴ En 1903, la Compañía Edison compartió el interés general por tal temática. Luego de *Life of an American Fireman*, sesenta y una de las siguientes sesenta y dos películas registradas por Thomas Edison fueron películas de viaje. James White filmó doce en su viaje de bodas por las Indias Occidentales (diciembre 1902). Otras quince filmaron James (Jacob) Smith y Edwin

¹ Este artículo fue publicado con el título “The Travel Genre in 1903-1904. Moving Towards Fictional Narrative.” En: *Iris*, vol. 2, n. 1, 1984 y posteriormente en: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990 [1997], pp. 123-132. La traducción se hizo en base a este último volumen. Agradecemos a Charles Musser por autorizar su traducción para esta revista.

² Los ejemplos no se reducen a la documentación citada en estas notas. Ver, por ejemplo, AMERICAN MUTOSCOPE AND BIOGRAPH COMPANY. *Catálogo de películas, Suplemento No. 1*. New York, abril de 1903, 30 pp. Fotocopias en el MOMA.

³ COMPAÑÍA AMERICAN VITAGRAPH. *New Vitagraph Features*. New York: Cameron Print, c. junio de 1903. Academy of Motion Pictures y Sciences Library.

⁴ HOWE, Lyman H. *Programa, 17.º Tour Semi-Anual*, otoño de 1903. Wyoming Geological and Historical Society.

Porter durante abril-mayo de 1903: sus películas de la ciudad de Nueva York enfatizaron más el color local que las actualidades. A. C. Abadie tomó otras treinta y cuatro en Europa y el Cercano Oriente durante marzo, abril y mayo de 1903.



Poster publicitario del las *Lyman H. Howe's new marvels in moving pictures*, ca. 1898. Fuente: Library of Congress.

Las historias del cine temprano tendieron a ignorar el género de viaje por diversas razones interrelacionadas. Generalmente, se concentraron en la película como objeto y no en el cine como práctica. Al desechar o minimizar el rol creativo de los exhibidores, los historiadores evaluaron el significado cultural del género a partir de imágenes individuales de toma única. Las conferencias conservadas indican que aquellas imágenes podían usarse para transmitir significados ricos y a

menudo inquietantes –ideas sobre imperialismo, superioridad racial y cultural, sexismo y darwinismo social. Otro factor igualmente importante es que los historiadores juzgaron los parámetros del género de viaje en base a estándares posteriores y más restringidos. A principios del año 1900, el *travelogue* lidiaba con una variedad muy amplia de asuntos: el viajero internacional podía presentarse como un experto en historia, literatura, deportes (cubriendo las Olimpiadas de Verano), conflictos globales (habiendo visitado Rusia y Japón, Burton Holmes ofreció programas sobre la Guerra ruso-japonesa), políticas ecológicas (una visita a Yellowstone y otras áreas desérticas), etc. El género de viaje como práctica incluyó, asimismo, películas ficcionales como *European Rest Cure*, *Romance of the Rail* o *Hold-up of the*

rocky Mountain Express. Es este aspecto del ignorado género de viaje que me interesa examinar considerando un grupo de películas de Edwin S. Porter, del periodo 1903-4.

La producción filmica de Edison, a principios del año 1903, ignoró los avances logrados por Porter durante el año y medio previo –su creciente control de la edición y la producción de ambiciosas ficciones (desde *Appointment by Telephone* a *Life of an American Fireman*). Sin embargo, para mediados de 1903, esas tendencias se estaban volviendo más pronunciadas en todo el ambiente cinematográfico. La Biograph, que había decidido continuar mostrando temas de actualidad en formatos variados, perdió sus espacios de exhibición en el circuito Keith, a favor de la Vitagraph, en marzo de 1903.⁵ Las exhibiciones de la Vitagraph enfatizaron, en general, programas unificados y, en particular, ficciones. El beneficio comercial obligó a la Biograph a lanzarse a la producción de ficciones de tomas múltiples en junio de 1903, el mismo mes en que Méliès, el principal productor de ficciones del mundo, abrió una oficina en Nueva York. Cuando se resolvieron los conflictos legales que la Compañía Edison experimentó en los primeros meses de 1903 y se reconoció la presión creciente de la competencia, Porter retomó la producción de películas más extensas. Muchas de ellas están marcadas por la transición de las actualidades a la actuación, ficciones que combinaban elementos de los dos géneros. Estas películas de la transición deben considerarse en el marco del género de viaje si se quieren entender correctamente.

En agosto de 1903, los camarógrafos de Edison tomaron varias películas de Coney Island, incluidas *Shooting the Rapids at Luna Park* y *Rattan Slide and General View of Luna Park*. Eran escenas de viaje tradicionales. No solo servían como sucedáneo para quienes no podían visitar los parques de atracciones, también promocionaban los últimos paseos y vistas. Durante ese mes, Porter también filmó *Rube and Mandy at Coney Island* (© 13 de agosto de 1903) que seguía a dos comediantes de vaudeville en su *tour* por el Luna Park. El catálogo

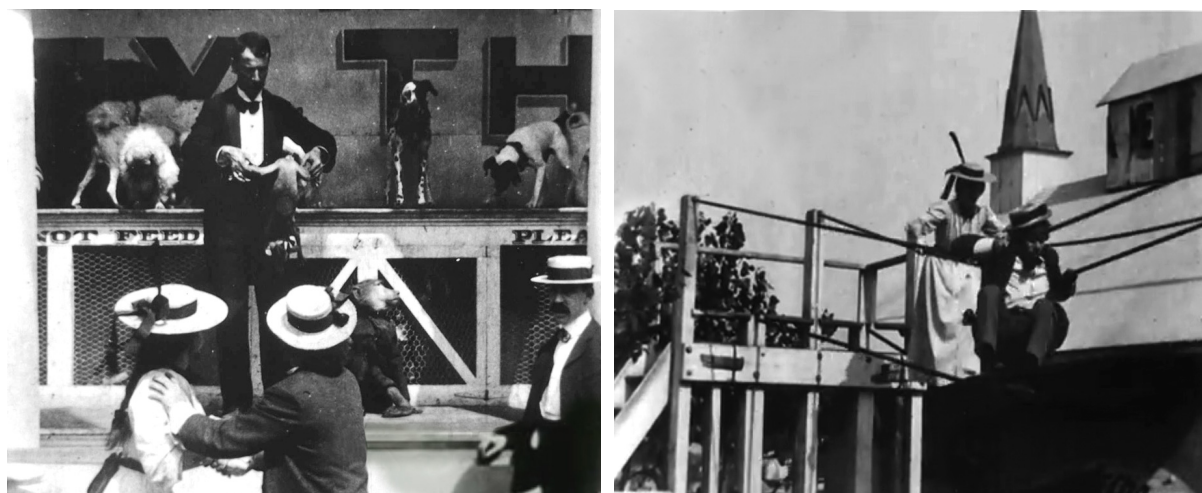
⁵ El circuito B. F. Keith Circuit era, por esos tiempos, una cadena de teatros de vaudeville en Estados Unidos y Canadá, cuyo propietario era Benjamin Franklin Keith. (N. del T.)

Edison indicaba que esta película “no solo era interesante por su comicidad, lo era también por sus excelentes vistas de Coney Island y el Luna Park.”⁶

Rube and Mandy puede ser comparada con otros programas de viaje de 1903, donde los exhibidores mezclaban vistas pintorescas o de viaje con breves comedias. William Selig, la competencia de Edison con sede en Chicago, instaba a los exhibidores a enlazar en el programa sus películas de viaje de Colorado con una selección de comedias. Les aseguraba que “con el número apropiado de comedias capaces de mantener la risa, una noche entera mostrando películas de Colorado daría buenos réditos”.⁷ Trabajando con este marco de yuxtaposición sintética, Porter integró comedia y paisaje sosteniendo un tono consistente de una toma a la otra, aunque mantuviera, en el interior de cada toma, la dicotomía entre los dos géneros. Mientras los actores de vaudeville actuaban con sus ropas de escena y sus gestos exagerados, Porter se concentró en el valor paisajístico de Coney Island con una cámara altamente móvil (se aprecian en cinco tomas movimientos de cámara significativos) todavía asociada al material de actualidades. En distintas escenas, las improvisaciones de los actores obligaron a Porter a adaptarse a lo inesperado ajustando la cámara, mientras en otras el movimiento de los actores por el parque de atracciones le permitió fotografiar el panorama tradicional. A menudo, los actores se subordinan al impulso paisajístico no solo respecto al panorama, sino también al Teatro de simios del Profesor Wormwood, donde el espectador de la película debe mirar la actuación de los animales, por encima de los hombros de los actores. Con frecuencia, la pareja media la experiencia del parque de atracciones de la audiencia y vincula esa serie de vistas, potencialmente autónomas, a medida que pasa de un juego a otro. En otros casos, Coney Island ofrece a los comediantes un marco para sus *gags*: como cuando llegan en el artefacto absurdo de la toma inicial, caminan con dificultad por la cuerda floja en la cuarta, se caen de un camello en la sexta y hacen el ridículo con el saco de boxeo en la duodécima.

⁶ EMPRESA DE FABRICACIÓN EDISON. *Edison Films*. Orange, NJ, octubre de 1903, p. 16.

⁷ COMPAÑÍA SELIG POLYSCOPE. *Special Supplement of Colorado Films*. Chicago, 1º de noviembre de 1902, p. 3.



Fotogramas de *Rube and Mandy at Coney Island* (Edwin S. Porter, 1903). Fuente: Library of Congress

El uso de la narrativa en *Rube and Mandy* se coloca entre un eventual programa que entreteje vistas de Coney Island con comedias filmadas en estudio y una película como *Boarding School Girls* (© 1 de septiembre de 1905) filmada por Porter dos años más tarde. Esta última película sigue a un grupo de mujeres jóvenes y atractivas por Coney Island. El escenario sirve como fondo, subordinado a la narrativa. La apariencia, actividades y relación de las jóvenes con el ambiente están muy cercanas a obedecer las reglas básicas del cine clásico, en particular a su necesidad de coherencia mimética y sin costuras. La dicotomía entre la comedia y el paisaje en *Rube and Mandy* seguía las fluctuaciones entre las actualidades y la historia material de *Life of an American Fireman*.⁸ Para esta producción algo anterior, la Compañía Edison brindaba dos descripciones diferentes: una de la película como documental reconstruido y otra como ficción. Si el exhibidor daba una conferencia, podía enfatizar una manera u otra de verla. Esto sanea los problemas relacionados con la clasificación de películas tempranas en categorías simples como “nuevas películas”, “dramas”, “comedias” y “películas de viaje”.

Para una correcta comprensión del cine temprano, es crucial reconocer el rol del exhibidor, en particular cuando se trata del género de viaje. Porter empezó su carrera cinematográfica como operador y exhibidor. Aunque fue gerente del estudio Edison y,

⁸ Ver MUSSER, Charles. “The Early Cinema of Edwin S. Porter.” En: *Cinema Journal*, otoño de 1979, pp. 28-9. Versión francesa: “Les debuts d’Edwin S. Porter.” En: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 29, invierno de 1979, Perpignan, pp. 127-46.

para 1903-04, ya era un director exitoso, siguió proyectando películas para las funciones benéficas de Edison y otras ocasiones especiales. Mantuvo también el uso de estrategias de edición residuales, propias de las formas tempranas del género de viaje, dominadas por el exhibidor. Este legado es pertinente para la valoración de *European Rest Cure*, que Porter comenzó a filmar a principios de julio de 1904, pero no completó ni registró hasta el 1 de septiembre. Esta parodia del *travelogue* acompaña a un turista norteamericano por Europa y Medio Oriente durante una “cura de descanso” en la que una calamidad física o emocional sigue a la otra. Las escenas extranjeras fueron todas filmadas en estudio con fondos pintados que representaban pirámides, ruinas romanas o un café francés, mientras que otras se rodaron en exteriores –en los muelles cuando el turista sale o regresa. Porter combinó este material original con filmaciones de viajes previos: S.S. “Coptic” *Running Against a Storm* (© 21 de abril de 1898), filmado por James White en su viaje por el Océano Pacífico en 1898, *Pilot Leaving “Prinzessen Victoria” at Sandy Hook* (© 8 de abril de 1903), también de White, esta vez durante su luna de miel, y un fragmento de *Sky Scrapers of New York City from the North River* que James Smith había filmado el 20 de mayo de 1903. Estas películas breves incorporadas en la más larga, sin embargo, podrían comprarse individualmente: Lyman Howe usó una o dos de ellas en un programa confeccionado por él:

DETALLE DE LAS ESCENAS DE UN VIAJE TRANSATLÁNTICO DE NEW YORK A SOUTHAMPTON

- (a) El Buen Buque en el muelle.
- (b) Un pasajero entrevistando al Ingeniero en Jefe.
- (c) Pintando las gigantes chimeneas (Su enorme tamaño es visible en contraste con los hombres en los andamios).
- (d) Clasificando la ropa blanca para la lavandería.
- (e) Recepción de carbón. Se muestran legiones de peones atando una barcaza de carbón a lo largo de la nave cuando los botes están bajos y los contenidos de las carboneras.
- (f) Simulacro de incendio en la borda. La tripulación se ve operando el equipo y lanzando 36 chorros de agua desde varias cubiertas y ojos de buey.
- (g) Simulacro de uso del bote salvavidas. Esta imagen muestra toda la operación desde diferentes puntos de vista, que permiten tener una buena noción del tremendo tamaño y peso del navío.
- (h) Multitud en el muelle despidiendo a sus amigos que se van.
- (i) Dejando al Práctico en Sandy Hook.

- (j) Yendo a 24 nudos por hora. Un bello panorama de las agitadas aguas, vistas desde la popa del navío.
- (k) La banda del barco tocando una fanfarria.
- (l) Juegos de tejo y anillos en la cubierta.
- (m) Vida en el puente de paseo, en un lindo día.
- (n) Pasajeros disfrutando de la brisa.
- (o) Los pasajeros de tercera clase amotinándose en las cubiertas delanteras durante el buen tiempo.
- (p) Topándose con un vendaval. Vistas magníficas de las olas montañosas, el buque de vapor operando en mar agitado.
- (q) La tempestad aumenta. Mostrando las altísimas olas de la proa, vistas desde el puente.
- (r) La fuerte marejada disminuye.
- (s) Ocaso luego de la tormenta. Una obra maestra de la fotografía, vestida con las tintas nativas de un espléndido ocaso.
- (t) Luz de luna en el mar. Reflejo del sugestivo brillo azulado en la luna pálida.
- (u) Transfiriendo el correo y los lingotes de oro y plata a las cubiertas del buque nodriza.
- (v) Llegada a los muelles de Southampton.⁹

European Rest Cure se desarrolló a partir del género de viaje, dominado por el exhibidor, y participó del viraje hacia la ficción que estaba teniendo lugar en la institución cinematográfica del periodo. Otra vez, Porter tomó un género “documental” y lo trabajó como comedia con un personaje que operaba como elemento unificador, distinto al del narrador/director del viaje. Porter probablemente vio la película más como una comedia inscripta en la tradición del *travelogue* que como sátira dirigida al género y su estilización. No obstante, la película parodia el formato de muchas conferencias de viaje del siglo XIX que usaba materiales de diferentes fuentes y combinaba escenas reales con otras tomadas en la comodidad y artificio del estudio. Burla el aura romántica del viaje exaltado por los exhibidores, a menudo comprometidos con las compañías férreas y marítimas. Como siempre, Porter estaba trabajando efectivamente en el marco de un género ya afirmado. La parodia a una forma de entretenimiento que todavía conservaba su popularidad, sin embargo, debió crear cierta resistencia entre el público, porque en este caso las ventas fueron modestas.

⁹ COMPAÑÍA CINEMATOGRAFICA LYMAN HOWE, *Programa*, 30 de agosto de 1905, en el Casino de Vandergrift, Pennsylvania.



The European Rest Cure (Edwin S. Porter, 1904). Fuente: Library of Congress

Uno de los principales subgéneros del *travelogue* incluyó el ferrocarril. El ferrocarril y la pantalla tuvieron una relación especial que puede ser simbolizada en la famosa *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) de Lumière o en otra media docena de películas que alteraron nuestra percepción del espacio y del tiempo de manera bastante similar. Wolfgang Schivelbusch describió el cambio producido por el pasaje del transporte a tracción animal al ferrocarril en *The Railway Journey*:

Como las irregularidades naturales del terreno, sentidas en los viejos caminos, fueron reemplazadas por la afilada linealidad del ferrocarril, el viajero siente que ha perdido contacto con el paisaje y esta percepción es más directa cuando atraviesa un túnel. Descripciones tempranas de viajes en ferrocarril señalan que el ferrocarril y el paisaje atravesado son dos mundos separados.¹⁰

¹⁰ SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen Books, 1980, p. 25.

El mundo del viajero es mediado por el ferrocarril, no solo por la ventanilla con su marco, sino por los cables del telégrafo que interceden entre el pasajero y el paisaje. La sensación de separación que el viajero siente viendo el panorama que pasa rápidamente tiene mucho en común con la experiencia del espectador teatral. La alusión a la ventanilla del tren, con su pantalla rectangular, era frecuente en este subgénero de viaje, y encontró su expresión definitiva en los Hale's Tours.¹¹

En la década de 1890 los conferencistas de viaje a menudo incluían imágenes de ferrocarriles en sus proyecciones de diapositivas estereoscópicas, porque era la mejor manera de alcanzar y mostrar el paisaje norteamericano. Sus programas creaban con frecuencia un mundo coherente a nivel espacial, con vistas del tren atravesando la campiña, del viajero/conferencista en el tren, del paisaje visto a través de la ventanilla o desde la parte delantera del tren y, finalmente, de pequeños accidentes ocurridos a los lados o en las estaciones.¹² La ferrovía que proyectaba a sus pasajeros a través de la campiña era perfectamente adecuada para hacer avanzar la narrativa a través del tiempo y el espacio. John Stoddard y otros conferencistas presentaron estos viajes como alternativas al turismo para quienes carecían de tiempo, dinero o fortaleza para tales empresas. Ofreciendo versiones personales de sus aventuras, estos viajeros del mundo se convirtieron en figuras con las que la audiencia podía identificarse y obtener vicariamente experiencia y disfrute. Con un empresario del espectáculo como Burton Holmes, dicha identificación se daba en tres niveles: con el viajero, protagonista de la narrativa, mostrado por la cámara como elemento profílmico; con el empresario como camarógrafo (Holmes sacaba las fotografías y su asistente Oscar Depue las películas, de manera que Holmes pudiera aparecer en las películas, pero las fotografías tuvieran siempre su punto de vista) y, finalmente, con el conferencista mientras disertaba desde

¹¹ Los Hale's Tours, creados por George C. Hale en 1904, formaban parte de las atracciones en los parques de diversiones. Estaban contruidos como vagones de tren donde se proyectaban películas aderezadas por efectos especiales (de movimiento, viento o sonidos), creando la ilusión del viaje. (N. del T.)

¹² STODDARD, John L. *John L. Stoddard Lectures*, 10 volúmenes. Boston: Balch Brothers Co., 1907, en particular su conferencia sobre México, Vol. 7.

el podio.¹³ Se privilegiaba, en ese sistema, la toma subjetiva desde la ventanilla o desde la parte delantera del tren porque aglutinaba cámara, personaje y narración.

La inclusión de imágenes en movimiento en esta práctica reforzó el paralelismo entre el viaje y la imagen proyectada. Schivelbusch observó que

según Newton, “tamaño, forma, cantidad y movimiento” son las únicas cualidades que pueden ser objetivamente percibidas en el mundo físico. En efecto, ellas se han convertido en las únicas cualidades que el pasajero del tren es capaz de observar en el paisaje cuando lo atraviesa. Aromas y sonidos, por no mencionar las percepciones sinestésicas que formaban parte del viaje en los tiempos de Goethe, simplemente desaparecieron.¹⁴

Esta nueva forma de percepción, inicialmente desconcertante y más tarde placentera, fue recreada cuando las películas, tomadas con la cámara desde el tren en movimiento, comenzaron a ser proyectadas en la pantalla. Ya en junio de 1896, la Vitascope mostraba vistas de los rápidos del Niágara filmadas desde un tren en movimiento.¹⁵ En menos de un año, la Biograph colocó una de sus cámaras en la parte delantera de un tren en plena marcha. Una reseña contemporánea comenzaba contraponiendo este nuevo efecto con otra novedad cinematográfica precedente, que también tenía su origen en los espectáculos pre-cinematográficos de linterna mágica, el tren expreso:

El espectador no miraba desde afuera, desde un espacio seguro, la carrera de los vagones. Era pasajero en un viaje virtual que daba vueltas por el espacio, casi a mil por hora. No había humo, ni se vislumbraba el marco tembloroso o las ruedas aplastantes. No había nada que indicara movimiento salvo esa vista brillante de las vías devorada irresistible y rápidamente, y el panorama fugitivo de orillas y vallas.

El tren era invisible, pero a pesar de ello, el paisaje se desvanecía a lo lejos, despreocupado. El día radiante se transformó en un punto de oscuridad. Era la boca del túnel y a través de ella el espectador fue lanzado como si un destino fuera tras él. El punto de negrura se volvió un dosel

¹³ HOLMES, Burton. *Burton Holmes Travelogues with Illustrations from Photographs by the Author*. New York: The Mc Clure Company, 1908, 10 volúmenes.

¹⁴ SCHIVELBUSCH, *The Railway Journey*, p. 59.

¹⁵ *New York Dramatic Mirror*, 22 de junio de 1896. La película fue exhibida en Bergen Beach y otros lugares de New York.

de penumbra. La oscuridad se cerró en derredor y el espectador fue arrojado a través de esa caverna con la energía demoníaca tras él. Las sombras, el ímpetu de la fuerza invisible y la incertidumbre de las cosas, lo hacían a uno contener la respiración instintivamente como al borde de una crisis que podría volverse catástrofe.¹⁶

Cuando esta novedad pasó, los *phantom rides* (o viajes virtuales) se incorporaron a la narrativa de viaje, permitiendo a los empresarios literalizar el movimiento del viajero a través del tiempo y el espacio. Las compañías ferroviarias también estaban deseosas de cooperar con las cinematográficas, pues veían las películas como formas de publicidad. (Los catálogos Edison de 1901 y 1902 están llenos de agradecimientos a compañías ferroviarias específicas por su ayuda.) Tan pronto como el género de viaje se convirtió en rutina, se sintió la necesidad de más diversión. G. A. Smith filmó una película de toma única, de una pareja besándose en el vagón de un tren -un *gag* que tenía sus antecedentes en las tiras cómicas. Él sugirió a los empresarios que insertaran *Kiss in the Tunnel* en medio de un *phantom ride*, cuando el tren entrara en el túnel. A diferencia de las estrategias estructurales sugeridas por Selig, comedia y paisaje estaban contenidos en el mismo mundo ficcional, aun cuando seguían perteneciendo a tomas separadas. *Flirt en Chemin de Fer* (1901) de Zecca estaba pensado para el mismo uso, pero en lugar de que el tren entrara en el túnel, Zecca colocó la máscara¹⁷ de una ventana con la vista de la campiña, integrando comedia y paisaje en la misma toma. Porter combinó las variaciones de Smith y Zecca en *What Happened in the Tunnel*, protagonizado por G. M. Anderson como un atrevido joven amante.¹⁸ En ella, Anderson trata de besar a una joven sentada delante de él cuando el tren entra en el túnel, pero termina besando a su criada negra, dándole al conocido chiste un nuevo giro. *What Happened in the Tunnel* fue la última película de Porter antes de *The Great Train Robbery*: esa máscara sirvió como ensayo para las máscaras que aparecen en la primera y tercera escenas de este último.

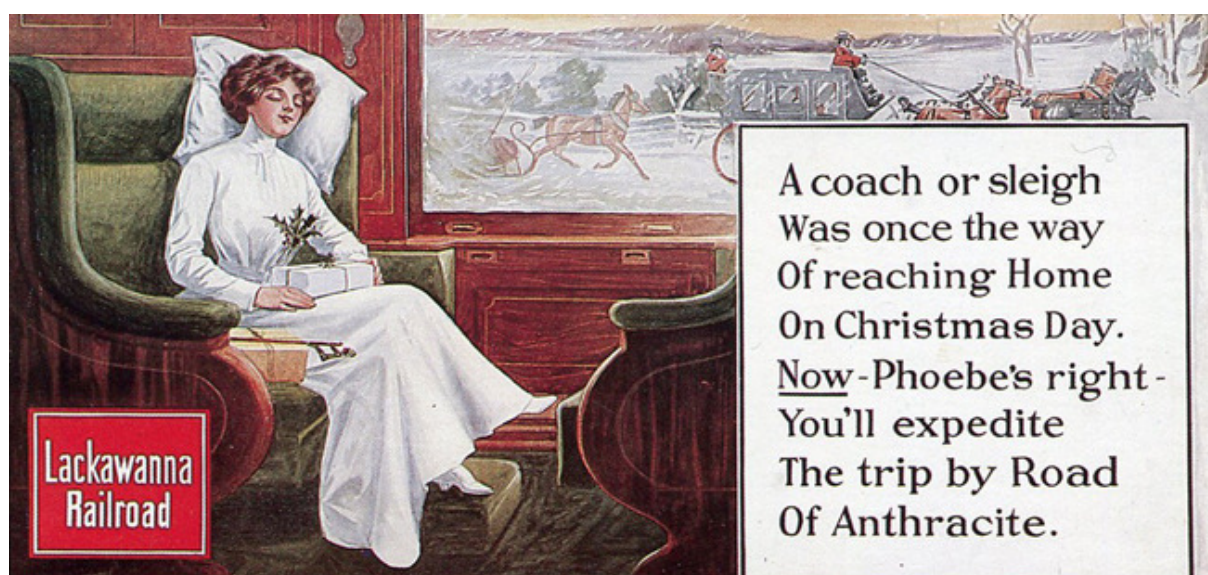
Romance of the Rail, filmada por Porter en agosto, pero registrada recién el 3 de octubre de 1903, se concentraba en los aspectos cómicos. Para contrarrestar su imagen de

¹⁶ *New York Mail Express*, 21 de septiembre de 1897, p. 2.

¹⁷ Se trata del uso, común en el periodo, de los “matte shots” o máscaras que permitían combinar, en posproducción, decorados pintados con acciones reales. (N. del T.)

¹⁸ Una leve revisión de *Love in a Railroad Train* (1902), de Lubin.

transportadora de carbón, la compañía ferroviaria Lackawanna, conocida como “El camino de la antracita”, desarrolló una campaña publicitaria protagonizada por Phoebe Snow, una pasajera que, vestida de blanco, viajaba en los trenes de la compañía y alababa la limpieza. Como *Rube and Mandy, Romance of the Rail* cumplía un doble objetivo: presentar el paisaje y divertir. En la película, la narrativa es muy importante, pues Phoebe Snow conoce a su contraparte masculina, se enamora y se casa en el curso de un breve viaje en tren. El paisaje está relegado al fondo, a excepción de la cuarta escena, cuando la cámara lo enfoca con igual énfasis que a la pareja que está mirando, al igual que el espectador, el panorama. Aunque *Romance of the Rail* tiene un comienzo, un desarrollo y un final, carece de un cierre definitivo dado que los exhibidores insertaban con frecuencia esta película en programas de vistas ferroviarias. La proporción e importancia del paisaje o la historia quedaban a su criterio.



Phoebe Snow en una publicidad del Lackawanna Railroad

El público de estas películas y del subgénero del viaje en tren siguieron asumiendo el rol vicario de pasajeros. Unas veces miraban por la ventanilla, otras veían las travesuras de otros pasajeros. Los Hale's Tours explicitaron esta convención usando un vagón simulador de tren como sala de cine, donde la audiencia se sentaba en los asientos y la pantalla reemplazaba la vista del frente o de la ventanilla trasera. Esta sala/vagón emulaba, además, el traqueteo y el balanceo del tren. El super-realismo de la estrategia

exhibidora¹⁹ se bosquejaba con rutinas teatrales en los trenes y a los lados, algo que contradecía la idea de un punto de vista fijo. Se sacrificaba la coherencia por la variedad y el buen espectáculo. No se sabe si *What Happened in the Tunnel* o *Romance of the Rail* fueron usadas en el primer vagón de Hale's Tour, en el Parque de diversiones de Kansas en 1905;²⁰ sin embargo, cuando los Hale's Tours alcanzaron su máxima popularidad en 1906, estas películas fueron nuevamente promocionadas como "Escenas cómicas en el tren" con ese objetivo específico.²¹



Interior de un vagón de los *Hale's Tours*

The Great Train Robbery llevó el subgénero del viaje en tren a un nuevo extremo. Durante las primeras ocho escenas, el tren está casi constantemente a la vista: se ve a través de la

¹⁹ Ver FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: ultra-realism in the pre-1910 motion picture." En: *Cinema Journal*, vol. 10, n. 1, otoño de 1970.

²⁰ "Chief Hale's new concession at Election Park", *Kansas City Star*, 28 de mayo de 1905, p. 73.

²¹ *New York Clipper*, 28 de abril de 1906, p. 287.

ventanilla, mientras se desarrolla la pelea en el vagón auxiliar, desde el interior del vagón de la correspondencia, cerca de la torre de agua o a lo largo de las vías, mientras la locomotora era desconectada y los pasajeros despojados de su dinero. Esta película, en general, se exhibía completa como atracción principal en los teatros de vaudeville, pero en ocasiones la precedían los panoramas de tren al estilo de los Hale's Tours. Los espectadores empezaban como pasajeros, observando el paisaje móvil, cuando de pronto eran asaltados por un primer plano del bandido Barnes, que les disparaba directamente con su revólver de seis tiros. (Esta toma podía mostrarse tanto al principio como al final de la película. En un Hale's Tour parecería más efectiva al principio, en un vaudeville, anunciada como historia violenta, al final). Los espectadores, asumido el rol de pasajeros, eran atacados. Ese primer plano del bandido Barnes reitera el punto de vista de los espectadores, los hace entrar en la narrativa que sigue, e intensifica su identificación con las víctimas. Dado que esta toma está separada de la narrativa y de los exteriores realistas de las escenas precedentes, el título que le fue asignado -'Realismo'- en un principio puede parecer particularmente inapropiado.²² A pesar de todo, el aumento de realismo en el cine del siglo veinte fue asociado no solo con el movimiento hacia una mayor verosimilitud, sino con un proceso de identificación e involucramiento emocional con el drama. El primer plano intensifica este segundo aspecto del realismo.

El proceso de identificación del espectador con los pasajeros en la presentación de *The Great Train Robbery* en un Hale's Tour estaba predeterminado: los panoramas introductorios desde el tren, reforzados por el vagón apócrifo y el primer plano de Barnes lograban el objetivo. Este tipo de estrategias, que no serían incorporadas por el cine clásico, coincidieron con la predisposición del público a identificarse con aquellos miembros responsables de la sociedad que estaban siendo victimizados por elementos fuera de la ley. La segunda porción del film, sin embargo, rompe con el género de viaje en tren y se vuelve una persecución. La presencia de los pasajeros se olvida. Mas que el traqueteo del tren, la música (o los balazos simulados) serían efectos sonoros más apropiados (el exhibidor seguramente detenía su máquina de efectos en diferentes puntos de la película cuando sus clientes no estaban mirando las imágenes desde la perspectiva de los pasajeros). El desglose de esta estrategia del espectador-como-

²² La importante función de esta toma ha sido malentendida por los historiadores desde que Lewis Jacobs la vio como un truco extraño, desconectado de la narrativa de la película.

pasajero, siempre bajo la superficie de este subgénero, se completaba con el final de *The Great Train Robbery*. El desglose ocurría también a un nivel completamente diferente. Adolph Zukor, que trabajó con Porter diez años más tarde, empezó su carrera cinematográfica como exhibidor de los Hale's Tours en Herald Square, en New York. Luego de sus primeros éxitos, Zukor empezó a perder dinero hasta que a los *phantom rides* le adicionó la proyección de *The Great Train Robbery*. Pero aunque esa combinación revivió el interés de los clientes y su lucro, Zukor reemplazó eventualmente el vagón simulado con un teatro frontal más convencional.

La importancia de *The Great Train Robbery* fue asociada principalmente a su éxito comercial y al estímulo que dio a la industria norteamericana. Kenneth Mac Gowan atribuyó el éxito, a su vez, al hecho de que la película fuera el “primer *western* importante”.²³ William Everson y George Fenin la consideraron importante porque fue “la marca distintiva de todos los *westerns*”.²⁴ Estas, sin embargo, son lecturas retrospectivas. Uno de los motivos de la fama de *The Great Train Robbery* fue su habilidad para incorporar diferentes tendencias, géneros y estrategias fundamentales para la institución del cine en la época. La película incluye la reconstrucción de eventos de la crónica contemporánea (el atraco del tren fue modelado en base a delitos denunciados por aquel entonces), pero su título también refiere a un conocido melodrama teatral. Pero acaso es más relevante aún que *The Great Train Robbery* formara parte del violento género policíaco importado desde Inglaterra unos meses antes. Porter estaba trabajando conscientemente (y los espectadores viendo) en un marco de referencia establecido por *Daring Daylight Burglary*, de Shaffield Photo, British Gaumont, *Desperate Poaching Affair*, de Walter Haggart y *Trailed by Bloodhounds*, de R. W. Paul. Había elegido un tema particularmente norteamericano que formaba parte del todavía precario género *western*, aún no afirmado en el cine. De hecho, cuando se estrenó *The Great Train Robbery* no fue percibido en el contexto del *western* y su éxito no impulsó otros *westerns*, sino otros policiales –*The Bold Bank Robbery*, de Lubin, *Burned at the Stake*, de Paley y Steiner, y *Capture of the Yegg Bank Burglars*, del mismo Porter. El primer *western* verdadero de Porter fue *Life of a Cowboy* (1906). Recién cuando el *western* surgió como fuerza vital en la era del

²³ MACGOWAN, Kenneth. *Behind the Screen*. New York: Delacorte, 1965, p. 114.

²⁴ FENIN, George y William K. Everson. *The Western: From Silents to Cinemara*. New York: Bonanza Books, 1962, p. 49.

nickelodeon, *The Great Train Robbery* se interpretó desde esa nueva perspectiva. Al principio, el tipo de espacio de exhibición y los programas de los empresarios daban a este la oportunidad de enfatizar tanto los vínculos con el género de viaje como con el género policíaco.

La ambigüedad de la película de Porter²⁵ se puede comparar con la de otra: *Hold-up of the Rocky Mountain Express*, de Biograph (fotografiada en Catskill, por la Compañía Biograph, en abril de 1906). En ella se armonizan estrategias del subgénero del viaje en tren con elementos ficcionales; la cámara alterna entre dos posiciones: una desde la parte delantera del tren y otra desde el interior del vagón, lo que permite la transformación gradual de un programa de vistas de viaje en un atraque ferroviario. Esas restricciones artificiales (¡aunque sorprendentemente efectivas!) en la puesta en escena permitieron reproducir una lectura rigurosa y unívoca. Mientras *The Great Train Robbery* mezcla varios géneros que mantienen entre ellos una relación variable (relación que puede ser alterada por el formato exhibidor y las expectativas internalizadas del espectador), *Hold-up of the Rocky Mountain Express* conserva definida la jerarquía de géneros, algo que permite una valoración de la película mucho más consistente en los espacios de exhibición y, en cierta forma, a través del tiempo.



Hold-up of the Rocky Mountain Express (Compañía Biograph, 1906). Fuente: The Travel Film Archive

²⁵ BURCH, Noël. "Porter or ambivalence." En: *Screen*, invierno de 1978/79, pp. 91-105. Apareció en francés en Bellour, Raymond (ed.). *Le Cinéma américain*. Paris: Flammarion, 1980.

Los historiadores empezaron a mirar *The Great Train Robbery* y otras películas tempranas con el propósito de entender cómo fueron vistas y entendidas durante el periodo pre-Griffith.²⁶ Nosotros podemos ir más allá todavía. Para hacerlo con éxito, tenemos que reexaminar la metodología asociada con ello. Raymond Williams ofrece valiosos consejos en relación al género:

Tenemos que romper con la práctica común de aislar el objeto y luego descubrir sus componentes. Por el contrario, tenemos que descubrir la naturaleza de la práctica y sus condiciones...

El reconocimiento de la relación entre una modalidad colectiva y un proyecto individual –y estas son las únicas categorías que podemos inferir en un principio– es un reconocimiento de prácticas relacionadas. Es decir, los proyectos irreductiblemente individuales, como son ciertos trabajos, pueden llegar a mostrar similitudes, en la experiencia y en los análisis, que nos permitan agruparlos en modalidades colectivas. Esto no significa necesariamente que se trate de géneros. Pueden existir como semejanzas en y a través de los géneros. Pueden ser la práctica de un grupo en un período, más que la práctica de una fase en un género.²⁷

Williams nos está diciendo que el estudio de los géneros, que tradicionalmente lidió con las relaciones entre textos, tiene que incluir la noción de práctica. Para cumplir esta tarea no solo es necesario un procedimiento metodológicamente diferente del utilizado por la mayoría de los historiadores en sus historias panorámicas, sino una mayor cantidad de evidencia de la que hasta ahora, efectivamente, les había sido posible acopiar. Dicha masa de datos nos permitirá individuar prácticas asociadas con una película específica o un periodo. Eso no solo afectará la historia que escribimos, sino el disfrute de las películas que miramos.

²⁶ Ver, por ejemplo, GAUDREAU, André. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting." En: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990 [1997], pp. 133-50; LEVY, David. "RE-constituted newsreels, reenactments and the American narrative film." En: Holman, Roger (ed.). *Cinema 1900-1906*. Ambos artículos aparecieron en francés en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 29.

²⁷ WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso Editions, 1980, pp. 47-8.

Referencias bibliográficas

- AMERICAN MUTOSCOPE AND BIOGRAPH COMPANY. *Catálogo de películas, Suplemento* n.1. New York, abril de 1903, 30 pp. Fotocopias en el MOMA.
- BURCH, Noël. "Porter or ambivalence." En: *Screen*, invierno de 1978/79, pp. 91-105. Apareció en francés en Bellour, Raymond (ed.). *Le Cinéma américain*. Paris: Flammarion, 1980.
- COMPAÑÍA AMERICAN VITAGRAPH. *New Vitagraph Features*. New York: Cameron Print, c. junio de 1903. Academy of Motion Pictures y Sciences Library.
- COMPAÑÍA CINEMATOGRAFICA LYMAN HOWE, *Programa*, 30 de agosto de 1905, en el Casino de Vandergrift, Pennsylvania.
- COMPAÑÍA SELIG POLYSCOPE. *Special Supplement of Colorado Films*. Chicago, 1º de noviembre de 1902.
- EMPRESA DE FABRICACIÓN EDISON. *Edison Films*. Orange, NJ, octubre de 1903.
- FENIN, George y William K. Everson. *The Western: From Silents to Cinemara*. New York: Bonanza Books, 1962.
- FIELDING, Raymond. "Hale's Tours: ultra-realism in the pre-1910 motion picture." En: *Cinema Journal*, vol. 10, n. 1, otoño de 1970.
- GAUDREAU, André. "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting." En: Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990 [1997], pp. 133-50.
- HOLMES, Burton. *Burton Holmes Travelogues with Illustrations from Photographs by the Author*. New York: The Mc Clure Company, 1908, 10 volúmenes.
- HOWE, Lyman H. *Programa*, 17.º *Tour Semi-Anual*, otoño de 1903. Wyoming Geological and Historical Society.
- LEVY, David. "RE-constituted newsreels, reenactments and the American narrative film." En: Holman, Roger (ed.). *Cinema 1900-1906*. Brussels, FIAF, 1982.
- MACGOWAN, Kenneth. *Behind the Screen*. New York: Delacorte, 1965.
- MUSSER, Charles. "The Early Cinema of Edwin S. Porter." En: *Cinema Journal*, otoño de 1979, pp. 28-9. Versión francesa: "Les debuts d'Edwin S. Porter." En: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 29, invierno de 1979, Perpignan, pp. 127-46.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen Books, 1980.

STODDARD, John L. *John L. Stoddard Lectures*, 10 vols., Boston: Balch Brothers Co., 1907.

WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso Editions, 1980.

Fecha de recepción: 16 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2016

Para citar este artículo:

MUSSER, Charles. "El género de viaje en 1903-1904. Hacia una narrativa ficcional". Traducción al español de Georgina Torello, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 226-244. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/97>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Charles Musser** es "Professor of American Studies, of Film Studies and of Theater Studies" en el Programa de Film and Media Studies, de Yale University. Es autor de libros sobre el periodo silente, entre los que se encuentran: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Charles Scribner's Sons, 1990), *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (University of California Press, 1991), *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920* (en co-autoría con Carol Nelson, 1991) y *Politics and Emergent Media: US Presidential Elections of the 1890s* (University of California Press, 2016), además de numerosos artículos sobre cine temprano, documental y político y dispositivos. Dirigió y produjo los documentales *An American Potter* (1976) and *Before the Nickelodeon: The Early Cinema of Edwin S. Porter* (1982). E-mail: charles.musser@yale.edu.

** **Georgina Torello** (PhD. University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de literatura italiana en la Universidad de la República (Uruguay). Se ocupa de cine silente italiano y uruguayo. Coeditó *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (EI, Udelar, 2016). Ha publicado varios artículos sobre cine silente en revistas académicas. Dirige, junto a Andrea Cuarterolo, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Email: georgina.torello@gmail.com.

Conquest and Dialogism in *Tepeyac*¹

James Ramey*

(translated into English by the author)

It has been more than twenty years since Ella Shohat and Robert Stam's 1994 book, *Unthinking Eurocentrism*, offered one of the first histories of films about the European conquest of the Americas.² Their book took part in an intense scholarly debate generated by the quincentennial Columbus celebrations of 1992, and examined a pervasive discursive formation that had shaped a positive slant in high school textbooks regarding the "achievements" of Columbus and other conquistadors in the era of Spanish imperialism. Shohat and Stam underscored the problem of textbooks and films that represent only a triumphant and heroic European perspective on the conquest, which they contended leads to a situation in which other "voices and perspectives"³ are excluded from cultural discourse because they are not authorized to "resonate in the world."⁴ This problem for film in particular persists to this day, and is seriously complicated by questions that have been articulated by Bill Nichols in the context of ethnographic film theory: "how can dialogism, polyvocality, heteroglossia and reflexivity avoid the fundamental rebuke of sustaining

¹ This article is an extensively revised and updated translation of sections pertinent to *Tepeyac* (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. González and Fernando Sáyo, 1917) of RAMEY, James. "La resonancia del exilio y la conquista en el cine indigenista mexicano". In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*. México D. F.: CONACULTA y UAM, 2011, pp. 117-158.

² SHOHAT, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994. Jorge Ayala Blanco includes a chapter on indigenous related Mexican cinema in AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. Miguel Hidalgo: Grijalbo, 1993, pp. 145-155; Stam returns to the subject in relation to Brazilian cinema (see STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997, and STAM, Robert. "Cabral and the Indians: filmic representations of Brazil's 500 years". In: Lúcia Nagib (ed.). *The New Brazilian Cinema*. London: I.B. Tauris, 2003, pp. 205-228. More recently, Keith John Richards gives a useful region-wide overview of conquest-related films; see RICHARDS, Keith John. *Themes in Latin American Cinema: A Critical Survey*. Jefferson: McFarland, 2011, pp. 7-13.

³ SHOHAT and Stam, *ibid.*, p. 62.

⁴ SHOHAT and Stam, *ibid.*, p. 62.

hierarchical relations and minimizing use-value to others when the questions, technologies, and strategies are so heavily of ‘our’ own devising?”⁵ It is certainly true that attempts to represent the conquest in the Euro-American medium of film have often sustained such hierarchical relations and have often failed to present anything but a Euro-American set of prejudices, preconceptions and attitudes. But does this mean films about the conquest are necessarily condemned to suffer the “fundamental rebuke” Nichols describes? I believe that a careful examination of Mexican film history from the silent period through the mid-sixties suggests otherwise. I will argue that one early film in particular, *Tepeyac*, was a precursor of Mexican films and films about Mexico that capture distinctive resonances of the “voices and perspectives” of the indigenous victims of the conquest by means of complex, multi-discursive representations of exilic indigenous cultures in Mexico.



Fig. 1: *Tepeyac* (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. González and Fernando Sáyago, 1917).
FilMOTECA de la UNAM

⁵ NICHOLS, Bill. “The Ethnographer’s Tale”. In: Lucien Taylor (ed.). *Visualizing Theory*. New York: Routledge, 1994, p. 72.

Shohat and Stam's history, among other things, assesses each filmmakers' success or failure in offering a "resistant commemoration of the conquest."⁶ They criticize films they see as perpetuating the discursive tradition of conquest-legitimation that dates back to the fifteenth century, in particular two biopics on Columbus from the quincentenary year: 1492: *The Conquest of Paradise* (USA, Ridley Scott, 1992) and *Columbus: The Discovery* (USA, John Glen, 1992).⁷ Shohat and Stam reserve praise for what they term revisionist films, films that attempt, however imperfectly, to represent the cultural complexity and perspectival distinctiveness of indigenous peoples: "An anti-colonial narrative was [...] performed via the 'view-from-the-shore' projects, and through didactic films and videos whose titles clearly reveal their anticolonial thrust: *Surviving Columbus: First Encounters* (USA, Conroy Chino, *et. al.*, 1990), *Columbus on Trial* (USA, Lourdes Portillo, *et. al.*, 1993), *The Columbus Invasion: Colonialism and the Indian Resistance* (USA, John Curl, *et. al.*, 1991), *Columbus Didn't Discover Us* (USA, Wil Echevarria, *et. al.*, 1992)",⁸ etc.

Another voice in the Columbus debate, however, was that of Stephen Greenblatt, who argued that studying the accounts of conquistadors like Columbus could tell us something useful only with respect to European representational practices in general.⁹ He pointedly forgoes any analysis of the accuracy or value of European representations of indigenous cultures:

I have been very wary of taking anything Europeans wrote or drew as an accurate and reliable account of the nature of the New World lands and its peoples. [...] I have resisted as much as I can the temptation to speak for or about the native cultures as if the mediation of European representations were an incidental consideration, easily corrected for. [...] We can be certain only that European representations of the New World tell us something about the European practice of representation".¹⁰

⁶ SHOHAT and Stam, *op. cit.*, p. 71.

⁷ For a detailed comparison of biopics about Columbus (Scott's film in particular) to the "epic grandeur and historic roots" exploited by Hollywood Westerns, see WOLLEN, Peter. "Cinema's Conquistadors." In: Ginette Vincendeau (ed.). *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute, 2001, pp. 19-23. See also CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

⁸ SHOHAT and Stam, *op. cit.*, p. 71.

⁹ See GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, and GREENBLATT, Stephen. "Introduction". In: Stephen Greenblatt (ed.). *New World Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1993.

¹⁰ GREENBLATT, *Marvelous Possessions*, p. 7.

But Greenblatt's apparent act of humility is also a device of expedience because it permits his book to abstain from any discussion whatsoever of indigenous cultures and their perspectives. This pious approach to historical epistemology enables Greenblatt, conveniently, to focus his book entirely on European perspectives on the conquest and on, to redeploy one of his buzzwords, the "resonance"¹¹ those practices have had for European culture over time.

In relation to the particular representational practice of ethnographic filmmaking, Fatimah Tobing Rony takes Greenblatt's purism a step further. In her introduction to *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, she writes, "One result of this ever present division between Historical Same—Western subjectivity—and Primitive Other is a speaking for and thus a silencing of the peoples depicted in ethnographic cinema, an assumption of voice made especially dangerous because of the perception that film is a window onto reality."¹² Though Rony acknowledges "the precariousness of my position" in drawing such a stark opposition, and though her next move is a promise to "turn at various points in the text to reflections on how the people of color who performed and acted in these films experienced the process,"¹³ there seems no doubt that she would see attempts to represent the "view-from-the-shore" in conquest films as profoundly counter-productive, as a "silencing of the peoples depicted"¹⁴. Rony would therefore presumably reject even the sparing praise Shohat and Stam give to fiction films that offer "resistant commemoration[s] of the conquest",¹⁵ especially in the cases of films that deploy ethnographic documentary-style footage of indigenous peoples as part of their representational repertoires.

I wish to suggest, however, the positions adopted by Greenblatt and Rony sustain a kind of scholarship that reinforces the notion that "only some voices and perspectives (...) resonate

¹¹ GREENBLATT, Stephen. "Resonance and Wonder". In: Ivan Karp and Stephen D. Lavine (eds.). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 42-56.

¹² RONY, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 1996, p. 13.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ SHOHAT and Stam, *op. cit.*, p. 71

in the world.”¹⁶ Ironically, by focusing exclusively on what can be said about European representational practices, both books parallel the exclusionary discursive practices of the conquistadors themselves. That is, since Greenblatt, Rony and the colonial supporters of Spanish imperialism each, for different reasons, stand against efforts to represent the subject position of indigenous peoples, we can identify Greenblatt and Rony, with the exclusionary slant of the Columbus films and textbooks critiqued by Shohat and Stam. In other words, the objection of theorists like Greenblatt and Rony to representations that attempt in good faith to express the “view-from-the-shore” unfortunately aligns their approach with five centuries of discourse that validates only the “view-from-the-deck” perspective. Moreover, by dismissing as suppositious any European (or perhaps even any non-indigenous) representation of the “view-from-the-shore” cultures, the positions of Greenblatt and Rony toss the gold out with the dross by seeking to exclude attempts to evaluate the construction of indigenous subjects in those representations. The rationales have changed, but what constitutes heresy remains the same.

The earliest conquest film Shohat and Stam discuss is *Christopher Columbus* (USA, David MacDonald, 1949) and the earliest “revisionist” film they discuss is *Terra em Transe* (*Land in Anguish*, Brazil, Glauber Rocha, 1967). They also include several Mexican conquest films, including *Cabeza de Vaca* (Mexico, Nicolás Echevarría, 1991) and *Fray Bartolomé de las Casas* (Mexico, Sergio Olhovich, 1993). But Mexico has been making films that express “resistant commemorations of the conquest” since the Mexican Revolution.¹⁷ It is worth noting that the Revolution (1910-17) was, in a sense, itself a “revisionist” project, one carried out on the battlefield against Porfirio Díaz’s Euroimperial-style dictatorship and its hegemonic colonial tradition. Sadly, according to Ivan Trujillo, former director of the National Autonomous University of Mexico’s (UNAM’s) National Filmoteca, many of the Revolution-era indigenista films have been lost, including *Cuauhtémoc* (Mexico, Manuel de la Bandera, 1919), an epic feature film that sympathetically dramatized the defeat of the last Aztec emperor. Furthermore, as Jorge Ayala Blanco of UNAM points out, there

¹⁶ SHOHAT and Stam, *op. cit.*, p. 62

¹⁷ There is archival evidence of conquest-related films from as early as 1904, when Carlos Mongrand, a French filmmaker in Mexico, made *Cuauhtémoc y Benito Juárez* (Mexico, Carlos Mongrand, 1904) and *Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos* (Mexico, Carlos Mongrand, 1904). See DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. Mexico City: UNAM, 1986.

has been precious little representation of indigenous peoples in Mexican film, and what exists has all too often “fomented the idea of the Indian as *sui generis*, failing to analyze the roots of the Indians’ social marginalization.”¹⁸ That social marginalization has led to a situation in which many Mexican indigenous communities have withdrawn into remote, inhospitable areas, to live in a kind of exilic limbo within their own homeland. Since the roots of this pernicious predicament reach back to the diremptions of the conquest, it is worth our time to attend to instances of these roots as objects of deliberate representation in Mexican cinema.

A handful of films have survived that bear traces of these roots. These films, which Ayala Blanco terms “indigenista” films,¹⁹ register distinctive resonances of the “voices and perspectives” of the conquered indigenous peoples by means of complex discursive strategies for representing Mexico’s indigenous cultures. Shohat and Stam’s contention that revisionist films are a recent phenomenon should itself be revised in the case of Mexican film history. The emblematic precursor for this history that I will discuss here is from the third decade of Mexican filmmaking. *Tepeyac* is a silent feature from 1917 that dramatizes the legendary appearance of the Virgin of Guadalupe to the recently-converted Aztec Juan Diego in 1531. Like a small but significant lineage of Mexican features that would follow it, and which I have discussed elsewhere,²⁰ *Tepeyac* allows the “voices and

¹⁸ AYALA BLANCO, *op. cit.*, p. 145. The translation is mine, as are all subsequent citations from texts and films with Spanish titles.

¹⁹ AYALA BLANCO, *ibid.* The term “indigenista” as Ayala Blanco uses it refers to fiction films that deal with the problems faced by indigenous peoples in Mexico.

²⁰ Including *Janitzio* (Mexico, Carlos Navarro, 1934), and *Tarahumara: Cada vez más lejos* (Mexico, Luis Alcoriza, 1965); see RAMEY, James. “La resonancia de la conquista en *Janitzio*”. In: *Revista Casa del Tiempo*, Vol. 3, N° 30, 2010, pp. 54-57; and Ramey, “La resonancia del exilio y la conquista en el cine indigenista mexicano”, pp. 133-154. Paul Schroeder is misguided in dismissing *Tepeyac* as “not of great consequence in terms of the evolution of cinematic form in Latin America”, as it is, among other things, one of the earliest manifestations of several recurring tropes of indigenous-themed films in Mexico, especially the inclusion of documentary-style footage within a live-action narrative context; see SCHROEDER, Paul. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland: University of California Press, 2016, pp. 31-32. Furthermore, *Tepeyac*’s principal director, José Manuel Ramos, is identified as a major figure of the period by Charles Ramírez Berg, who calls him “one of the most prolific screenwriters and filmmakers of Mexican silent cinema”; see RAMÍREZ BERG, Charles. *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. Austin: University of Texas Press, 2015, p. 212. Moreover, José Alberto Moreno Chávez has argued for *Tepeyac*’s influence on Julio Bracho’s *La virgen que forjó una patria* (Mexico, Julio Bracho, 1942); see MORENO CHÁVEZ, José

perspectives” of the victims of the conquest to “resonate in the world” by means of complex discursive representations of indigenous subjectivity in Mexico.

Tepeyac

Tepeyac is a majestic artifact of the Mexican Revolution that narrates the origin story of the Virgin of Guadalupe. As Emilio García Riera of the University of Guadalajara puts it, *Tepeyac*'s thrust was to “unite the patriotic with the religious” in Mexico's changing nationalist ideology.²¹ Mexico's revolutionary constitution of 1917 incorporated progressive features regarding territorial organization, civil liberties, and democratic forms, as well as anticlerical and antimonopoly clauses. *Tepeyac*, made in the same year that constitution was written, goes out of its way to affiliate itself with both the revolutionary project and the mythology of Mexican Catholicism.²² The Revolution's official dogma was that the church represented a malignant holdover from the time of the conquest and the Spanish Inquisition, but the military leadership also recognized that Mexico was overwhelmingly Catholic. The film's discursive navigations, as we will see, must therefore be read in light of the ticklish relationship that the Revolution's anti-church leadership, which had the power to suppress any film, was attempting to negotiate with the Catholicism of the populace. In this way, the film can be understood as a revisionist text containing an uneasy mix of discourses that reflects the Revolution's strained efforts to find a middle ground that would

Alberto. *Devociones políticas: cultura católica y politización en la Arquidiócesis de México, 1880-1920*. México, D.F.: El Colegio de México, 2013, p. 240.

²¹ GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897-1997*. Mexico City: Ediciones Mapa, 1998, p. 42. This emphasis on the film's politico-religious dimension is picked up and amplified by Paulo Antonio Paranaguá in his discussion of the film as a revolutionary manifestation of pan-Latin-American historical religious discourse; see PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003. Isabel Arredondo also offers a useful analysis of *Tepeyac*'s deployment of Guadalupe as a figure of “intercession” on the one hand, and as “a symbol of the nation, of Mexicaness”, on the other; see ARREDONDO, Isabel. *Motherhood in Mexican cinema, 1941-1991: the transformation of femininity on screen*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, 2014, pp. 32-34.

²² David M. J. Wood has suggested that Mexican audiences during this turbulent historical period would have seen the film as a “utopian characterization of what the nation *could* be” (my translation); see WOOD, David M. J. “Cine mudo, ¿cine nacional?” In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México D.F.: CONACULTA and UAM, 2011, p. 33.

historiographically distinguish the “good” churchmen from the “evil” conquistadors, thus making more tenable a union of the patriotic with the religious in the evolving imagined community of Mexico in 1917.



Fig. 2: *Tepeyac* (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. González and Fernando Sáyago, 1917).
Filмотека de la UNAM

This political tightrope-walking begins in the first moments of the film. The title is followed immediately by three intertitles that give quotations (the second and third intertitles give a single quotation divided in two parts):

“The day that the Virgin of Tepeyac is no longer worshipped in this land, not only will our Mexican nationality have disappeared, but also all memory of those who now dwell in Mexico.”
Ignacio M. Altamirano

“The Mexicans worship a Virgin of Common Consent: those who profess Catholic ideas, for reasons of religion; the liberals, in memory of the flag of ‘10; the Indians, because she is their only god;

the foreigners in order not to offend national pride; and all consider her a SYMBOL of the essence of Mexico.”
Ignacio M. Altamirano

These quotations identify the film as a work that sanctions the worship of the Virgin of Guadalupe (also referred to as the Virgin of Tepeyac, and of “Consuno,” meaning “common or universal consent”), a sanctioning that is against the official line of the Revolution. But the quotations also appear to identify the film as pro-revolutionary, ostensibly referring to the “Liberals” who ousted Porfirio Díaz, and to the “memory of the flag of ‘10,” which appears to be patriotic lingo for the revolutionary banner that was first unfurled in 1910 by Francisco Madero. It suggests that the Liberals worship the Virgin of Guadalupe precisely because of “the flag of ‘10”; *i.e.* they are grateful to the Virgin for granting the Revolution victory. And, in the case of most of the troops and most of the pro-revolutionary public, this observation would have been true, since they were ardently Catholic.

From the beginning of the film, the project of uniting revolutionary patriotism and religious fervor is made manifest through quotations from textual discourse. Mexico was then, as now, a nation that revered its literary figures, so the quotations must be understood as a legitimating move. Indeed, Ignacio Manuel Altamirano was in 1917 known as a distinguished novelist and poet whose words commanded respect. Complicating this legitimization effect, however, was the fact that Altamirano had died at the age of 59 in 1893. His quotation, unless it has been invented or altered by the filmmakers, must then refer to

the memory of *the flag of 1810*, the year in which the priest Miguel Hidalgo rallied the “Liberals” of that era to a revolt against Spanish rule in the name of the Virgin of Guadalupe. That revolt eventually led to Mexican independence from Spain and, serendipitously for the filmmakers, took place precisely a century before the beginning of the Mexican Revolution. What Tom Gunning might call the “unease” indicated by the crafty insertion of this farrago of discursive and historical juxtapositions would be hard to overstate.²³

On the subject of race in *Tepeyac*, Paul Schroeder has argued that despite a certain degree of nuance, the film ultimately presents an “ethnoracially whitewashed” version of “Euro-American modernity” in the age-old “criollo” tradition of colonial Mexico.²⁴ Building on this view, Mónica García Blizzard has argued that *Tepeyac* favors Mexico’s “white minority as representative of the national” and displays a “preference for varying degrees of whitening for the representation of the Mexican nation”.²⁵ And yet, the film continuously makes a show of its relationship to a historicized racial discourse as its fundamental legitimating factor, a particularly significant approach in light of the fact that the film tells the story of a religious miracle that is foundational to discourses of race in Mexico. The film’s narrative structure is a story within a story. A 1917-era story in the style of an Italian melodrama²⁶ serves to frame the film’s main diegesis: the legend of the 1531 rebirth of the Aztec goddess, Tonatzín, as the Virgin of Guadalupe. The link of the story within a story occurs when the film’s 1917 white female protagonist, Lupita, sits in bed and reaches for a history book.²⁷ (Fig. 3)

²³ See GUNNING, Tom. “Film History and Film Analysis: The Individual Film and the Course of Time”. In: *Wide Angle*, Vol. 12, N° 3, 1990, pp. 7-8.

²⁴ See SCHROEDER, Paul A. “Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics”. In: *Latin American Research Review*, Vol. 43, N° 3, 2008, p. 38.

²⁵ GARCÍA BLIZZARD, Mónica. “Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in *Tepeyac* (1917)”. In: *Vivomatografías: Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, 2015, p. 76. Available at: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/15>> [Access: October 2016]

²⁶ See DE LOS REYES, Aurelio. “The Silent Cinema”. In: Paolo Antonio Parangá (ed.). *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, 1995, p. 70.

²⁷ For a useful analysis of Lupita’s characterization as a normative, white, Catholic, heterosexual Mexican woman in the film, see SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press, 2014, pp. 140-143.

When she opens it, we see a page that reads, in antique typeface, "The Miracle of Guadalupe." The film then cuts to an outdoor scene of an Aztec priest at the mouth of the cave-shrine of Tonatzín at a site called Tepeyac. The film soon reveals its ideological stance *vis-à-vis* the conquest when an intertitle tells us that the indigenous "race" of the Aztecs takes fair vengeance on a conquistador ambushed near the mouth of the shrine: "The conquered race does not miss the chance to avenge itself on the white man for all the humiliations that have been suffered." (Fig. 4)



Fig. 3: Lupita reads about "The Miracle of Guadalupe"



Fig. 4: The "conquered race" takes vengeance on a conquistador

The viewer is thus discursively coopted as a sympathizer to the suffering of Mexico's ancestral indigenous population and as a critic of the "humiliating" conduct of the conquering "white man". In this way, the film posits itself for its viewers as an adaptation of a "historical" text that will recount one of Mexico's genetic national narratives: the December, 1531 rapprochement of religions and races that takes place with the rebirth of an Aztec goddess as a Christian virgin-saint whose skin is brown.

On another discursive front involving race, the opening sequence of *Tepeyac* reveals a conspicuous awareness of the film as a culturally conditioned textual artifact. As was often done in films of this period, the opening credits show the actors taking bows as if on a stage. However, the two actors who play characters of indigenous descent, the Guadalupe Virgin and Juan Diego, are shown in modern costumes, while the actors who play the white characters (Lupita, the bishop, the priest, and the Spanish conquistadors)

are shown only in their period costumes. Moreover, the star of the film, "el indio Juan Diego", played by Gabriel Montiel, is shown first as a modern, sophisticated, self-possessed indigenous man wearing fancy contemporary clothing, and then again transformed into his shabby Aztec guise, complete with servile body language and long tangled hair. (Fig. 5 and 6).



Fig. 5: Montiel in modern dress



Fig. 6: Montiel as "el indio Juan Diego"

This points to one of the Revolution's most delicate political objectives: to integrate indigenous and white Mexican cultures in the wake of cataclysmic violence. The montage implies that the civilizing mission of the church has transformed "barbaric" Aztecs into "sophisticated" modern Mexicans. Although the costume transformation is no doubt condescending in the "criollo" sense that it marks the conquest-era Aztec characters as being in need of "dressing up," its main objective seems to be a contemporary commentary underscoring a new porosity of class and racial roles in a Mexico that has passed through the transformations of the Revolution. In other words, this introductory film rhetoric suggests that indigenous people in modern Mexico have gained the right to attain, and be represented as holding, high social standing. This ploy underscores the film's status as a site for the conflict of racial, political, and historical discourses that intersect in a complex cultural construction of the indigenous subject through the representational variables of costume, body language, and historical context.

The meta-discursive move of the dual presentations of the indigenous characters is reiterated and intensified in the opening credits' presentation of the white priest

Bernardino de Sahagún, one of the chief defenders and chroniclers of the indigenous people during the conquest. First we see a portrait of the bald, grimacing priest, then an intertitle tells us that this is a real portrait of the historical Sahagún hanging in Mexico's national portrait gallery. Then the portrait dissolves into an image of the bald, grimacing actor who will portray the priest, all still within the frame of a painting. (Fig. 7 and 8)



Fig. 7: Portrait of Sahagún



Fig. 8: Live-action actor resembling portrait

It should not be lost on us that this transformation of a painted figure into a film actor foreshadows, in reverse, the film's climactic moment in which the actress playing the Virgin of Guadalupe vanishes so that her painted image may appear miraculously on Juan Diego's humble *ayate* (or fiber cloak), thus becoming the famous proof he needed to persuade the Archbishop that he had been the percipient of a divine visitation. This remarkable formal inversion of interstratified discourses in the opening credits, then, functions as a clever conceit incorporating the discourse of formal film language, the historical discourse of the conquest, the religious discourse of the Guadalupe legend, and the legitimizing discourse of the Mexican Revolution, which was itself conceived as a revisionist attempt to "construct" Mexican culture anew. The choice of Sahagún as the white man to play the counterpart of the brown goddess's *acheiropoieton* was astute, since Sahagún was seen as one of the most indefatigable white defenders and proto-ethnographers of the indigenous people in Mexico, especially of the Tenochtitlán region.

Once again, readings of the film as merely enacting a crude privileging of whiteness over indigeneity ring hollow, and fail to appreciate the film's creative and subtle engagement with the aporetic complexities of race that demanded attention in the period immediately following the writing of the new Mexican constitution.

Other examples of *Tepeyac*'s originality and importance as a film are its scenes that are patently documentary in style, which take on heightened significance in light of what Ana M. Lopez has written about the evolution of Mexican filmmaking from a documentary-dominated industry before 1916 to a narrative-dominated cinema strongly influenced by Italian melodrama after 1916.²⁸ *Tepeyac* thus stands on the threshold between the documentary era of Mexican cinema and the era of the Mexican melodrama, incorporating the most effective features of each. The scenes in the conquest-era sections of the film re-enact, in documentary style, various indigenous domestic practices from that period, and in the 1917 sections the film documents indigenous carnival practices that bear traces of the Aztec heritage. In one scene, we see the poverty-stricken Aztec family of Juan Diego in 1531 gathering and preparing food, with what was to become a quintessential indigenista-film trope of *la tortillera* in later indigenista films: an indigenous woman making tortillas. The woman, apparently a non-professional actor, prepares a meal for Juan Diego and another indigenous man. The men bundle reeds they have gathered from the labyrinth of waterways in and around Tenochtitlán (evidently filmed in Xochimilco, in southern Mexico City). Thus the Aztec domestic sphere is visually reconstructed by the filmmakers with a mixture of documentary and fiction-film techniques. By contrast with the opulent, baroque settings in which the Archbishop and other Spaniards are seen to live, the sense of exile experienced by the indigenous people in the wake of the conquest is palpable, and elicits empathy.

²⁸ LÓPEZ, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America". In: *Cinema Journal*, Vol. 40, N° 1, 2000, p. 69.



Fig. 9: Contemporary documentary footage of "Aztec" street performer

In the closing sequence, the protagonist-couple from the 1917 melodrama decide to celebrate their happiness at being reunited by visiting a carnival celebration at La Villa, near the Basilica of Guadalupe in northern Mexico City. In a series of shots that Paulo Antonio Paranaguá has described as semi-documentary,²⁹ they watch a carnival dancer dressed as an Aztec perform for the crowd—he can be read as a carnivalesque representation of the resonance of the conquest that the film is actually about. (Fig. 9)

After watching his antics, Lupita spends time in the marketplace buying candles and other goods from indigenous women in their market stalls. In both documentary-style scenes, a sense of being pulled into the perspective of indigenous Mexicans is conveyed to the viewer. Thus, to extrapolate a Bakhtinian term, a kind of cultural heteroglossia enters the film, which is to say, heteroglossia not on the stratum of verbal language, but on the level of larger cultural systems. A dialogic relation between this sort of documentary view refracted through the indigenous perspective and conventional narrative filmmaking was becoming a trend in Mexican cinema; as Lopez puts it, referring to that era, this mixture of styles was “characteristic of the Mexican cinema throughout the rest of the silent and early sound periods: transforming foreign narrative models [*e.g.* Italian melodrama] by setting them in explicitly Mexican *mise-en-scènes*.”³⁰ One can only speculate, but it does not seem unreasonable to imagine that *Tepeyac*'s artful combination of documentary and narrative devices served as a prototype for many of the Mexican indigenista films that followed it.

²⁹ PARANAGUÁ, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, p. 60.

³⁰ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 70.



Fig. 10: *Tepeyac* (Mexico, José Manuel Ramos, Carlos E. González and Fernando Sáyago, 1917).
 Filмотека de la UNAM

To conclude briefly, *Tepeyac* is a precursor of Mexican films that supplement Shohat and Stam's history of revisionist or "view-from-the-shore" conquest films. Like later films, it presents a fictional context of adverse socio-historical conditions for indigenous cultures in Mexico, exilic conditions that are explicitly resonant of the conquest. In such films,

this resonance absorbs its particular pitch and timbre from the competing discourses that vibrate in them: discourses of race, politics, history, religion, gender, otherness and exile. These discourses are never fully at ease in one another's company, but as we have seen, the tension between them is made productive by historically contingent factors of cultural context. Furthermore, the dense interjacency of these discourses, as I have tried to demonstrate, shows its artfulness most clearly when a film like *Tepeyac* approaches the rendition of indigenous subjectivity through innovative linkages of film form with the cultural milieu in which it is situated, such as the Revolutionary political function of the "memory of the flag of '10" intertitle, the reverse *acheiropoieton* of the Sahagún portrait mirroring the Guadalupe *ayate*, and the innovative blending of conventional narrative filmmaking with documentary footage of the carnivalized remnants of Aztec culture itself.

The narrative that links *Tepeyac* to later Mexican films that follow in its footsteps is a story of increasingly successful efforts to represent exilic indigenous subjectivities *vis-à-vis* the conquest with insight and complexity. One factor that may grant Mexican filmic representations of the conquest an imprimatur of authenticity is that, as each film must demonstrate in its own way, the conquest and its pervasive repercussions were still, and are still, unfolding, including the Mexican Revolution's social convulsions as evidenced in *Tepeyac*. Rony's claim that such films inevitably "silence" the people they represent seems far less compelling in the context of a Mexican film about Mexican indigenous peoples than it might in the context of traditional ethnographic film practices that reproduce the "division between Historical Same—Western subjectivity—and Primitive Other."³¹ Furthermore, Greenblatt's epistemological suspicion that the analysis of European practices of representation can tell us only about those practices themselves is undercut, at least in the case of *Tepeyac*, by the multidimensional and ingeniously historicized portrait of indigenous cultures and individuals that the representational practice of Mexico's indigenista filmmaking has accomplished.

³¹ RONY, *op. cit.*, p. 13

References

- ARREDONDO, Isabel. *Motherhood in Mexican cinema, 1941-1991: The Transformation of Femininity on Screen*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, 2014.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. Mexico , D.F.: Grijalbo, 1993.
- CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. Mexico, D.F.: UNAM, 1986.
- _____. "The Silent Cinema". In: Paolo Antonio Paranaguá (ed.). *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, 1995, pp. 63-78.
- GARCÍA BLIZZARD, Mónica. "Whiteness and the Ideal of Modern Mexican Citizenship in Tepeyac (1917)". In: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, 2015, pp. 72-95. Available at: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/15>> [Access: October 2016]
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897-1997*. Mexico, D.F.: Ediciones Mapa, 1998.
- GREENBLATT, Stephen. "Introduction". In: Stephen Greenblatt (ed.). *New World Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- _____. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- GUNNING, Tom. "Film History and Film Analysis: The Individual Film and the Course of Time". In: *Wide Angle*, vol. 12, n. 3, 1990, pp. 4-19.
- LÓPEZ, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America". In: *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, pp. 48-78.
- MORENO CHÁVEZ, José Alberto. *Devociones políticas: cultura católica y politización en la Arquidiócesis de México, 1880-1920*. México, D.F.: El Colegio de México, 2013.
- NICHOLS, Bill. "The Ethnographer's Tale". In: Lucien Taylor (ed.). *Visualizing Theory*. New York: Routledge, 1994.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- RAMEY, James. "La resonancia de la conquista en *Janitzio*". In: *Revista Casa del Tiempo*, vol. 3, n. 30, 2010, pp. 54-57.
- _____. "La resonancia del exilio y la conquista en el cine indigenista mexicano". In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*. México D. F.: CONACULTA y UAM, 2011, pp. 117-158.
- RAMÍREZ BERG, Charles. *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. Austin: University of Texas Press, 2015.
- RICHARDS, Keith John. *Themes in Latin American Cinema: A Critical Survey*. Jefferson: McFarland, 2011, pp. 7-13.
- RONY, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 1996.
- SCHROEDER, Paul. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland: University of California Press, 2016.
- _____. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics". In: *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-58.
- SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press, 2014.
- SHOHAT, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.
- STAM, Robert. "Cabral and the Indians: filmic representations of Brazil's 500 years". In: *The New Brazilian Cinema*. Lúcia Nagib (ed.). London: I.B. Tauris, 2003, pp. 205-228.
- _____. *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997.
- WOLLEN, Peter. "Cinema's Conquistadors." In: Ginette Vincendeau (ed.). *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute, 2001, pp. 19-23.

WOOD, David M. J. "Cine mudo, ¿cine nacional?" In: Claudia Arroyo, James Ramey, Michael Schuessler (eds.). *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*. México D.F.: CONACULTA and UAM, 2011, pp. 29-52.

Fecha de recepción: 22 de octubre de 2016

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2016

Para citar este artículo:

RAMEY, James. "Conquest and Dialogism in *Tepeyac*". Traslated into English by the author, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 245-264. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/93>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **James Ramey** es doctor en Literatura Comparada y Estudios Fílmicos por la Universidad de California, Berkeley (2007). Es Profesor Investigador Titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, en la Ciudad de México; es también Responsable del Cuerpo Académico *Expresión y Representación*, Coordinador de la "Red de Cuerpos Académicos que investigan sobre Cine" (Red CACINE) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1). Ha publicado artículos en revistas que incluyen *Bulletin of Spanish Studies*, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, *Comparative Literature*, *The Latin Americanist* y *Comparative Literature Studies*, y es co-editor del libro *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (CONACULTA-UAM, 2011). Desde 2003, es Asesor Académico en la mesa directiva del Festival Internacional de Cine de Morelia.



RESCATES



El automóvil gris

(Enrique Rosas, México, 1919)

Ángel Miquel*

Resumen: Este texto trata acerca de la restauración de una de las más importantes producciones del cine mexicano de ficción en los años diez, *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). La película se conocía en una versión sonorizada, pero gracias a los trabajos hechos recientemente por la Cineteca Nacional de México, ahora se cuenta con una versión mucho más cercana al original silente. En este ensayo se describen algunas características de esta cinta, y también, a grandes rasgos, la trayectoria de Enrique Rosas como cineasta.

Palabras clave: restauración, *El automóvil gris*, Enrique Rosas, Cineteca Nacional, México.

El automóvil gris (The Grey Automobile, Enrique Rosas, 1919)

Abstract: This text addresses the restoration of one of the most important Mexican fiction film productions of the 1910s: *El automóvil gris (The Grey Automobile, Enrique Rosas, 1919)*. Until recently only a sound version of the film was known, but thanks to the work undertaken by the Cineteca Nacional de México, we now have a version much closer to the original silent movie. This report describes some of the film's characteristics, as well as offering a general account of Enrique Rosas' filmmaking career.

Keywords: restoration, *El automóvil gris*, Enrique Rosas, Cineteca Nacional, Mexico.

El automóvil gris (O automóvel cinza, Enrique Rosas, México, 1919)

Resumo: Este texto trata da restauração de uma das produções mais importantes do cinema mexicano de ficção dos anos dez, *El automóvil gris (O automóvel cinza, Enrique Rosas, 1919)*. O filme era conhecido em uma versão sonorizada, mas graças aos trabalhos recentes feitos pela Cineteca Nacional do México, contamos agora com uma versão muito mais próxima do original mudo. Nesta nota se descrevem algumas características desta fita, e também, a grandes rasgos, da trajetória de Enrique Rosas como cineasta.

Palavras chave: restauração, *El automóvil gris*, Enrique Rosas, Cineteca Nacional, México.



Fotograma de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional de México.

El 7 de abril de 2016 ocurrió uno de los más trascendentes sucesos relativos al cine silente de México en mucho tiempo: la proyección de la versión restaurada de la película *El automóvil gris*, filmada por Enrique Rosas en 1919. Dentro del centenar de largometrajes de ficción hechos en el país entre 1917 y 1929, esta obra tuvo siempre un lugar preponderante, pues por su tema y factura fue una de las pocas que resultaron populares a su estreno y que merecieron nuevas rondas de proyecciones.¹ Como ocurrió en otros países con películas silentes exitosas, *El automóvil gris* fue re-editada y sonorizada en los años treinta, y en ese nuevo formato circuló prácticamente hasta nuestros días. Ahora, gracias a las labores encabezadas por Paolo Tosini en el Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” de la

¹ Para una descripción general del periodo, que incluye una filmografía de los largometrajes de ficción de los que se tiene la certeza que fueron exhibidos, véase RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.

Cineteca Nacional, contamos por fin con una versión más cercana, aunque aún incompleta, a la producción original.

Rosas comenzó a trabajar como exhibidor itinerante en una fecha tan temprana como 1899, y pronto se interesó también en filmar vistas.² En la primera década del siglo, junto a Salvador Toscano y los hermanos Alva, contribuyó decisivamente a la creación del género de documentales de viaje con obras como *Fiestas presidenciales en México* (1906) y *La entrevista Díaz-Taft* (1909), en las que la principal figura representada era el general Porfirio Díaz, detentador del poder ejecutivo en México durante más de tres décadas. Durante el periodo de guerra que inició en noviembre de 1910 con el llamamiento hecho por Francisco I. Madero para derrocar a Díaz por las armas, Toscano, los Alva y otros cineastas más jóvenes como Jesús H. Abitia se volcaron a los campos de batalla para hacer cintas informativas o de propaganda en las que se forjó el género local de los documentales de guerra. Rosas también participó en la creación colectiva de este género con *Revolución en Veracruz* (1912), donde mostraba acciones realizadas por el ejército leal al nuevo presidente Madero contra rebeldes encabezados por un sobrino del depuesto Porfirio Díaz. Más adelante, contratado como camarógrafo del general Pablo González, Rosas hizo *Documentación nacional histórica* (1916). Ninguno de sus documentales se conserva, pero es seguro que esta última cinta, que describía dos años de campañas militares de González, era de compilación.³

² Las primeras y más importantes fuentes con información acerca de la vida y obra de Rosas fueron los artículos periodísticos de José María Sánchez García para su historia del cine silente publicados por entregas en el diario *Novedades* y la revista *Cinema Reporter* en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. Esa serie ha sido reproducida en DÁVALOS OROZCO, Federico y Carlos Arturo Flores Villela (compilación, introducción e índices). *Historia del cine mexicano 1896-1929. Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: Filmoteca de la UNAM, 2014, pp. 17, 39-40 y 107-112. Nuevos datos acerca de Rosas aparecieron en DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I: *Vivir de sueños (1896-1920)*. México: UNAM, 1983, pp. 38-46 y 243-261.

³ Pueden consultarse listas distintas y complementarias sobre el cine de este periodo en LEAL, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución Mexicana. Filmografía: 1910-1914*. México: Juan Pablos Editor / Voyeur, 2012, y MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución: el cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013, pp. 259-312. Estas dos obras son tributarias de DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano*. México: Filmoteca de la UNAM, tres vols., 1986, 1994 y 2002.

En 1917, una vez terminadas las luchas internas más violentas, se promulgó la nueva constitución política que marcó el inicio de una etapa de estabilidad en el país, en la que fue posible emprender proyectos culturales a mediano o largo plazo. Pudieron entonces fundarse las primeras productoras de películas de ficción mexicanas. Rosas y su socia, la actriz Mimí Derba, crearon una de esas empresas, patrocinados en parte por el general Pablo González. Bautizada Azteca Film, esta compañía tuvo durante 1917 gran empuje creativo al producir cuatro largometrajes y dos cintas cortas pero no funcionó desde la perspectiva económica y Derba se desligó de ella a fines de ese año. Rosas continuó al mando y dos años más tarde hizo con el mismo sello *El automóvil gris*.⁴ De acuerdo con Sánchez García:

La obra, que constaba de doce episodios, fue realizada gracias al dinamismo admirable del señor Enrique Rosas, quien, además de financiarla totalmente, tuvo a su cargo la fotografía, dirección técnica, el trabajo de laboratorio, edición y corte, así como todas las demás labores necesarias para su terminación. En la parte artística tuvo dos colaboradores, que, más que como directores, oficiaron en calidad de avisadores, aportando al mejor resultado de la obra, sus conocimientos y su experiencia en el arte dramático. Fueron ellos Don Joaquín Coss (...) y Don Juan Canals de Homs.⁵

Anunciada como “la película nacional más emocionante, más costosa, la que batirá el récord en interés y la que en su estreno pasará por el mayor número de salones”,⁶ *El automóvil gris* fue proyectada por primera vez en 19 cines de la ciudad de México, el jueves 11 de diciembre de 1919. A partir de entonces se exhibió con éxito. Su larguísima duración de 6 horas y 30 minutos exigía que la mayor parte de las veces se pasara en partes (una jornada cada día), aunque también se presentó ocasionalmente la serie completa de tres jornadas.⁷

⁴ Se incluyen el argumento literario original, el guión de pantalla de una versión sonorizada y otros textos acerca de la cinta en SERRANO, Federico y Antonio Noyola (edición y nota). *El automóvil gris*. México: Cineteca Nacional, 1981. En cuanto a las películas de la Azteca Film (después llamada Azteca Films), véase MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez / Filmoteca de la UNAM, 2000, pp. 51-73.

⁵ Cit. en DÁVALOS OROZCO y Flores Villela, *op. cit.*, p. 107.

⁶ Anuncio, *El Universal*, 11 de diciembre de 1919.

⁷ Véase AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009, p. 155.

EL AUTOMÓVIL GRIS

La película nacional más emocionante, más costosa, la que batirá el record en interés y la que en su estreno pasará por el mayor número de salones, para que todo el público de la capital pueda ver en la pantalla los tan discutidos y famosos crímenes que tan hondamente conmovieron a la sociedad.

Pasará por los Cines siguientes:

Casino, Teatro Colón, Parisiana, San Juan de Letrán,
San Hipólito, Venecia, Trianon,
Royal, Salón Rojo, Teatro Granat, Olimpia, Alarcón,
Santa Maria la Ribera, Las Flores, Garibaldi,
Progreso, Vicente Guerrero, y Alcázar.

La propaganda se exhibe en las casas siguientes:

American Photo Supply Co., Casa Alemana de Música, Casa de Electricidad de los Sres. Tirado y Cordero, la Ciudad de Londres, Palacio de Hierro, El Nuevo Mundo, Sastrería Meyer y Huerta

Concesionarios para la República Mexicana:

IMPERIAL CINEMATOGRAFICA
Uruguay, 19

EL AUTOMÓVIL GRIS.

SINOPSIS.

Primera Jornada.

Esta Película No es una ficción: Calçada sobre hechos reales es transcripción exacta de la Verdad entrecruzada de los incongruentes detalles de un **Misterio.** Argumentada sobre los Crímenes de **"La Banda del Automóvil Gris"** tiene Detalles Dramáticos y Emotivos Escenas Terribles y Pinceladas Poéticas que son Rayos y Pláidos Relámpagos de Virtud que de vez en vez Rasgan la Jombra del Antro Pavoroso donde la Maldad la Impiedad y el Crimen se Refugian.

Segunda Jornada.

La Vida de los Malvados es Intranquila, Miserable, llena de sobre saltos y peligros. Como el Ojo Implacable de la Policía está siempre fijo en ellos, cada Diamante que Roban, es Brasa Ardiente que les Quema las Manos, su Injustificada Propriedad los Delata el Detalle Mas Minio los Vende y la Palabra Mas Simple los lleva al Patibulo. Por eso los ladrones de **"El Automóvil Gris"** Recorrian Sobrevallados las Mas Extraviadas Callejas Vivian en Escondidos Tugurios y Dormian sobre Colchones que por Guardar en su Vientre Olores y Dinero Robado eran a Modo de Quemante Túnica de Nero en que No Encontraban Tranquilidad ni Reposo...

Tercera Jornada

Oh, el Crimen es el Peor de los Negocios, es la Expresión Máxima de la Culpa; es el Colapso de Todas las fuerzas Humanas. El Culpable que Huye sin Castigo en Busca de un Refugio, va Perseguido por su Propia Conciencia. Viendo por Todas Partes la Amenaza del Presidio ó del Patibulo; por eso Cuando de Pronto se encuentra con el Ejemplo de los que Tranquilos laboran en la Santa Honradez del Trabajo, y se da Cuenta de que el Crimen es una Negacion, una Ruina y la Antecala Del Patibulo, su Alma se llena de Arrepentimiento. Quien Delinque es siempre Débil y Digno de Compasion. Quien Trabaja y Cumple con el Deber Tiene Siempre el Derecho a la Alegria de Vivir.

EDICION E. ROSAS, C^{IA}

ESTRENO JUEVES 11.

Anuncio, *El Universal* (México), 11 de diciembre de 1919.

La película contaba la historia real de los delitos de un grupo de ladrones que, haciéndose pasar por militares y transportándose en un coche, asaltaron casas de familias adineradas de la ciudad de México entre 1914 y 1915; pero también contaba cómo esos delincuentes habían sido perseguidos y castigados por fuerzas policíacas encabezadas por un astuto detective. Como camarógrafo de las campañas y los actos oficiales de Pablo González —quien fungió unos meses como gobernador de la ciudad de México—, Rosas había hecho registros documentales de algunos episodios del asedio policíaco real. Probablemente el íntimo conocimiento de los detalles del caso le hizo pensar en la conveniencia comercial de crear una cinta que contara esa historia, un poco al estilo de populares obras extranjeras de criminales y detectives, como *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913) o *Nat Pinkerton* (Pierre Bressol, 1912 y 1914). Siguiendo las investigaciones de Aurelio de los Reyes, puede suponerse que Pablo González aportó alguna cantidad de dinero para la producción de la obra, y que ésta fue, en parte, propaganda personal dirigida a

apoyar su candidatura en las elecciones presidenciales de 1920.⁸ Sea como sea, cuando *El automóvil gris* fue estrenada, demostró ser una excelente cinta, que tenía el atractivo adicional de estar basada en hechos reales recientes, y por lo tanto conocidos por su público. La misma idea de lanzar una película policíaca en episodios se manifestó en una serie “rival” mexicana, producida por Germán Camus y titulada *La banda del automóvil o la dama enlutada* (Ernesto Vollrath, 1919).⁹ Es posible que el buen éxito de ambas fuera apoyado por su asociación con una serie francesa de distribución previa en el país, *El automóvil gris* (*L’auto grise*, Victorin-Hyppolyte Jasset, 1912).

Rosas murió en agosto 1920, pero sus herederos conservaron su obra y la siguieron explotando. Reducida a un largometraje de duración estándar en los años treinta se le suprimieron los intertítulos y se le agregaron diálogos y ruidos. Bajo esa forma, y trasladada después a copias de 16 mm, *El automóvil gris* circuló en cines secundarios y cine-clubes, y fue, durante un largo periodo, la única muestra viva del cine silente mexicano, además de los fragmentos documentales de las luchas revolucionarias incorporados a películas sonoras de compilación como *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) y *Epopeyas de la revolución* (Gustavo Carrero, 1961).¹⁰

Los descendientes de Rosas, también dedicados al cine, conservaron materiales originales de *El automóvil gris* y en 2009 los depositaron en la Cineteca Nacional. Los integrantes del Laboratorio de Restauración Digital “Elena Sánchez Valenzuela” trabajaron sobre ellos durante varios años hasta alcanzar una nueva versión silente de 3 horas 43 minutos. El programa de mano distribuido para el estreno de esta obra informa que la constituyen alrededor de 180 mil fotogramas, y que en la mayor parte de ellos se hizo una intervención digital para eliminar suciedad, polvo, microorganismos y pegaduras de edición. Previamente mostrada en 2015 en la 35ª edición del Festival de Pordenone, Italia, *El automóvil gris* pasó en México ante un público que llenó una de las

⁸ Véase DE LOS REYES, *op. cit.*, pp. 236-261.

⁹ Sobre los problemas entre Camus y Rosas a propósito de estos asuntos véase Sánchez García en DÁVALOS OROZCO y Flores Villela, *op. cit.*, pp. 110-112.

¹⁰ Escribió Sánchez García en 1954: “Debo señalar el hecho curioso de que *El automóvil gris* es la única película filmada en México durante la era muda, que se sigue explotando en los cines de circuito y de provincia, llenando las salas como el primer día (...) Don Enrique Rosas sigue viviendo en ese documento palpable, que es y ha sido para sus herederos, una fuente de riqueza.”, *ibid*, p. 110.

salas grandes de la Cineteca Nacional, con un espléndido acompañamiento en vivo a cargo del pianista José María Serralde Ruiz.



Fotograma de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional de México.

De acuerdo con el argumento original de Enrique Rosas, la película estaba dividida en doce episodios integrados en tres jornadas; la primera de éstas constaba de cuatro episodios, la segunda de cinco y la tercera de tres. Al hacer una comparación entre lo contemplado por el argumento y lo que sobrevivía de éste en la versión sonorizada, escribieron Federico Serrano y Antonio Noyola: “se desconoce gran parte del segundo episodio (...) y la totalidad del tercero de la jornada final (...) y muchas de las escenas que completan en relato”.¹¹ A reserva de hacer una comparación detallada de las fuentes, este diagnóstico de ausencias parece seguir vigente en la nueva versión. Desde luego, la

¹¹ SERRANO, *op. cit.*, p. 14.

restauración incorporó materiales que no se habían visto desde las primeras exhibiciones, pero parecen haber sido sobre todo tomas que completaron escenas ya conocidas. En realidad, la principal restitución hecha es la de los intertítulos, que crean en conjunto una narración vigorosa, divertida y con mucha frecuencia de alcances poéticos, y en la que se revela la inspiración de José Manuel Ramos, uno de los más destacados argumentistas del silente mexicano. El entintado de las escenas (los intertítulos permanecen en blanco y negro), añade un elemento de belleza del que carecen el resto de las películas locales de ficción que se conservan.¹²



Fotograma de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional de México.

¹² De acuerdo con la información del programa de mano, la restauración se hizo a partir de un positivo de nitrato entintado en colores ámbar y violeta, complementado por un positivo y un negativo distintos en blanco y negro, todos en 35 mm; las tomas de estos últimos se entintaron digitalmente para simular los colores de la copia entintada original.



Fotograma de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional de México.

Fiel a su entrenamiento como documentalista, Rosas organizó la producción para reproducir de manera fidedigna hechos ocurridos pocos años antes. Así, el detective que siguió la pista de los bandidos y finalmente los aprehendió, se interpretó a sí mismo; para el fusilamiento de varios de los delincuentes se incluyó una escena documental, y los nombres de la mayor parte de los personajes fueron apenas modificados para evocar los de los integrantes de la banda y sus aprehensores, que evidentemente todavía eran recordados en el año de la creación y el estreno de la cinta. Serrano y Noyola escribieron que Rosas fue impulsado “por una noción peculiar del cine documental” y que “en ningún momento abandonó el prurito de autenticidad que lo animaba”,¹³ tal como subrayaban, además, ciertos elementos publicitarios de la cinta como éste: “Esta película no es una ficción. Calcada sobre hechos reales, es transcripción exacta de la verdad”.¹⁴ El oficio de

¹³ SERRANO, *op. cit.*, pp. 14 y 16.

¹⁴ Anuncio, *El Universal*, 11 de diciembre de 1919.

documentalista del camarógrafo se revela sobre todo en las tomas en exteriores, compuestas con claridad y armonía formal. La ciudad de México, donde ocurre la mayor parte de la acción, es descrita con detalle en sus calles, monumentos y edificios, tanto los de los barrios elegantes con las residencias de los ricos, como los de los sectores populares, con las paupérrimas vecindades en las que se ocultaban los integrantes de la banda y sus familias. Sin embargo, hay que decir que la puesta en escena y la forma de representación de *El automóvil gris* no son las del cine documental, sino que, al contrario, la película se acoge a las convenciones estilísticas de algunas de las más desarrolladas escuelas contemporáneas del cine de ficción. Las escenas están integradas por planos de distinto alcance espacial y temporal; también hay un uso narrativo eficiente de las disolvencias, el montaje paralelo, la división de la pantalla, el *flash-back* y –algo fundamental en una película tan larga– la estructuración en episodios y el suspenso. Llama la atención la competencia del gran número de actores que interpretan a los bandidos y sus mujeres, así como a víctimas, policías y testigos de los acontecimientos; también es destacable la solvencia del argumento, en el que las complejas acciones en las que se involucran todos estos personajes pueden seguirse con facilidad e interés.

Son identificables las influencias del cine italiano de divas en las actuaciones de las escenas melodramáticas en que aparecen las mujeres de los ladrones y otros personajes femeninos, así como las del género de aventuras norteamericano en las persecuciones y las luchas cuerpo a cuerpo de los hombres.¹⁵ Por otra parte, algunas escenas donde los personajes manifiestan conflictos morales hacen recordar, por su poderoso realismo y su sobriedad, a momentos climáticos de los dramas de D. W. Griffith. Sin embargo, *El automóvil gris* es una obra que se siente profundamente mexicana por la representación de tipos, paisajes y escenarios. Los rasgos nacionales se manifiestan también en la redacción de los intertítulos, que incluye modismos y guiños lingüísticos locales, así como en la presentación y el análisis de uno de los principales problemas sociales de larga duración que resultaron del complejo periodo revolucionario: el de la frecuente existencia de vasos comunicantes entre la delincuencia y las fuerzas gubernamentales destinadas a combatirla.

¹⁵ Se resalta ya esta doble influencia en DE LOS REYES, Aurelio. “El cine en México (1896-1930)”, en *80 años de cine en México*. México: UNAM, 1977, pp. 65-66.



Fotograma de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional de México.

Puesto que la mayor parte de sus obras documentales y de ficción se perdieron o de manera completa o en su forma original, Salvador Toscano, los hermanos Alva, Jesús H. Abitia y Enrique Rosas han tendido a ser considerados sólo como camarógrafos que tuvieron el mérito de registrar episodios de un mundo desaparecido. Gracias a la restauración de *El automóvil gris* contamos por fin con una obra que permite iniciar la reivindicación como cineastas de primera línea de los integrantes de esta generación de pioneros.

Referencias bibliográficas

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. México: UNAM, 2009.

- DÁVALOS OROZCO, Federico y Carlos Arturo Flores Villela (compilación, introducción e índices). *Historia del cine mexicano 1896-1929. Edición facsimilar de las crónicas de José María Sánchez García*. México: Filmoteca de la UNAM, 2014.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano*. México: Filmoteca de la UNAM, 1986, 1994 y 2002.
- . “El cine en México (1896-1930)”. En *80 años de cine en México*. México: UNAM, 1977.
- . *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I: *Vivir de sueños (1896-1920)*. México: UNAM, 1983.
- LEAL, Juan Felipe. *El documental nacional de la Revolución Mexicana. Filmografía: 1910-1914*. México: Juan Pablos Editor / Voyeur, 2012.
- MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez / Filmoteca de la UNAM, 2000.
- . *En tiempos de revolución: el cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013.
- RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Cineteca Nacional, 1989.
- SERRANO, Federico y Antonio Noyola (edición y nota). *El automóvil gris*. México: Cineteca Nacional, 1981 (Colección Cuadernos, n. 10).

Ficha técnica¹⁶

Título: *El automóvil gris*

Año: 1919

País: México

Producción: Azteca Films S.A.

Dirección: Enrique Rosas

Argumento: Enrique Rosas, con asesoría del periodista Miguel Necoechea y el detective Juan Manuel Cabrera

Adaptación: José Manuel Ramos

Fotografía: Enrique Rosas

Formato: original en 35 mm; restauración digital

Edición: Miguel Vigueras, supervisado por Enrique Rosas

¹⁶ Se reproducen los datos de la ficha técnica mejor elaborada hasta el momento, que aparece en SERRANO y Noyola, *op. cit.*, p. 119.

Intérpretes: Juan Canals de Homs (Higinio Granda), Joaquín Coss (Don Vicente González), Juan Manuel Cabrera (Detective), Ángel Esquivel (Francisco Oviedo), Manuel de los Ríos (Ángel García Chao), Miguel Ángel Freís (Rafael Mercadante), Valentín Asperó (Luis Hernández), Enrique Cantalauva (Rubio Navarrete), Gerardo del Castillo (Luis León), Ernesto Finance (Bernardo Quintero o El Charro), J. Russ o Russo Conde ("El Plegado"), Dora Vila (Ernestina), María Mercedes Freís (Carmen), María Mercedes Montoya (Esposa de Santiago Risco), Carlos Obregón (Padre de Ernestina), Francisco Pesado (José Fernández), Carlos E. González (Santiago Risco), Jesús Ojeda (Ángel Fernández), Alfonso Vallejo (El Español, Chofer).

Fecha de filmación: marzo a noviembre de 1919.

Fecha y lugar de estreno: 11 de diciembre de 1919 en el Circuito Olimpia de la ciudad de México, integrado por veinte cines.

Duración original: aproximadamente 6 horas 30 minutos.

Duración de la versión restaurada: 3 horas 43 minutos.

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2016

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. "El automóvil gris (Enrique Rosas, México, 1919)". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 265-277. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/73>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ángel Miquel** estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-Mail: miquel@uaem.mx.

El patrimonio filmico de la Revolución Mexicana

Rescate, restauración y conservación

Ángel Martínez^{*}

Resumen: En esta nota se da cuenta de las existencias de materiales documentales relativos a la Revolución Mexicana en los fondos “Edmundo Gabilondo” y “Salvador Toscano” resguardados en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. También se informa de cómo se constituyeron dichos fondos, y cuáles han sido las acciones emprendidas por la Filmoteca para restaurarlos, conservarlos y ponerlos a disposición de cineastas e investigadores.

Palabras clave: patrimonio, restauración, conservación, archivo, Revolución Mexicana.

The film heritage of the Mexican Revolution. Rescue, restoration and conservation

Abstract: This text offers information on the documentary film materials relating to the Mexican Revolution held in the Edmundo Gabilondo and Salvador Toscano collections at the National Autonomous University of Mexico Cinemathèque. It also tells how these collections came into existence, and reveals the measures taken by the Cinemathèque to restore and conserve them, as well as to make them available to filmmakers and researchers.

Keywords: heritage, restoration, conservation, archive, Mexican Revolution.

O patrimônio filmico da Revolução Mexicana. Resgate, restauração e conservação

Resumo Nesta nota se dá conta dos fundos “Edmundo Gabilondo” e “Salvador Toscano” resguardados na Filmoteca da Universidade Nacional Autónoma do México. Também se descreve como tais fundos foram constituídos e se informa sobre quais ações têm sido empreendidas pela Filmoteca para restaurá-los, conservá-los e colocá-los à disposição de cineastas e pesquisadores.

Palavras chave: patrimônio, restauração, conservação, arquivo, Revolução Mexicana.

La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es uno de los archivos de cine más grandes de América Latina y también uno de los más antiguos. El 8 de junio de 1960, el productor de cine independiente Manuel Barbachano Ponce, entregó al entonces rector de la UNAM, Dr. Nabor Carrillo, dos películas de su colección: *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) y *¡Torero!* (Carlos Velo, 1956), con lo que formalmente quedó fundada esta cinemateca. A 55 años de distancia, el acervo de esta dependencia se ha incrementado en un promedio de mil películas por año, sumando a la fecha algo más de 55 mil títulos.

El acervo de la Filmoteca de la UNAM está compuesto en su mayoría por películas en acetato, pero también se conservan películas en nitrato —un material inestable e inflamable que se produjo desde los inicios de la cinematografía hasta el año de 1950, cuando fue sustituido por la película con soporte de acetato y triacetato de celulosa no inflamable. En estos soportes y más recientemente en películas de polyester, se preservan películas silentes y sonoras de argumento, noticieros y otros documentales, anuncios comerciales, cintas de animación, copias de trabajo y descartes. El archivo se enfoca en adquirir películas mexicanas, aunque se conservan con igual cuidado las extranjeras que por donaciones, compras u otros motivos integran sus colecciones.

La Filmoteca de la UNAM es el archivo que tiene mayor cantidad de imágenes en movimiento de la Revolución Mexicana (1910-1917), incorporadas a los fondos “Edmundo Gabilondo” y “Salvador Toscano”. Estos fondos pertenecen de hecho a las colecciones testimoniales 1898-1932 que la Filmoteca logró inscribir en el Programa “Memoria del Mundo” de la UNESCO en febrero de 2016.

Fondo “Edmundo Gabilondo”

En los años setenta del pasado siglo, la UNAM compró a Edmundo Gabilondo un lote de películas que este coleccionista había adquirido directamente de la empresa de los Hermanos Alva. Entre 1906 y 1913, estos cineastas oriundos de Morelia, Michoacán, desarrollaron en esa ciudad y en todo México una importante labor como exhibidores y

productores de cintas documentales.¹ Buena parte de incorporado por el Fondo “Edmundo Gabilondo” fue filmado por ellos, aunque también hay películas o escenas que, siguiendo las costumbres de la época, llegaron a manos de los Alva a través de compras o intercambios con otros cineastas.



Francisco Villa, de suéter, al centro. Fotograma de documental no identificado. Filmoteca de la UNAM.

La UNAM compró a Gabilondo un total de 425 rollos de 35 mm en soporte de acetato de celulosa, con diferentes longitudes o duraciones; muchos de éstos eran duplicados negativos (copias de positivos), otros duplicados positivos (copias a partir de materiales negativos), y en su mayoría se trataba de copias de exhibición con rayas longitudinales en la emulsión y el soporte producidas por su proyección en las salas de cine.

Cabe mencionar que entre los materiales incluidos en el lote se encuentran algunas de las primeras películas silentes de un rollo (mil pies o

alrededor de 12 minutos de duración) producidas en el país, así como algunas de las primeras de mayor longitud, como la que registra la famosa entrevista entre los presidentes de México y Estados Unidos Porfirio Díaz y William H. Taft, celebrada en

¹ Sobre los Hermanos Alva véase DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños*, vol. 1, México: UNAM, 1981, pp. 42-49; RUIZ OJEDA, Tania. “La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en Morelia, 1896-1914”. Morelia: tesis de maestría para la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007 y MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013, pp. 17-18, 167-168 y 228-229.

1909, que era de al menos dos rollos. El lote incluye alrededor de siete horas de imágenes en movimiento relacionadas con la Revolución, y entre los principales registros de sucesos históricos que contiene de este periodo se encuentran:



Fotograma de *Fiestas del Centenario de la Independencia* (Salvador Toscano y Hermanos Alva, 1910).
Filmoteca de la UNAM.

- Las fiestas del Centenario de la Independencia (1910)
- La toma de Ciudad Juárez por las fuerzas del caudillo revolucionario Francisco I. Madero (1911)
- El viaje triunfal de Madero a la ciudad de México (1911)
- La inauguración del sanatorio del Dr. Urrutia por el presidente provisional Francisco León de la Barra (1911)
- El combate a la revolución de Pascual Orozco contra el gobierno de Madero (1912)

- La rebelión armada contra el gobierno de Madero en la ciudad de México en el periodo conocido como “La decena trágica” (1913)
- La entrada del ejército del jefe revolucionario Venustiano Carranza a la ciudad de México (1914)
- La entrada de los ejércitos de los jefes revolucionarios Francisco Villa y Emiliano Zapata a la Ciudad de México (1914)
- El banquete de Villa, Zapata y otros jefes revolucionarios en Palacio Nacional (1914)
- La visita de Villa a la tumba de Madero (1914)
- La rendición de Villa en Sabinas, Coahuila (1920)
- Las tomas de posesión de los presidentes Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles (1920 y 1924).

Fondo “Salvador Toscano”

El pionero del cine mexicano Salvador Toscano comenzó su larga carrera como exhibidor y realizador de vistas en 1897, y su trayectoria en ese campo se extendió hasta 1921.² Después de esa fecha dejó de filmar, pero siguió coleccionando imágenes de la Revolución y, sin dedicarse enteramente al oficio de la exhibición, eventualmente continuó presentando en cines versiones de su cada vez más larga película de compilación *Historia completa de la Revolución Mexicana*.³ Los materiales filmados o coleccionados por él fueron heredados por su hija Carmen Toscano, quien aprovechó una buena cantidad de ellos para editar la cinta sonora *Memorias de un mexicano* (1950). Gracias al interés de los hijos de Carmen por la conservación de los materiales cinematográficos antiguos, se constituyó la Fundación “Carmen Toscano” IAP, con sede en el rancho “Los Barandales”, en Ocoyoacac, Estado de México.

² Véanse DE LOS REYES, *ibid*, pp. 39-41, y MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara, Filmoteca de la UNAM, Archivo Agrasánchez y Universidad Veracruzana, 1997, pp. 67- 79.

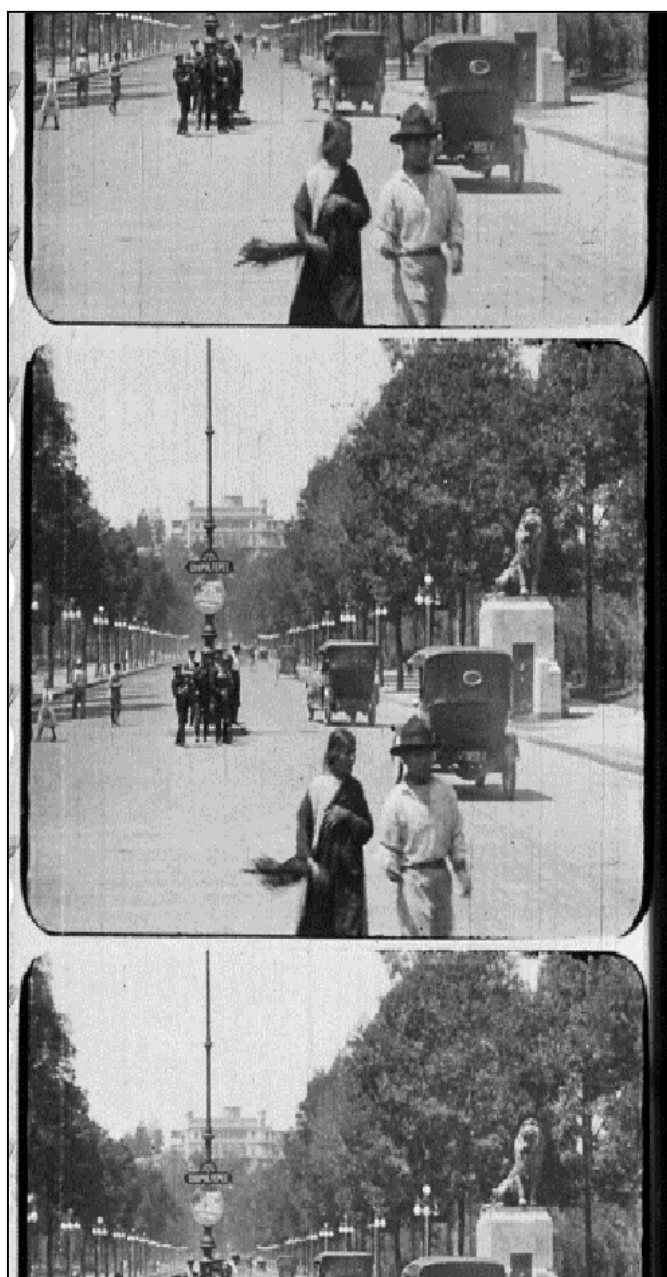
³ Sobre Toscano y sus cintas de compilación, véase WOOD, David. “Cine documental y Revolución Mexicana. La invención de un género”. En: Ortiz Monasterio, Pablo (ed). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: CONACULTA, IMCINE, Universidad de Guadalajara, México, 2010, pp. 41-53.



Intertítulo y fotograma de una película de compilación de Salvador Toscano. Filmoteca de la UNAM.

En 2012, la Fundación “Carmen Toscano” decidió donar a la Filmoteca de la UNAM la mayor parte de su acervo de cine y en el mes de noviembre se formalizó el traspaso de 1130 latas de películas de 35, 16 y 9.5 mm. Actualmente esos materiales, debidamente identificados, son parte del Patrimonio Cinematográfico de la UNAM.

Entre los materiales de la Fundación Toscano había rollos negativos de 35 mm en soporte de nitrato, es decir, las películas originales que Salvador Toscano había filmado más de cien años antes. También había nitratos con emulsión positiva, que constituían copias únicas (no había negativos de estos rollos). Había igualmente duplicados negativos y duplicados positivos en soporte de acetato de diferentes sucesos históricos de la época revolucionaria, que eran también únicos, es decir, sin copias.



Fotogramas de un corto filmado en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México (probablemente Salvador Toscano, 1909), Filmoteca de la UNAM.

La donación incluía una serie de materiales específicos de *Memorias de un mexicano*, como copias completas en nitrato, copias en acetato, copias de trabajo, copias con narración en otros idiomas, *rushes* o pruebas de laboratorio, rollos de sonido (pista de música, pista de efectos), y descartes (rollos con intertítulos mezclados y sobrepuestos). Destacaban también los descartes inéditos (*trims*) de la cinta, es decir, aquellos fragmentos de las películas originales filmadas o coleccionadas por Toscano que su hija no incorporó al hacer la edición de ese documental. Algunas de esas imágenes que no aparecen en *Memorias de un mexicano* y que nunca han sido proyectadas son:

- Sánchez Azcona en el triunfo del maderismo en Ciudad Juárez
- Vistas del Desfile Histórico del Centenario de 1910
- La llegada de Madero a la Ciudad de México en 1911
- Escenas de la entrada del ejército de Venustiano Carranza a la ciudad de México en 1916
- Imágenes de la rendición de Francisco Villa
- Fragmentos de los funerales de Francisco I. Madero
- Partes de los funerales de Amado Nervo
- Fragmentos de la Convención de Aguascalientes

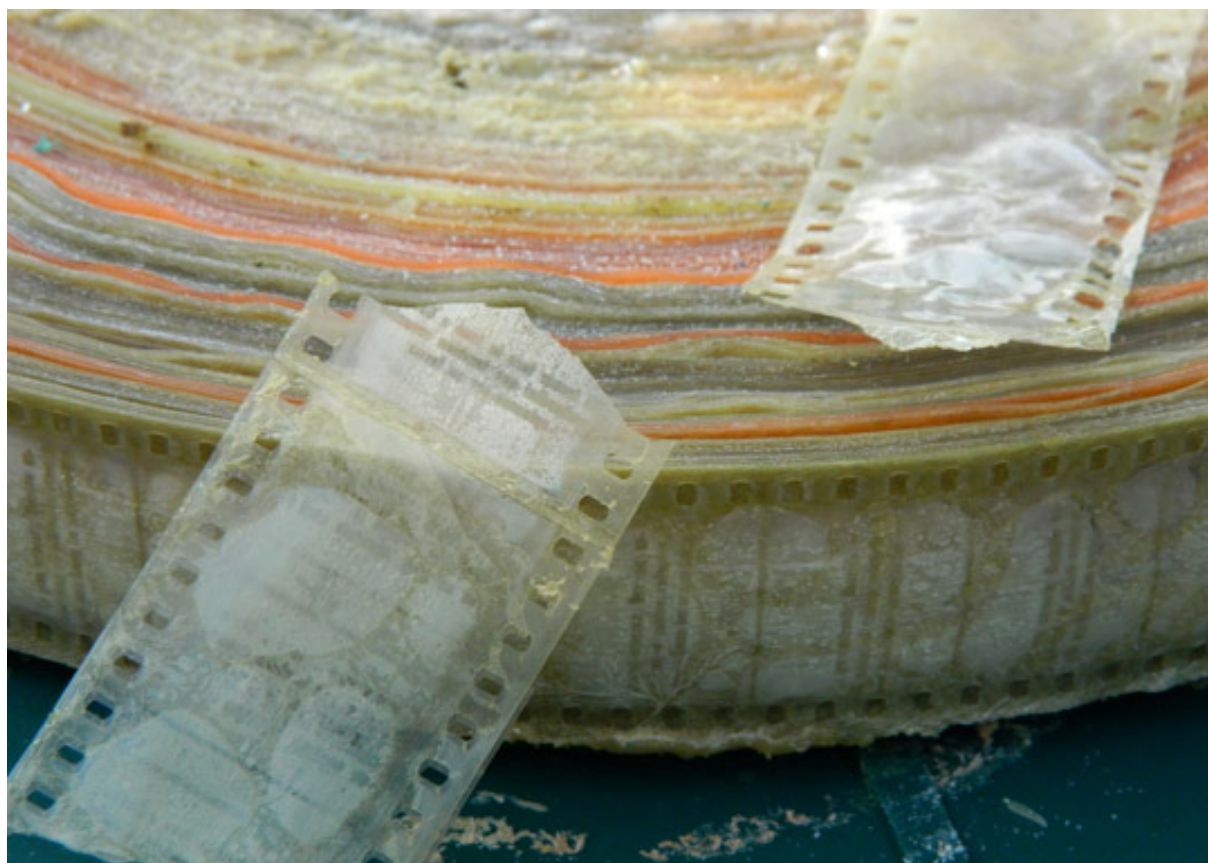
Es muy importante notar que entre los materiales donados por la Fundación se encontraban así mismo los descartes de la edición de la película *Epopéyas de la Revolución* (Fernando Marcos, 1961), realizada con fragmentos filmados originalmente por el cineasta Jesús H. Abitia.⁴

Como recuento, los trescientos cincuenta rollos del Fondo “Salvador Toscano” relacionados con la Revolución abarcan aproximadamente seis horas (280 mil pies de película).

Preservación y usos

Las imágenes de estos dos fondos fueron digitalizadas y un gran porcentaje de ellas se encuentra ya restaurado digitalmente. Empleando nuevas tecnologías, se les quitaron líneas de proyección; se les corrigió la inestabilidad, el contraste, el brillo y se re-encuadraron los fotogramas. Muchos rollos que se encontraban en avanzado grado de sulfatación fueron tratados por los especialistas en restauración de la Filmoteca, quienes en todos los casos lograron rescatar al menos fotogramas de escenas o intertítulos.

⁴ Sobre este cineasta, véase PICK, Zuzana. “Jesús H. Abitia, cinefotógrafo de la Revolución”. En: AA.VV. *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*. México: Fundación Toscano, Ediciones Sin Nombre, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad de Guadalajara, 2004, pp. 31-48.



Rollo de nitrato de celulosa en avanzado estado de sulfatación.

Después de la limpieza, la reparación y la estabilización de los materiales, se procedió a su catalogación, que ya se encuentra terminada. Para su preservación se llevó a cabo el escaneo en 2k de todas las películas de nitrato y se procedió a duplicar en 35 mm, de manera fotoquímica, aquellos rollos que lo requirieran ya sea por su alto grado de deterioro o por la importancia de los sucesos históricos que contenían.

En suma, las siete horas del fondo “Edmundo Gabilondo” y las seis del “Salvador Toscano” dan un total de trece horas de imágenes de la Revolución respaldadas de manera fotoquímica, restauradas de forma digital y preservadas en bóvedas especiales para que puedan ser vistas y reutilizadas por las futuras generaciones. De hecho, el proceso de reutilización de esas imágenes comenzó hace ya algún tiempo. El fondo “Edmundo Gabilondo” sirvió para la realización de algunos programas de la serie histórica “18 lustros de la vida en México”, editada por la Filmoteca entre 1990 y 2000, y que puede verse en <http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/html/lustros.html>. Posteriormente, algunas cintas cortas completas se incluyeron en el DVD antológico *Michoacán*, con narración de Ricardo Pérez Montfort, también editado por la Filmoteca en 2006.



Bóvedas de acetato de la Filmoteca de la UNAM.

Una vez que los materiales de la Revolución fueron digitalizados, el cineasta José Ramón Mikelajáuregui los intervino creativamente para hacer *La historia en la mirada* (2011), film editado por la Filmoteca que se hizo acreedor del Ariel al mejor documental de ese año. Un uso distinto de los materiales es el que ha hecho desde 2010 el historiador Aurelio de los Reyes para reconstruir los acontecimientos filmados por los pioneros. Sus versiones se han presentado bajo esta nueva forma en reuniones académicas y en el Festival de cine mudo de la ciudad de Pordenone, Italia, en su edición de 2013.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*. México: Fundación Toscano, Ediciones Sin Nombre, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad de Guadalajara, 2004.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños*, vol. 1. México: UNAM, 1981.
- MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. México: Universidad de Guadalajara, Filmoteca de la UNAM, Archivo Agrasánchez y Universidad Veracruzana, 1997.

- MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*. México: Filmoteca de la UNAM, 2013.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: CONACULTA, IMCINE, Universidad de Guadalajara, México, 2010.
- PICK, Zuzana. "Jesús H. Abitia, cinefotógrafo de la Revolución". En: AA.VV. *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*. México: Fundación Toscano, Ediciones Sin Nombre, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad de Guadalajara, 2004, pp. 31-48.
- RUIZ OJEDA, Tania. "La llegada del cinematógrafo y el surgimiento, evolución y desaparición de la primera sala cinematográfica en Morelia, 1896-1914". Morelia: tesis de maestría para la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.
- WOOD, David. "Cine documental y Revolución Mexicana. La invención de un género". En: Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México: CONACULTA, IMCINE, Universidad de Guadalajara, México, 2010, pp. 41-53.

Fecha de recepción: 2 de agosto de 2016

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2016

Para citar este artículo:

MARTÍNEZ, Ángel. "El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana. Rescate, restauración y conservación", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 279-288. Disponible en:
<<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/65>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ángel Martínez** es licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, diplomado en Historia de la Fotografía por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y egresado en archivística cinematográfica por George Eastman House, Rochester, NY. Es responsable del Departamento de Catalogación de la Filmoteca de la UNAM y becario del Proyecto de restauración digital de la obra de Joaquim Pedro de Andrade en la Cinemateca Brasileira. Es editor del *Diccionario de la Producción Cinematográfica Mexicana, 1970-2000*, editado por la UNAM. E-mail: amzeppelin@gmail.com.

Incendio

(Carlos del Mudo, Chile, 1926)

Mónica Villarroel Márquez^{*}

Resumen: Este texto se refiere al rescate y restauración del cuarto material argumental de mayor metraje silente recuperado en Chile. Fue restaurado por la Cineteca Nacional de Chile y la Cinemateca del Pacífico a partir de un hallazgo en una feria de antigüedades. Este año se presentó en el XX Festival de cine recuperado de Valparaíso y su estreno está previsto en Santiago para fines de enero de 2017.

Palabras clave: restauración, Chile, melodrama, Carlos del Mudo, *Incendio*.

Incendio (Carlos del Mudo, 1926, Chile)

Abstract: This paper deals with the rescue and restoration of one of the four surviving fiction feature films produced in Chile during the silent era. This film, which was found in a flea market, was restored by the Cineteca Nacional of Chile and the Cinemateca del Pacífico. This year, it was presented at the XX Festival de cine recuperado in Valparaíso and it will be released in Santiago in January 2017.

Keywords: restoration, Chile, melodrama, Carlos del Mudo, *Incendio*.

Incendio (Carlos del Mudo, 1926, Chile)

Resumo: Este texto refere-se à restauração do quarto filme silencioso recuperado no Chile. Foi restaurado pela Cineteca Nacional de Chile junto com a Cinemateca del Pacífico, a partir de um achado em uma feira de antiguidades. Foi apresentado no XX Festival de Cinema recuperado de Valparaíso e seu lançamento está previsto para janeiro de 2017, em Santiago.

Palavras chave: restauração, Chile, Melodrama, Carlos del Mudo, *Incendio*.



Fotograma de *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926, Chile). Cineteca Nacional de Chile.

Valparaíso y Viña del Mar son el escenario de esta cinta que rinde homenaje a los bomberos y que fue hallada en una feria de antigüedades de la misma ciudad donde se rodó. El reciente rescate y restauración digital de la película *Incendio* (Chile, 1926, 24 min., 35mm, silente, coloreada), de Carlos del Mudo, realizado en la Cineteca Nacional de Chile, permite visualizar una producción que transita entre los códigos del melodrama y los filmes naturalistas que denotaban ciertos aspectos de un patriotismo que buscaba ensalzar a los héroes, en este caso a los bomberos, y mantener las dicotomías clásicas de la época: buenos y malos, ricos y pobres, donde la mujer engañada por un rufián y salvada por un buen hombre también es protagonista de una historia de amor con final feliz.

Este es el cuarto film de argumento de mayor metraje de la época silente que se conserva en Chile, sumándose a *El húsar de la muerte* (1925), de Pedro Sienna; *Canta y no llores, corazón, o el precio de una honra* (1925), de Juan Pérez Berrocal, y *El Leopardo* (1926), de

Alfredo Llorente. A lo que se agrega la existencia del primer corto argumental, *Manuel Rodríguez*, (1910), un breve metraje de *Como por un tubo* o *El boleto de lotería* (1919), *Mi noche alegre* o *Los Parafinas* (1920), ambas de José Bohr, y fragmentos de *Vergüenza* (1928), también de Juan Pérez Berrocal. Este nuevo hallazgo significa casi un 10% de toda la producción silente argumental conocida, que alcanzó 82 títulos entre 1910 y 1934.¹

Del Mudo, como otros cinematografistas latinoamericanos, tuvo relación directa con la producción cinematográfica europea. Luego de haber realizado el argumento de *Un grito en el mar* (1924), película de gran popularidad dirigida por Pedro Sienna (obtuvo medalla de oro y diploma de honor en la Exposición Internacional de la Paz, Bolivia en 1925), viajó a Alemania y hay registro de su paso por la UFA.

Incendio

La historia de un bombero enamorado de una preciosa muchacha, víctima de las intrigas de un mal sujeto, fue concebida como un homenaje a los bomberos. La cinta de nitrato fue encontrada el año 2015 por el coleccionista y restaurador Jaime Córdova (Cinemateca del Pacífico) en una feria de antigüedades de la ciudad de Valparaíso y fue restaurada, con su participación, por la Cineteca Nacional de Chile. No hay registro de la duración del metraje original, pero a través de la prensa y la historia oral de los descendientes de Natalio Pellerano, camarógrafo de la cinta, Córdova reconstituyó el relato utilizando intertítulos que resumen los fragmentos inexistentes y dan continuidad a la narración.

Si bien una gran parte de las escenas se desarrollan en interiores, es rodada también en exteriores y, aunque parte del metraje de la secuencia del incendio está perdida, es posible percibir que se usaron efectos para simular el siniestro, como señala la siguiente crónica:

En el desarrollo de esta cinta hay escenas de un realismo insuperable. Escenas en el fondo del mar y de un incendio que produce intensa impresión. Diversos aspectos del Balneario de Recreo y lujosos interiores en las mansiones de don Agustín y Carlos Edwards, sirven de marco elegante a este film.²

¹ JARA, Eliana. *El Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los héroes, 1994.

² *El Mercurio*, Valparaíso, lunes 23 de agosto de 1926.



Fotograma de *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926, Chile). Cineteca Nacional de Chile

No es menor la cita a los Edwards MacClure, quienes eran herederos de una fortuna que se asoció a los minerales del norte y luego a periódicos influyentes como *El Mercurio*, *La Estrella*, las revistas *Zig-Zag* y *Sucesos*, entre otras. Mencionamos que una de las secuencias del film, cuando el héroe es capturado por secuaces del villano, transcurre en un lugar de extracción de mineral, donde hay un manifiesto derrumbe que pone en riesgo la vida del protagonista amarrado. Esto hace referencia a una de las actividades económicas más relevantes y riesgosas de inicios del siglo XX en Chile: la minería.

Otra secuencia, muy similar a una existente en *Canta y no llores, corazón, o el precio de una honra* (1925), muestra al villano en una situación de estafa al padre de la protagonista, donde la transacción económica mediante un cheque en primer plano se realiza en el interior del despacho del progenitor.

Se presentan, de este modo, situaciones y personajes que articulan un melodrama no exento de una escena que connota un posible abuso sexual, cuando la protagonista es llevada de manera engañosa a un hotel, desencadenando la tragedia del incendio y el clímax de la cinta. El héroe, que había salvado de las aguas a la niña rica al comienzo, vuelve a ser protagonista del rescate, pero esta vez es malherido. La historia de amor se entreteje entre dos personajes de marcada diferencia social, pero el final feliz diluye el binomio.



Fotograma de *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926, Chile). Cineteca Nacional de Chile

Al igual que se hizo con el anterior largo silente restaurado (*Canta y no llores, corazón*, 1925) por la Cineteca Nacional, el material sobreviviente fue escaneado a 2K y luego se utilizó la técnica de rotoscopía para recuperar imágenes muy dañadas.³ Se trabajó con el

³Técnica que consiste en dibujar cada uno de los cuadros de una animación, con el fin de transmitir la naturalidad y dinamismo de los movimientos, expresiones, luces, sombras, etc. de un personaje u

software Diamant para la restauración cuadro a cuadro, recuperación de emulsión, eliminación de manchas y estabilización de la imagen.⁴ Si bien la película es en blanco y negro, también hay escenas teñidas, que fueron trabajadas en el proceso de restauración, con el *software Davinci*.

En la prensa se distingue una campaña publicitaria que precedió el estreno, promocionándola como una de las películas más caras de la época. Podríamos proponer la hipótesis de que ésta fue facilitada por el interés de los propietarios de los principales medios de la época, cuyas casas, como señalamos, se utilizaron como locación para el rodaje. Carlos del Mudo apostó diez mil pesos a que *Incendio* era la mejor película hecha en Chile.⁵ La promoción incluía fotografías, comentarios y se anunciaba un costo sin precedentes para el mercado nacional.

También se consigna la realización de una función exclusiva que fue comentada con entusiasmo por los cronistas:

La exhibición privada de 'Incendio', nos hizo recordar la del mismo autor: 'Un grito en el mar'. Hay cierta semejanza entre ellas, en el sello inconfundible del argumentista: interés, dinamismo y emoción – un verdadero canto al alma chilena desinteresada y heroica.

La premura del tiempo para la redacción de estas líneas nos hace ser lacónico. Pero, sin duda alguna, Carlos del Mudo, con "Incendio", se pone a la cabeza de los autores y directores cinematográficos latino americanos. Además, podemos participar al público que, con toda confianza puede ver esta película nacional, sin temor a ser engañado.⁶

Otra crónica es particularmente interesante porque pone en relieve al personaje del bombero, pero apuntando al heroísmo y al rol del personaje en la sociedad, asumiendo un tono naturalista:

objeto, utilizando, por ejemplo, fondos de otro segmento menos dañado para recuperar parte de la escena.

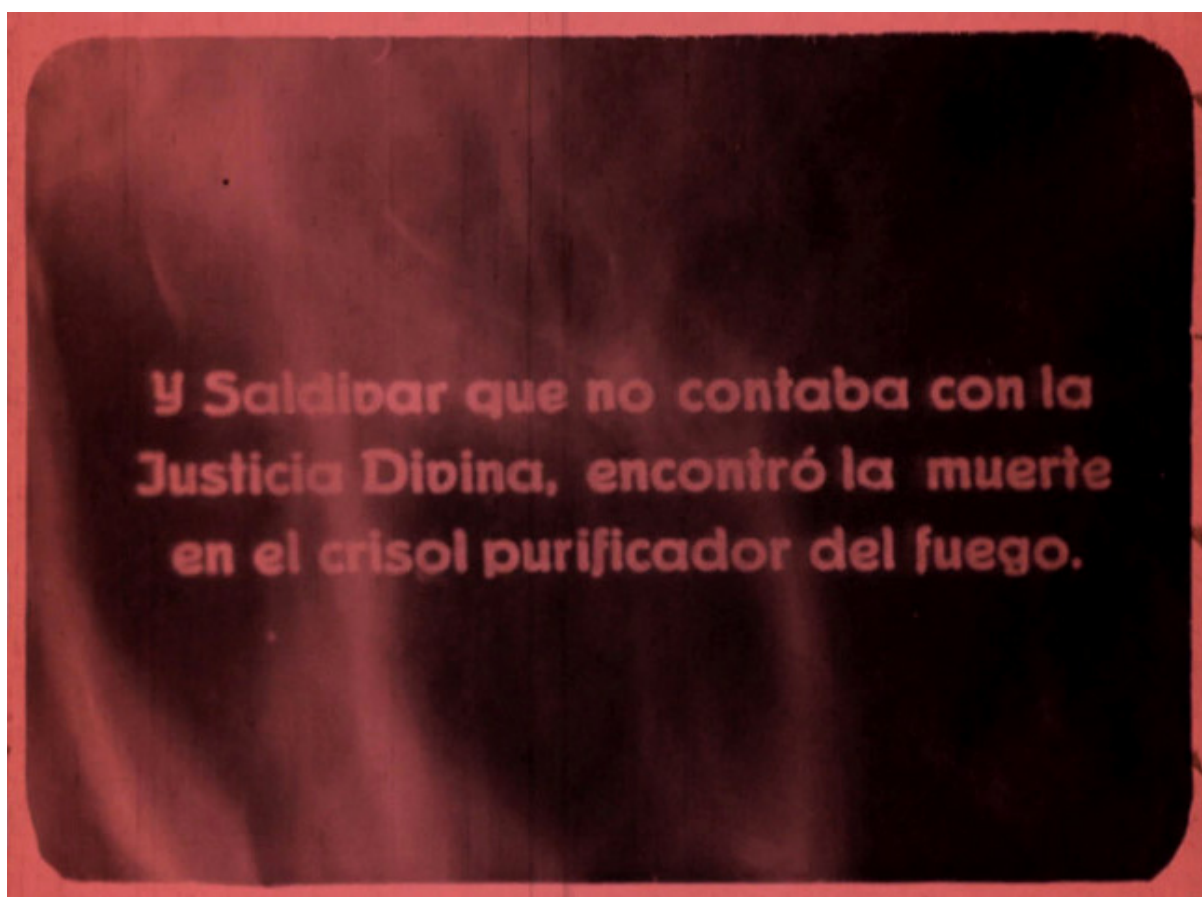
⁴La restauración digital fue realizada por Álvaro de la Peña, con la colaboración de Jaime Córdova y Marcelo Vega, bajo la supervisión de Pablo Insunza.

⁵*La Estrella*, Valparaíso, 25 de febrero de 1926. En: JARA, *op. cit.*, p. 126

⁶*La Estrella*, Valparaíso, 19 de agosto de 1926.

En “Incendio”, el poema del bombero chileno, de corazón heroico y siempre atento a sus deberes con la sociedad, poema que vertido al cine alcanza en esta producción su más brillante expresión. Junto a la abnegación y generosidad del bombero, este film desarrolla una trama interesantísima, que pone en juego las pasiones de los hombres. Es la ambición y el egoísmo de un aventurero que encuentra dique en la sinceridad y bondad de un bombero que desafía todos los peligros por cumplir con su misión.⁷

En otro momento, el cronista alude a la participación de los funcionarios en la película: “(...) Colabora al brillante éxito de “Incendio” el concurso prestado por el Cuerpo de Bomberos, cuyos dirigentes han elogiado sin reservas la versión cinematográfica que Del Mudo ha realizado”.⁸



Fotograma de *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926, Chile). Cineteca Nacional de Chile

⁷*El Mercurio*, Valparaíso, 23 de agosto de 1926.

⁸*Ibid*



Fotograma de *Incendio* (Carlos del Mudo, 1926, Chile). Cineteca Nacional de Chile

La información hace alusión, por otra parte, a los costos de la producción, lo que reforzaba la idea de desarrollo de una industria cinematográfica nacional, acompañada de la tendencia a construir un cine basado en las estrellas, al mencionar especialmente a los actores, tema recurrente en la cinematografía silente:

La interpretación de esta regia producción nacional cuyo costo total alcanza medio millón de pesos, corre parejas con su argumento. Francisca Launert, la más bella artista del cine chileno, realiza una magnífica labor, rica en detalles y en conjunto, Carlos del Mudo sabe interpretar en admirable forma el papel de bombero, siempre generoso y abnegado. Álvaro Valencia sabe trazar en espléndidos rasgos la personalidad del aventurero ambicioso y pasional. El popular Evaristo Lillo confirma sus condiciones de ser uno de los mejores actores cómicos del cine.

Colaboran a la labor de los anteriores un pibe, que es toda una revelación, y que supera al famoso Jackie Coogan, y un perro cojo.⁹

Incendio parece resistir cualquier crítica. Por primera vez vemos que en una película chilena se aprovechan los detalles que suelen ser las delicias de los amantes del cinematógrafo (...)” Pero también se refiere a “defectos como la actuación, la pobreza de lenguaje y la expresión de las leyendas.¹⁰

El estreno fue anunciado en ambas salas con acompañamiento de orquestas y una cueca chilena con guitarra, bandoneón y ocarina.



Ficha técnica

Incendio

Chile, 1926, 24 min., 35mm, silente, coloreada

Dirección, argumento y producción: Carlos del Mudo

Producción: Del Mudo Films

Fotografía y cámara: Natalio Pellerano

Intérpretes: Carlos del Mudo, Francisco Launnert, Evaristo Lillo, Álvaro Valencia, Armando Borrasco

Fecha y lugar de estreno: 23 de agosto 1926, Teatros Imperio y Cinema Star de Valparaíso

Restauración digital y recuperación de los teñidos originales realizada por La Cineteca Nacional de Chile 2015-2016. Se conserva a partir de soporte nitrato en el Archivo Cineteca Nacional de Chile y en su archivo digital: www.cinetecanacional.cl.

⁹*Ibid*

¹⁰*El Mercurio*, Valparaíso, 24 de agosto de 1926. En: JARA, *op. cit.*, p. 126

Bibliografía

JARA, Eliana. *El Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los héroes, 1994.

Diario *La Estrella*, Valparaíso, 25 de febrero de 1926

Diario *La Estrella*, Valparaíso, 19 de agosto de 1926.

Diario *El Mercurio* Valparaíso, 23 de agosto de 1926

Diario *El Mercurio* Valparaíso, 24 de agosto de 1926

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2016

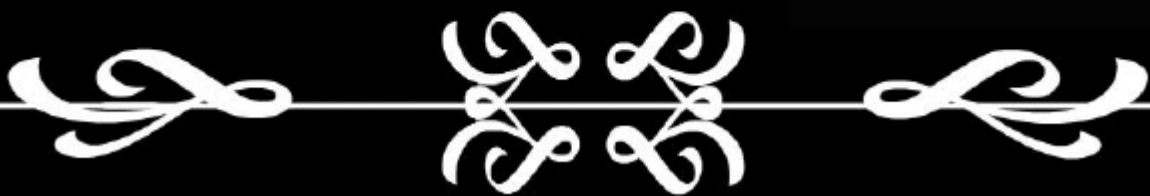
Para citar este artículo:

VILLARROEL MÁRQUEZ, Mónica. "Incendio (Carlos del Mudo, Chile, 1926)". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 289-298. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/91>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Mónica Villarroel Márquez** es directora de la Cineteca Nacional de Chile. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Autora de los libros *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto propio, 2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Cuarto propio, 2012). Coordinadora de los libros *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (Lom, 2016); *Nuevas Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (Lom, 2015); *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (Lom, 2014) y *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (Lom, 2013). E- mail: monicavillarroelm@gmail.com.



ENTREVISTAS



¡Vuelve *Wara Wara*!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa

Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova

María Aimaretti*



Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930)

Conozco a Fernando Vargas Villazón y a Verónica Córdova desde el año 2009 cuando, mientras realizaba una investigación sobre la representación de la figura de Ernesto Guevara en el cine argentino, tuve oportunidad de ver una coproducción argentino-boliviana que los tenía como director y guionista

respectivamente. En *Di buen día a papá* (2005) se advertía una mirada original sobre un mito recurrente en América Latina: una aproximación de esmerado cuidado visual que, desde la ficción, apostaba a representar al “Che” desde una clave intergeneracional y con una predominancia de la mirada femenina.

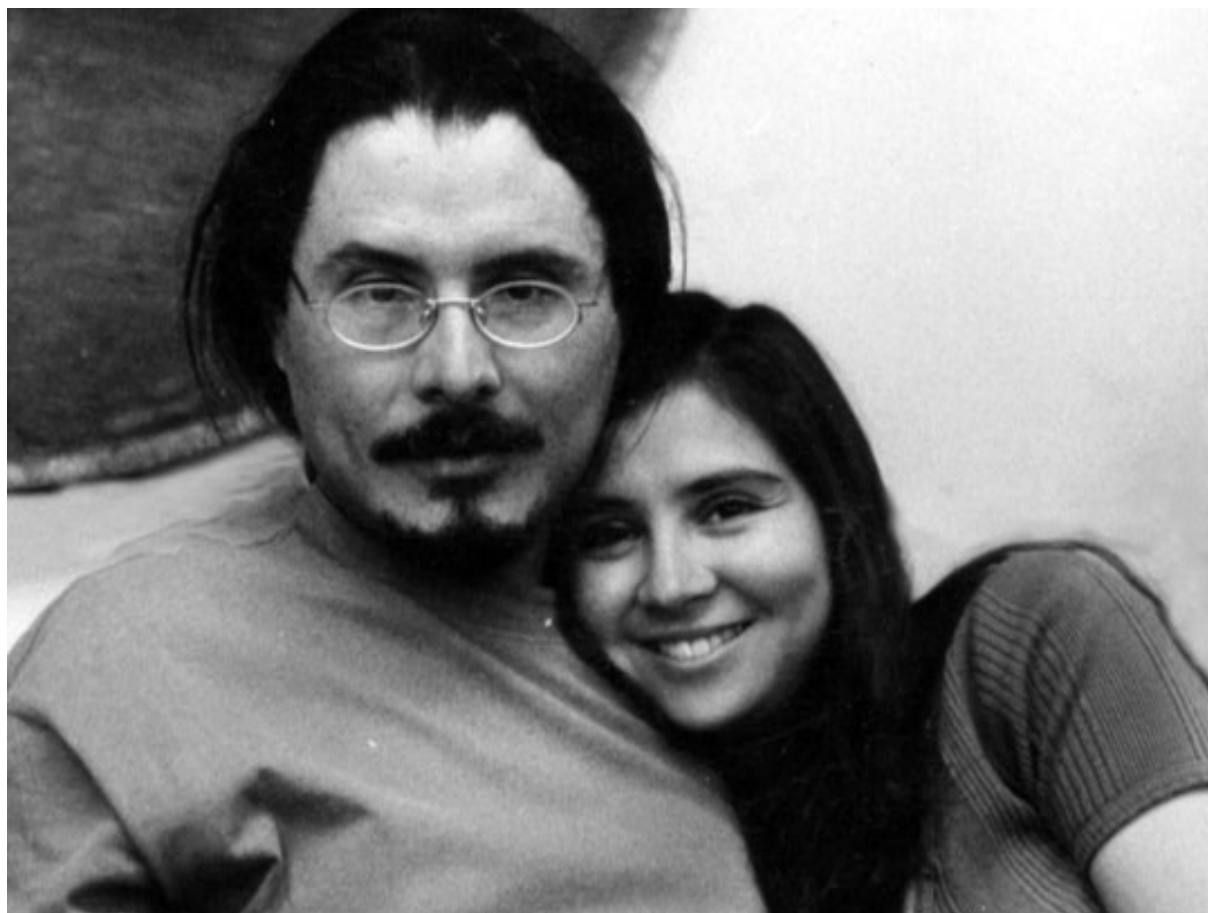
Paralelamente había comenzado mis estudios sobre cine boliviano y reparé en la desaparecida revista “Fotogenia”, que apenas contó con unos escasos números —fenómeno recurrente en Bolivia donde los emprendimientos de revistas especializadas en arte y cultura constituyen una empresa quijotesca. Allí encontré una interesante serie de notas donde Córdova explicaba, con lucidez y agudeza crítica, continuidades y rupturas en la representación del indígena en el cine local.

Un poco más tarde llegó a mis manos un regalo: se trataba del hermoso afiche de relanzamiento de la película silente *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930), restaurada y reconstruida. En él, nuevamente, figuraban los nombres de la pareja, junto a queridos colegas bolivianos como Pedro Susz, Eduardo López Zavala y Cergio Prudencio.

Confirmaba así la múltiple vocación de Fernando y Verónica, porque además de producir imágenes en movimiento desde y para Bolivia, se dedicaban a la investigación y la producción de conocimiento, interesados en echar luz sobre interrogantes emanados de su propio universo cinematográfico y haciendo un uso creativo y singular de rigurosas herramientas metodológicas y conceptuales de alcance internacional.

Cuando en 2015 trabajé unos meses en La Paz, visité a Córdova en su casa del barrio de Miraflores y le expresé mi deseo de contribuir a la difusión del minucioso trabajo que había hecho junto a su esposo a propósito de la antológica película muda. Unos meses después, pudimos realizar esta entrevista por correo electrónico, donde ambos relatan con generoso detalle, los pormenores de esa “travesía al pasado-presente” que fue el hallazgo y reconstrucción del film que José María Velasco Maidana estrenó en enero de 1930 en un cine paceño cuyo nombre es casi un pleonismo de la propia película: *Wara Wara* —nombre de la princesa incaica protagonista— hizo su debut en el cine “Princesa”.

I.- La biografía de los arqueólogos



Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova

Maria Aimaretti: Antes de iniciar el largo viaje hacia *Wara Wara* y el cine silente boliviano, antes de hacer memoria respecto de la tarea —épica— de reconstruir narrativamente la película, dar con los rastros de su historia; quisiera que comencemos haciendo un rodeo por “sus” biografías: ¿cuándo, cómo y por qué llegan Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova al campo de la práctica de cine y audiovisual y, eventualmente, a la investigación histórica sobre imágenes en movimiento? ¿Cómo y dónde se desarrolló la formación de ambos?

Fernando Vargas: Siempre quise estudiar cine, desde mis 13 años. Iba casi todos los días al cine, a las salas populares de La Paz. Con los años pude estudiar cine en Los Ángeles, donde viví durante 9 años. Allí me especialicé en Dirección de Fotografía. Al regresar a Bolivia empecé a trabajar, además de fotografiando películas de otros directores, en la

dirección de algunos documentales, medimetrojes y finalmente largometrajes propios. Eventualmente se me presentó la oportunidad de hacer una maestría en guión en Noruega y allí fue que buscando un tema para mi tesis me encontré con *Wara Wara*.

Verónica Córdova: Yo estudié cine en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, en Cuba. Allí me especialicé en guión. Después me fui a Noruega y allí realicé una maestría en Guión y un doctorado en Teoría del Cine. Durante la investigación para el doctorado es que, junto a Fernando, nos aproximamos a la Cinemateca Boliviana en busca de material sobre el cine silente boliviano y en esa búsqueda fue que descubrimos las latas de *Wara Wara*: a partir de ese momento Fernando decidió hacer de la película su tesis de grado.

MA: ¿Cómo fue su aproximación a la historia del cine boliviano (a través de qué espacios, instituciones, personas, textos); y cómo entraron en contacto con el período silente? Antes del hallazgo de *Wara Wara*, ¿habían sentido un interés particular por esa etapa?

FV: Mi primera aproximación al cine boliviano fue a través de los *Cuadernos de Cine* de Luis Espinal, una colección de fascículos de historia y crítica de cine que compré muy joven en la Cinemateca Boliviana, de manos de un Pedro Susz muy joven también. En relación al cine silente, siempre me gustaron Buster Keaton, Sergei Eisenstein y Charlie Chaplin, pero del cine silente boliviano sabía muy poco.... hasta el día de hoy hay cosas que no se saben.

VC: Lo que me llevó a estudiar cine fue mi enamoramiento con el Nuevo Cine Latinoamericano, no sólo sus películas sino sus manifiestos y su incidencia en la política regional desde la década de 1960. Durante mis estudios en Cuba llegué a aprender mucho más de esa historia del cine latinoamericano y a conocer personalmente a algunos de sus creadores, a quienes admiraba desde siempre. Sin embargo, para esa corriente cinematográfica, el "viejo" cine latinoamericano era visto como un período poco original que había sido superado. Fue después, cuando estaba en Noruega, que redescubrí el "viejo" cine latinoamericano y el cine silente de nuestros países, cuando para mi tesis de

maestría trabajé sobre el melodrama en el cine mexicano de la época de oro y su relación con la construcción de la identidad nacional. A contrapelo de todas mis ideas anteriores, llegué a comprender el melodrama como un género muy cercano a la idiosincrasia y las formas de ver el mundo de los latinoamericanos, apasionándome con películas que en la historia del cine oficial fueron menospreciadas, como *Víctimas del Pecado* (1950) de Emilio Fernández —que es una de mis películas favoritas, aunque no lo creas. Del cine mexicano de la época de oro, al melodrama más antiguo y clásico que está en todas nuestras películas silentes, incluyendo *Wara Wara*, hay sólo un paso.

MA: ¿Cuáles son las instituciones que se dedican en Bolivia a la conservación y exhibición de materiales filmicos, cuidado, custodia, reservorio y restauración del patrimonio? ¿Son de carácter estatal? ¿Desde cuándo funcionan, cómo lo hacen, con que financiamiento cuentan?

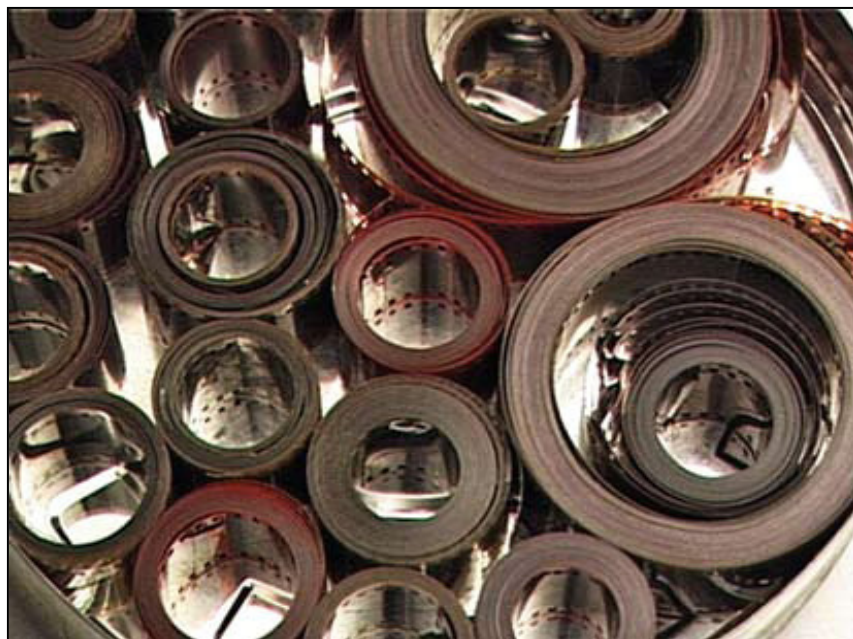
FV: La única institución que se ocupa de preservar, custodiar y a veces restaurar el patrimonio audiovisual en Bolivia es la Fundación Cinemateca Boliviana, que funciona desde 1976. Esta es una institución un tanto *sui generis* en relación a otras de la región, pues es una institución privada pero que ha recibido por ley la misión de custodiar y salvaguardar el patrimonio nacional de imágenes en movimiento, lo que genera una contradicción: el Estado boliviano le ha dado una importante misión, pero como institución privada no puede recibir del Estado los recursos necesarios para cumplir esa misión y debe buscarse *sola* la manera de hacerlo. Es por esa razón que, al recibir en custodia las latas de *Wara Wara*, a la Cinemateca le tomó más de 10 años conseguir los recursos de cooperación internacional para poder iniciar un proceso de restauración.

MA: ¿Qué se sabía hasta 1989 en Bolivia de la película *Wara Wara* y de su contexto de producción?

VC: *Wara Wara* fue un mito del cine boliviano desde su estreno, pues se escribió mucho en la prensa de la época acerca de la película, su director y sus actores. Es probable que la importancia de José María Velasco Maidana en la sociedad de aquel momento haya influido en que así sea, pues era reconocido más como director de orquesta y coreógrafo

de ballet que como cineasta. Pero como la película se había perdido y Velasco Maidana había emigrado, poco se sabía más allá de las notas de prensa y las alusiones a ellos que se hicieron en los dos libros de historia del cine boliviano que se publicaron en la década de 1980: el de Alfonso Gumucio Dagrón¹ y el de Carlos D. Mesa.²

II.- El hallazgo



El estado en que se encontraron los rollos de Wara Wara.

MA: Remontémonos ahora a esos primeros pasos del largo viaje que fue la restauración y reconstrucción de la película. En 1989 Mario Fonseca —nieto del director José María

Velasco Maidana— recibe como herencia un baúl que contiene 63 latas con las películas que su abuelo había realizado entre 1925 y 1930. En aquel momento, la Cinemateca y Pedro Susz cumplen un rol capital: cuéntenos de ese contacto germinal con el material.

FV: Mi conocimiento de ese momento inicial viene de las entrevistas que realicé a sus dos protagonistas: Pedro Susz, entonces director de la Cinemateca Boliviana y Mario Fonseca Velasco, nieto de José María Velasco Maidana. La historia de ese hallazgo —que es en realidad la historia de una pérdida— se remonta a mediados de la década de 1930, cuando José María Velasco salió de viaje para presentar un ballet en el exterior y no volvió a dar señales de vida. Su esposa, afligida, lo buscó y trató de contactarlo pero no se supo

¹ GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro, 1982.

² MESA, Carlos D. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert, 1985.

más de él hasta varios años después, cuando se reveló que había encontrado un nuevo amor y se había ido a vivir con ella a los Estados Unidos. Desde entonces, su familia en Bolivia le puso "tres cruces" como decimos aquí y sus hijos crecieron con un resentimiento que nunca llegó a disolverse. Así fue como su nieto, Mario Fonseca, supo muy poco de él. Sólo al hacerse adulto y después de la muerte del abuelo pudo comprender la dimensión artística que tenía ese personaje, que en su familia siempre había estado hundido en el misterio. Por eso, cuando recibió de su abuela el baúl que todos esos años había guardado "las cosas del abuelo", tuvo la lucidez y generosidad de entregar el tesoro que contenía a las instituciones y personas que podían preservarlo y difundirlo en Bolivia, puesto que Mario Fonseca —quien es artista plástico— vive en Chile. Pedro Susz recibió la donación del material y supo inmediatamente que se trataba de *Wara Wara*, pues esa película estuvo siempre presente en los recuentos del cine boliviano "como un mito". Y tener de pronto en las manos un mito ha debido ser muy emocionante para un hombre como él, dedicado al cine desde su juventud.

MA: ¿Cuáles eran las características físicas (qué tipo de material, cuántos rollos, etc.) y en qué estado se encontraba la película? ¿Cuál fue el diagnóstico en ese momento? ¿Qué había que hacer y qué se podía hacer en Bolivia? ¿Cuánto tiempo se demoró y quién financió esta etapa inicial del proceso de restauración?

FV: Pedro Susz recibió de Mario Fonseca 7 cajas y 63 latas que no sólo contenían material de *Wara Wara*, sino también fragmentos de *Amanecer Indio* (1928), *Pedrin y Pituca* (1928), *Martes de Carnaval* (1928) —cortometrajes que Velasco Maidana filmó antes y después de *Wara Wara*—, así como algunos documentales institucionales e incluso *spots* publicitarios producidos por su productora Urania Films.

El material estaba en buenas condiciones, pero debido a la sequedad del clima en La Paz algunos rollos estaban encogidos y era imposible desenrollarlos sin dañarlos. Algunos materiales que se encontraban en sus cajas o latas identificados como *Wara Wara* no correspondían a esa película y otros que decían ser otra cosa, al verlos a contraluz parecían provenir de *Wara Wara*.

Como la Cinemateca Boliviana no tenía las condiciones mínimas para tratar material de nitrato ni para visionarlo siquiera, lo que Pedro Susz hizo fue discernir, lo mejor que pudo en una inspección visual, lo que parecía corresponder a *Wara Wara*, de lo que no. Luego tomó contacto con instituciones que podrían ayudar a financiar el proceso de transferencia a acetato. Sólo siete años más tarde, en 1996, se logró el apoyo del Instituto Goethe para conseguir un fondo del gobierno alemán, a fin de que un laboratorio en Munich realizara la transferencia.

MA: ¿Con qué se encontraron los responsables de la Cinemateca al acceder al material transferido (sabemos que no se trataba de la copia de exhibición)?

FV: Pedro Susz cuenta que los pequeños rollos de película, en sus cajas y latas originales, fueron enviados a Alemania luego de muchas dificultades debido a las estrictas regulaciones para el transporte internacional de nitrato. Para las líneas aéreas, transportar película de nitrato equivale a transportar una bomba, por lo que fue imposible mandar el material por este medio. La única opción era el transporte marítimo y se tuvo que optar por esta vía. Hubo que llevar las películas por tierra hasta el puerto chileno de Arica y luego embarcarlas en un contenedor de acero blindado. Esa fue la única forma en que la transportadora aceptó hacerse cargo del peligroso envío.

Una vez en el laboratorio alemán, el proceso de transferencia tomó casi dos años porque se utilizó un sistema que consiste en copiar fotograma por fotograma el material negativo en nitrato a un soporte positivo en acetato. Además, debido a que este trabajo se hacía como parte de un convenio de colaboración, el laboratorio pudo realizarlo solamente durante sus horas libres.

En 1999, diez años después de que *Wara Wara* fuera descubierta, el laboratorio alemán ABC & Taunus-Film envió a La Paz una copia negativa y otra positiva, ambas en acetato, del material original de la película. Los negativos en nitrato se quedaron en el laboratorio para asegurar su preservación, ya que en ese entonces la Cinemateca Boliviana no contaba con las instalaciones apropiadas que afortunadamente hoy tiene.

Al proyectar este maravilloso legado por primera vez, Susz comprobó que no se encontraba frente a una copia de exhibición de la película, sino ante una película sin editar. El golpe fue duro porque, después de tanto esfuerzo y espera, Pedro comprobó que no teníamos una *copia de la película*, ni siquiera una incompleta. Lo que hizo, entonces, fue guardar el negativo y el positivo en la bóveda de la Cinemateca, considerando que el material quedaría preservado y podría ser consultado por estudiosos, pero nunca volvería a ser visto por el público.

III.- De la investigación a la reconstrucción

MA: ¿Cuándo, cómo y por qué tomaron contacto con *Wara Wara*? ¿Qué recuerdan de esa oportuna sincronía que les hizo “coincidir” justo cuando el material “necesitaba” de un orden?

VC: Los negativos de *Wara Wara* estuvieron en el archivo de la Cinemateca Boliviana durante algunos años más. En el año 2000 yo me encontraba investigando para mi tesis de doctorado y Fernando iniciando su segundo año de maestría, en busca de un tema para su tesis. Así fue que visitamos la Cinemateca Boliviana en busca de materiales para mi investigación y, de ese modo, dimos con las latas de *Wara Wara*. Habiendo leído sobre la película, le preguntamos a Pedro si podíamos verla y él nos contó esta increíble historia de encuentros y desencuentros, terminando con la triste constatación de que la copia terminada de *Wara Wara* se había perdido para siempre. De todas formas, Fernando pidió a Pedro el favor especial de que nos proyectara el positivo restaurado en acetato y ahí comenzó la siguiente etapa de esta historia.

FV: Habiendo trabajado la mayor parte de mi vida profesional como director de fotografía, estaba muy familiarizado con la experiencia de ver una película por primera vez en el orden particular en que llega del laboratorio: un orden dictado principalmente por los requerimientos de iluminación y de locación durante el rodaje. A través de este particular *orden-desorden*, los directores y fotógrafos estamos entrenados para vislumbrar la película, para entender su dirección y su propósito. Por eso, al ver el positivo en acetato de este film por primera vez pude percibir que allí *había una película*: no podía entonces

precisar cuán completa, pero sí percibía que había una historia con principio y final.

Inmediatamente le pedí a Pedro Susz que me permita emprender un montaje de la película, en video, para ver hasta qué punto estaba incompleta. El tenía dudas al respecto, pero cuando decidí que esa tentativa no iba a ser una aventura loca sino parte de mi tesis de maestría en la Universidad de Bergen, aceptó generosamente.



Fernando Vargas Villazón

MA: ¿Cuánto dinero costaba el proyecto de restauración-reconstrucción? ¿Quiénes financiaron este segundo momento de trabajo?

VC: Creo que nunca vamos a saber lo que realmente pudo haber costado la reconstrucción narrativa pues la hicimos a pulmón, con nuestros propios recursos y con el apoyo de la Universidad donde estudiábamos. Para muestra te cuento que, como la película estaba en acetato y no existían recursos para hacer un telecine, lo hicimos

caseramente grabando con una cámara de video la proyección de la copia en la sala de la Cinemateca.

¿Con qué criterios teóricos, historiográficos, técnicos, narrativos y estéticos trabajaron? ¿Qué metodología de trabajo siguieron? ¿En qué consiste el método de “reconstrucción narrativa”? ¿Cuáles son sus alcances/virtudes y cuáles sus dificultades/limitaciones? ¿Consideran que puede ser utilizado para otros casos de características similares?

FV: El proceso de reconstrucción de una película silente consiste normalmente en reproducir en una nueva copia la estructura narrativa común a varias copias de exhibición de la película. Esto es así porque las copias de exhibición de películas antiguas han sido, a lo largo del tiempo, sometidas a cambios y alteraciones debido a la censura, al doblaje, a la duplicación y a la manipulación en mercados extranjeros. Por tanto, es importante y necesario comparar diferentes copias de exhibición de una misma película para poder extraer de todas ellas “una nueva” y restaurada versión. Este proceso de comparación sintagmática indudablemente garantiza que la nueva copia reconstruida refleje, de la manera más cercana, la película original. El objetivo principal es, por tanto, ser lo más fiel posible a las fuentes históricas primarias que, en este caso, son las copias de exhibición existentes de la película misma. Esta metodología es apropiada para películas que provienen de cinematografías que han alcanzado un cierto grado de desarrollo industrial, ya que la existencia de varias copias de exhibición distribuidas alrededor del mundo es signo de ese desarrollo.

En el caso de *Wara Wara*, este proceso de *reconstrucción comparativa* no era posible porque no se contaba con ninguna copia de exhibición, sino solamente con el material original de cámara, es decir las tomas filmadas durante el rodaje tal como habían sido reveladas, sin montaje alguno. Además, en el proceso de investigación pudimos comprobar que lo más probable es que sólo haya habido *una* copia de exhibición de la película, que hasta el día de hoy continúa perdida y es muy probable que se haya destruido.

Una segunda metodología que se usa en la restauración de cine silente es la *recreación*, que consiste en *rehacer* la imagen o el sonido de una película *reemplazando* las escenas

perdidas con fotogramas sobrevivientes y/o con textos explicativos basados en fuentes escritas fidedignas como el guión o anotaciones originales del director, a fin de ilustrar el contenido y explicar la función de las escenas perdidas.

En el caso de *Wara Wara* no contábamos con un libreto, guión cinematográfico o nota alguna del director y entre el material hallado en el baúl sólo se encontraron dos fotogramas de uno de los intertítulos de la película.

Ante esta circunstancia, opté por proceder de una manera inductiva. Comencé analizando la película como un caso de estudio específico, para luego aplicar mis hallazgos a un concepto general que decidí llamar *reconstrucción narrativa*, en la cual la evidencia fílmica es reemplazada por una investigación documental en fuentes secundarias, un análisis detallado del material fílmico existente y un estudio del contexto de producción de la película.

Esta nueva metodología —apropiada creo yo a la situación de países como Bolivia, que nunca generaron una industria del cine y donde en la época silente y aún hoy se hacen películas de forma artesanal—, tiene como objetivo reconstruir la historia que contaba la película y no la película misma.

El primer paso, entonces, fue revisar el contexto histórico y social de la cinematografía silente boliviana, comparándola con el desarrollo de la cinematografía en otros países. Para ello fue necesario analizar la evolución de la cinematografía como lenguaje y como modo de producción mediante una comparación entre el cine industrial, cuyo principal paradigma está en Hollywood y el cine artesanal, del cual Bolivia es un claro representante. Además de explorar sus diferencias y similitudes, me concentré en dilucidar la influencia de uno sobre el otro y la forma en que estas diferentes formas de producción condicionan el trabajo de reconstrucción. Este análisis me sirvió para situar la obra de Velasco Maidana dentro de una serie de limitaciones, influencias y conocimientos que me permitieron entender las decisiones específicas que se tomaron a la hora de filmar *Wara Wara*.

Una vez analizado el contexto, era hora de revisar las fuentes secundarias que teníamos acerca del film. Un temprano hallazgo fue la obra teatral *La voz de la quena* (1922) de Antonio Díaz Villamil, en la que se basó inicialmente el guión de la película. A esa evidencia se añadieron después un argumento encontrado en un folleto promocional, artículos en periódicos y revistas de la época y entrevistas con personas que tuvieron relevancia en el proceso. En todos esos materiales encontré claves y elementos que me permitieron escribir una trama provisional que guiase el montaje.

Por último llegó el turno de evaluar la evidencia fílmica misma: las tomas de cámara que desde su original negativo en nitrato habían sido transferidas a una copia positiva en acetato. Para ello se revisó y evaluó el material según categorías narrativas tales como puesta en escena, vestuario y efectos visuales. Una vez comparados los hallazgos de esta evaluación con la trama provisional, procedí a realizar una edición de la película, tomando en cuenta los posibles cambios que hizo Velasco Maidana a la obra teatral.

Esta metodología se aplicó exitosamente al caso de *Wara Wara* y nos permitió reconstruir una copia de exhibición para hacer visible otra vez al público una película fundamental en la historia del cine y la cultura boliviana. No sé si será aplicable a otros casos, pues las circunstancias de *Wara Wara* fueron muy particulares. No obstante, cada uno de los pasos del proceso fue documentado y argumentado en el libro que publicamos en el año 2010, cuando la copia final finalmente salió a la luz y espero que pueda servir para que se rescaten películas silentes en países que, como Bolivia, producen cine artesanalmente.³

MA: ¿Con qué fuentes complementarias (afiches, anotaciones, fotos, programas, gráficas) contaron y en qué condiciones se encontraban? ¿Cómo fue el proceso de su recolección y con qué instituciones (nacionales, regionales, internacionales) trabajaron? ¿Cuál es el estado de los archivos en Bolivia?

VC: La historia de *Wara Wara* fue originalmente escrita en la obra teatral *La voz de la*

³ VARGAS VILLAZÓN, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, Cinemateca Boliviana y CAF, 2010.

quena, del escritor boliviano Antonio Díaz Villamil. Esta obra fue posteriormente publicada por una editorial de La Paz, pero resultó sumamente difícil encontrarla pues estaba agotada. Logramos finalmente encontrar una copia en los puestos de libros usados que, afortunadamente, aun existen en la ciudad. Este documento nos permitió entender en términos generales la historia de *Wara Wara*, aunque a la primera lectura quedaba claro que, al adaptar la obra de teatro al cine, Velasco Maidana hizo importantes modificaciones.

Contábamos también con una copia mimeografiada de un folleto promocional donde se encuentra el argumento detallado de la película pero que, como es usual hasta hoy en ese tipo de materiales, no revela el final de la historia.

Recurrimos entonces a la prensa. Por suerte, en Bolivia existen varias hemerotecas donde pudimos revisar periódicos de La Paz, Oruro, Cochabamba y Sucre publicados entre los años 1929 y 1930.

Por último, entrevistamos a personas que estuvieron de alguna manera relacionadas con la película, aunque en la mayoría de los casos estas entrevistas fueron con personas que ya conocieron la historia de segunda o tercera mano, pues no quedaba vivo ningún protagonista del rodaje.

En general los archivos documentales en Bolivia están bien preservados y conservados. Casi cada Universidad pública cuenta con una hemeroteca dentro de su biblioteca y en Sucre está el Archivo Nacional donde hay documentación muy importante, bien ordenada y preservada. No sucede lo mismo en lo que se refiere al cine. Si bien la Cinemateca Boliviana cuenta con una biblioteca y una videoteca, ésta se limita a títulos que han sido puestos en custodia por sus productores y algunos otros títulos que se han logrado recolectar a lo largo de varios años, pero dista mucho de ser completa y hay muy poca información sobre cine silente.

Por eso, para la investigación acerca del contexto del cine silente latinoamericano y los modos de producción de la época, recibimos ayuda de la Fundación del Nuevo Cine

Latinoamericano y de la Escuela Internacional de Cine y TV, ambas en Cuba. Allí pasamos un tiempo invaluable revisando películas silentes y libros que muy difícilmente habríamos encontrado en Bolivia.

MA: Paralelo al proceso de reconstrucción fílmica, fue cuajando, también, la reconstrucción “biográfica” de la película con sus etapas de producción, exhibición, circulación. ¿Qué pueden decirnos de la vida de *Wara Wara*?

FV: Velasco Maidana comenzó a filmar *Wara Wara* en 1928, cuando logró que un grupo de artistas del campo del teatro y la literatura participaran en la producción. Entre ellos estaba Antonio Díaz Villamil, un novelista y dramaturgo de gran trayectoria que participó activamente en el proyecto. Sin embargo, la película se filmó dos veces.

En el primer intento, los roles protagónicos estaban a cargo de dos miembros del grupo de teatro “Ateneo de la Juventud”: Ana Rosa Tornero y Luis Pizarroso Cuenca. El título de la película era entonces *El ocaso de la tierra del sol* y Velasco Maidana logró filmar varias escenas en el lago Titicaca antes de verse forzado a interrumpir el rodaje, debido a una escena particular en la que los protagonistas se besaban. El descubrimiento del negativo de la película y su posterior restauración demuestran que la escena del beso fue efectivamente rodada. Se hicieron ocho tomas de la escena (un plano general y siete planos medios) y en cuatro de ellas la pareja se besa. Si bien en la primera toma se puede ver la reticencia de Ana Rosa a dar y recibir el beso, en las tres tomas siguientes la joven actriz supera el *impasse* y actúa con profesionalidad. Sin embargo, un beso en la gran pantalla era motivo de escándalo en esa época y Ana Rosa, temerosa de dañar irreparablemente su reputación, renunció a su papel en la película dejando al director sin la protagonista principal y con un material bien logrado, pero inservible.

El intento final de realizar la película comenzó un año después, en 1929. El rol protagónico femenino fue asignado a Juanita Taillansier, una joven desconocida y el propio Velasco Maidana asumió el rol de Tristán de la Vega. En este segundo intento por filmar la película el director logró también asegurar la colaboración de artistas de gran prestigio para los roles secundarios. Arturo Borda, famoso pintor, hizo el papel del sumo

sacerdote Huillac Huma. El poeta Guillermo Vizcarra Fabre es el gran curaca Calicuma. El popular comediante Emmo Reyes es el español Barbolín Gordillo y Marina Núñez del Prado, quien entonces era una muchacha y más tarde llegó a ser una exquisita escultora, aparece en el rol de una joven ñusta.

En el equipo técnico estuvieron Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Montalvo, entusiastas adolescentes que participaron activamente en el rodaje de la película. Camacho no sólo asistió en el rodaje, sino también durante el proceso de revelado de la película, además de actuar como soldado inca y también como soldado español en una de las batallas. También colaboró en el montaje y en el entonado color de la película. Montalvo desempeñó el papel de Apu Mayta. Estos jóvenes llegarían a ser, años más tarde, directores por mérito propio.

La película fue filmada con una cámara Ernemans que Velasco Maidana trajo de Buenos Aires. El rodaje duró más de un año debido a que técnicos y actores estaban disponibles solamente en fines de semana y feriados.

MA: ¿Qué desafíos y dificultades tuvo el proceso? ¿Quiénes fueron sus colaboradores e interlocutores, o como ustedes han dicho el “círculo de dialogantes” de Wara Wara?

FV: A lo largo de los muchos años que duró el proceso, tanto Pedro Susz como yo tuvimos momentos de desánimo: por los contratiempos en la búsqueda de condiciones y financiamiento para terminar la reconstrucción, por las dificultades al momento de ubicar segmentos de la película en la narrativa general, por la constatación de que por mucho esfuerzo que se haya hecho por reconstruir lo más fielmente posible el material, la versión de Wara Wara que estaba tratando de componer siempre sería radical y esencialmente una película distinta a la de Velasco Maidana.

De este desánimo vino a salvarnos Mikhail Bakhtin, quien en muchos de sus escritos propone que todo texto es fruto de un diálogo entre su autor y un universo lingüístico, narrativo y formal que lo precede, lo alimenta y forma junto con él una ineludible *intertextualidad*. En este sentido, tanto la obra teatral *La voz de la quena*, estrenada en

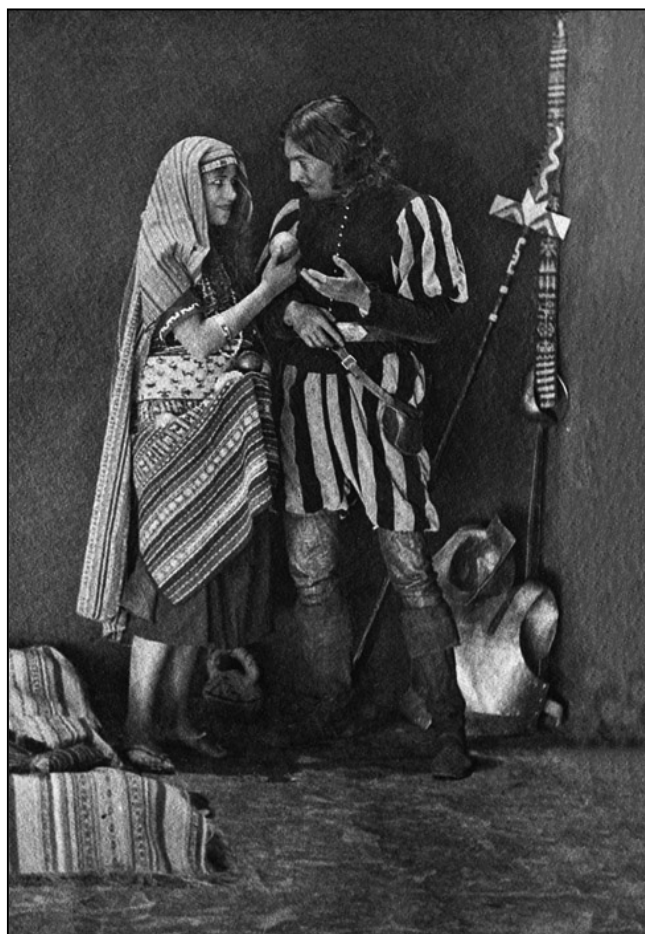
1922, como la película *Wara Wara* de 1930 y su reconstrucción narrativa del año 2010, pueden ser vistas como un diálogo de casi 90 años entre distintos autores, con distintos narradores y que necesariamente han tenido y seguirán teniendo una distinta apropiación por parte de sus audiencias. Así como no puede decirse que las tres sean la misma obra, tampoco podemos afirmar que sean una obra distinta. Son, en realidad, distintas palabras de un solo, largo y emotivo diálogo.

Por eso me dio por llamar “círculo de dialogantes” a quienes nos metimos a fondo en este proyecto: Pedro Susz, como director de la Cinemateca y primer curador del material de *Wara Wara*; Fernando Vargas, director de la reconstrucción narrativa; Verónica Córdova, investigadora y productora de la reconstrucción narrativa. Posteriormente se sumaron Stéfano Lo Russo, como supervisor de la restauración digital; Cergio Prudencio, como restaurador de la música para la película; Eduardo López, como productor del proceso de restauración digital y muchas otras personas e instituciones que colaboraron en la financiación y la logística de este proyecto.

IV.- Arqueología de un film y sus circunstancias

MA: ¿Qué pudieron saber sobre el contexto, las circunstancias políticas, económicas, institucionales, culturales y comerciales que hicieron posible la película? O para decirlo en términos más simples: ¿cuáles fueron sus condiciones materiales e ideológicas de posibilidad?

VC: La investigación documental que llevamos a cabo nos condujo a comprender las condiciones de producción del cine silente, no sólo en Bolivia sino en países de la región donde se producía de la misma manera artesanal. En general, fue una época de pioneros que veían el arte audiovisual como un *hobby* y no como un negocio, como sucedía en otros lugares. Nunca hubo un desarrollo industrial y esto se debió también a las condiciones generales del país, con un mercado pequeño, poca capacidad adquisitiva y una mentalidad colonial que impelía a consumir el cine extranjero. En ese contexto, no parece difícil entender que se hayan hecho tan pocas películas silentes y que una que exigió tanto esfuerzo como *Wara Wara* se haya perdido con tanta facilidad.



Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930)

MA: ¿Qué paradojas, interrogantes, dilemas y curiosidades —ya sea sobre el film, como respecto de su tiempo histórico— tuvieron que enfrentar?

VC: Uno de los aspectos más interesantes que descubrimos fue que el cine y casi todas las actividades culturales en esa época, estaban dirigidos a una audiencia sumamente pequeña, por eso fue tan difícil que se generara más arte y se incentivara a más creadores. En casi todos los cines y teatros existían carteles que explícitamente prohibían el ingreso a

indios, que eran la mayor parte de la población boliviana —y aunque no hubiera existido esa prohibición explícita, es muy probable que la población indígena igualmente no hubiese tomado parte en esos eventos por su capacidad adquisitiva y por sus dificultades lingüísticas y culturales. En ese sentido, una constatación muy fuerte que surgió de la investigación es que la naturaleza racista de la sociedad boliviana ha sido también un factor que ha impedido el despegue del arte cinematográfico, pero también teatral, musical y de muchas otras manifestaciones artísticas en nuestro país.

MA: ¿Cómo fue la campaña comercial-publicitaria del film? ¿Cómo fue el estreno y cuál la repercusión pública de *Wara Wara* en 1930?

FV: *Wara Wara* fue estrenada el 9 de enero de 1930 en la ciudad de La Paz y, de acuerdo a la prensa de la época, fue exhibida en 32 presentaciones consecutivas, de las cuales en cuatro noches volcó taquilla, como ninguna otra película boliviana hasta entonces. En el interior del país la película tuvo no más de dos o tres presentaciones en las ciudades de Oruro, Cochabamba y Sucre.

Velasco Maidana hizo un gran esfuerzo por publicitar su obra. Se imprimieron afiches, panfletos, se hicieron publicaciones solicitadas en la prensa, se invitó a periodistas a presenciar el rodaje para que luego publicaran reseñas en los periódicos, incluso hubo "teasers" en los periódicos para crear intriga y generar curiosidad. Toda esa campaña publicitaria fue de gran utilidad para recrear la historia de la película, pero no parece haber redundado en la recuperación de costos para su productor y director, que no hizo otra película después de *Wara Wara*, retornando mas bien a su trabajo como director de orquesta y coreógrafo.

MA: ¿Qué "modo de ver" o sensibilidad histórico-cultural exuda la película, vista desde el presente?

VC: Ochenta años en la oscuridad han hecho de *Wara Wara* un documento que trasciende lo cinematográfico y nos permite verla hoy desde otras categorías de análisis. A través de ella podemos comprender la evolución del pensamiento nacionalista, del mestizaje, de la integración indígena en el Estado boliviano, en fin, una serie de aspectos que se desprenden de una aparente historia de amor melodramática y que sólo hoy es posible evaluar.

V.- *Wara Wara* vista desde adentro

MA: ¿Con qué estética, modelo narrativo, espectacular (relativo a la puesta en escena), matriz genérica o estilo, relacionarían la película?

FV: *Wara Wara* es una combinación del estilo de cine silente de la etapa temprana (*early cinema*) y el estilo épico del cine histórico italiano. Esto se debe en gran medida al hecho de que en la década de 1920 José María Velasco Maidana y, junto con él, todo el público latinoamericano estaba expuesto a una gran cantidad de películas de este tipo en las salas de cine locales. La influencia de las películas históricas italianas en *Wara Wara* es evidente, particularmente en las estilizadas gesticulaciones de algunos de los actores, en la puesta en escena y en el tipo de encuadre que obedece al estilo *tableau* de la época.

MA: ¿Qué elementos de la puesta en escena les llamaron la atención y por qué?

FV: Velasco Maidana trabajó con una gran austeridad al momento de filmar su película, pero esto no fue necesariamente por haber tenido un presupuesto pequeño ya que, en términos de valores de producción, la película exhibe considerables recursos en lo que hace a escenografías, vestuario, utilería e incluso, en algunas escenas, el director se dio el lujo de filmar a dos cámaras. Es probable que las limitaciones al momento de filmar se debieran más a la dificultad de acceder al material virgen, pues en Bolivia no había dónde comprarlo y podía requerir meses mandarlo a traer desde Argentina. Por eso, salvo algunas excepciones muy puntuales, Velasco Maidana filmó un máximo de dos tomas por cada plano y la puesta en escena que utilizó fue clásica. En cada plano y, para el caso, en cada escena, la relación de la cámara con el espacio que registra permanece estática y frontal y los cortes de un valor de plano a otro más cerrado se realizan directamente desde el mismo eje de la cámara.

Se puede constatar también que hay continuidad en la acción de los actores de una toma a otra, lo cual es una muestra de que Velasco Maidana conocía la técnica de rodaje que permitía lograr un montaje de continuidad, ya característico en las películas de Hollywood a finales de la década de 1920.

En lo que respecta a la fotografía, se puede observar en algunas escenas el uso de espejos para reflejar la luz del sol en interiores y la preferencia por rodar en lugares con sombra en exteriores. Las películas de nitrato de la época necesitaban de mucha luz para imprimir una imagen correctamente, por lo que muchas de las escenas dispuestas en el guión para ser filmadas en interiores se filmaban en *sets* armados en exteriores, a fin de aprovechar ampliamente la luz del día. Considerando el modo de producción artesanal de *Wara Wara*, la fotografía es impecable a pesar de no contar con iluminación industrial alguna.

MA: Sabemos que José María Velasco Maidana vivió en Argentina entre 1920 y 1923 y que allí realizó sus estudios en el Conservatorio de Música. ¿De qué manera creen que influyó en su “mirada” y su práctica cinematográfica, el haber pasado por una ciudad cosmopolita y activa a nivel de producción cultural como fue la Buenos Aires de la década del veinte? ¿El compuso la banda sonora del film, qué informaciones tienen al respecto?

VC: Buenos Aires era un destino importantísimo para la oligarquía boliviana de la época. Muchos jóvenes de familias pudientes estudiaban allá, muchos hombres de negocios viajaban con regularidad importando desde Argentina productos que se vendían en Bolivia. Es innegable que Velasco Maidana estableció importantes conexiones en Buenos Aires, que le permitieron luego traer desde allá el equipamiento y la materia prima necesaria para hacer sus películas.

FV: Con respecto a la música de la película existe muy poca información, pero todo parece indicar que Velasco Maidana, quien también fue compositor y director de orquesta, dedicó mucho esfuerzo y recursos a crear la mejor banda sonora para su película. Sin embargo, sabemos que no fue él quien compuso la banda sonora, pues en publicaciones promocionales de la época se menciona la música de nueve importantes compositores bolivianos acompañando la proyección de la película. Estos compositores son: Simeón Roncal, Julián Aguirre, José A. Lavadenz, Belisario Zárate, Enrique Cassella, José Giudicce, Benigno Montalvo, José Benavente y Teófilo Vargas. De acuerdo a los créditos de la película publicados en el folleto promocional, César Garcés estuvo a cargo de los arreglos musicales.

MA: El compositor y educador Cergio Prudencio hizo la musicalización de la película. De alguna manera, así como ustedes tuvieron que zambullirse en la “mirada del director” para poder pensar, imaginar y reconstruir la banda imagen, Prudencio debe haber tenido que internarse en el “oído” de Velasco Maidana. ¿Qué recuerdan de su trabajo?

VC: Cergio Prudencio es un compositor boliviano muy importante, que además ha estudiado de manera profunda a Velasco Maidana en su faceta como músico y creador. De hecho, así como Mario Fonseca donó a la Cinemateca los contenidos audiovisuales del famoso baúl de su abuelo, éste entregó a Cergio las partituras encontradas. Así, él era la única opción posible a la hora de plantearnos añadir música a *Wara Wara*. Otra vez, el acercamiento a esa tarea fue complicado porque no contábamos con ninguna información acerca de los temas que usó Velasco Maidana para la película y la lista de compositores sólo nos hablaba de un enfoque ecléctico, pues en ella se incluía tanto a compositores considerados “clásicos” como a otros cuya obra ha sido más “popular”.

Cergio Prudencio propuso entonces musicalizar *Wara Wara* con composiciones de Velasco Maidana y no de otros compositores. Y para ello realizó una búsqueda que en sí misma daría para otro capítulo del libro, hasta que pudo encontrar en Venezuela una grabación del ballet “Amerindia” cuyo compositor, coreógrafo y director fue José María Velasco Maidana. Esa fue la música que se utilizó para darle una nueva banda sonora a la copia reconstruida.

VI.- Digitalización y montaje... ¡y un hallazgo sorpresivo!

MA: Tras la etapa de investigación y reconstrucción narrativa, vino la instancia de restauración digital y montaje final: ¿cómo se desarrolló ese proceso?

FV: En el 2006, varios años después de terminada mi maestría y mi tesis, que detallaba la metodología para la reconstrucción narrativa de *Wara Wara*, conseguimos desde la Cinemateca Boliviana un nuevo financiamiento para concluir este proyecto. Esta vez, fueron fondos de la Corporación Andina de Fomento y la película fue al laboratorio L'immagine Ritrovata en Italia para su restauración digital en 2K.

En los casi 20 años transcurridos, el laboratorio alemán en Munich había cerrado pero por suerte los negativos en nitrato de *Wara Wara* habían sido cuidadosamente guardados y fue posible gestionar su envío a Italia, donde Stéfano Lo Russo supervisó el escaneo y la restauración digital cuadro a cuadro del material.

MA: A fines de 2009 ocurrió un nuevo hallazgo para la reconstrucción de la película. Cuéntenos acerca de ese hecho. ¿Qué desafíos y complicaciones supuso la aparición de este material?

FV: Una vez concluido el proceso de digitalización Stéfano notó que había un rollo entero, de aproximadamente 500 metros, que no estaba consignado en los listados que le habíamos proporcionado desde la Cinemateca Boliviana. Colocó el rollo en el escáner y vio escenas que nunca antes había visto y que indudablemente pertenecían a *Wara Wara*. Inmediatamente nos llamó a Bolivia y el festejo fue enorme al comprobar que el material que 10 años antes el laboratorio alemán no pudo restaurar por estar en muy mal estado, ahora había sido restaurado.

El nuevo hallazgo consistía en 18 nuevas escenas completas, incluyendo la secuencia del desenlace de la historia y 34 nuevos planos para escenas ya conocidas, sumando aproximadamente 18 minutos adicionales para la película. La alegría fue enorme, pero también la preocupación: el hallazgo de 18 minutos adicionales podía fácilmente echar por tierra todas las hipótesis planteadas y sostenidas siete años antes, durante la creación y aplicación de una metodología para reconstruir narrativamente *Wara Wara*. Si los 18 minutos hallados cambiaban totalmente el curso de la historia y había necesidad de empezar de cero con la reconstrucción narrativa, era posible que perdiéramos el espacio y tiempo logrados en el laboratorio italiano para restaurar en 2K el negativo de nitrato original de la película. En ese caso, tal vez fuera preferible mantener la versión de *Wara Wara* reconstruida en el año 2002 para terminar la copia restaurada, tratando de “olvidar” que había 18 minutos adicionales guardados en un nuevo baúl de sorpresas.

Antes de tomar una decisión tan difícil, valía la pena hacer un nuevo esfuerzo. En jornadas de febril trabajo, Stéfano comprimía y subía a un servidor de internet los rollos de la película en la medida en que iban siendo restaurados en el laboratorio de Bologna. Mientras tanto, en La Paz, en la productora Imagen Propia, bajábamos esos rollos para digitalizarlos en la isla de edición y evaluar hasta qué punto el hallazgo del nuevo material nos ponía en la posición de tener que empezar todo de nuevo.

En la medida en que llegaban los rollos, comprobé con gran satisfacción que los 18 minutos adicionales no alteraban sustancialmente la trama, no cambiaban la estructura narrativa, ni revelaban un final radicalmente distinto al deducido. Al contrario, corroboraron plenamente la reconstrucción narrativa que se había hecho diez años antes, lo que probaba la utilidad de la metodología creada para reconstruir *Wara Wara*.

VII.- En encuentro con la mirada de *Wara Wara*

MA: ¿Qué recuerdan de la experiencia de ver terminada la película? ¿Qué sensaciones tuvieron?

FV: Cuando terminamos la primera etapa del proceso, no tuve una sensación de cierre, porque sabía que faltaban escenas muy importantes para pasar de la especulación a la

certeza. Sentía que estaba especulando sobre el final de la película porque había varias escenas que no estaban. Después de que se descubrió la última parte en Italia, finalmente hubo júbilo y certeza, porque las escenas que se encontraron reflejaban mi interpretación inicial. Fue muy bueno sentir que no estaba errado.

MA: ¿Cómo y cuándo fue el “estreno” en La Paz? ¿Qué repercusiones tuvo?

VC: La copia reconstruida de *Wara Wara* se estrenó en el año 2010 en La Paz y desde entonces ha seguido siendo exhibida en diferentes ocasiones y espacios. En su momento tuvo menor impacto del que esperábamos. La verdad es que no todo el “gran público” está preparado para ver una película silente y la prensa no le dio tanto énfasis como hubiéramos querido. Lo importante, en todo caso, es que *Wara Wara* ya existe nuevamente y va a poder seguir siendo vista por nuevas generaciones.

MA: ¿Cuál fue la evaluación crítica de todo el proceso: un proceso de más de 20 años?

FV: Ha sido una experiencia *única*. Lo más que puedo decir al respecto es que la experiencia que he sentido al hacer este trabajo la he visto reflejada en la primera proyección con público de la película en celuloide, pues a pesar de los 80 años que habían transcurrido, había un espejo donde el público se veía reflejado a sí mismo. Los personajes, chistes, gestos e historia eran de bolivianos y eso fue lo que sentí al ver por primera vez el positivo proyectado en la Cinemateca. Es cine boliviano hecho por bolivianos. El público lo disfrutó como lo disfruté yo.

VIII.- El presente y el porvenir

MA: ¿Qué aprendizajes y nuevos desafíos recogen de la experiencia con *Wara Wara*?

FV: El desafío de la preservación de nuestro patrimonio, que aún está vigente porque no hay fondos, programas, proyectos, que puedan garantizar que las películas bolivianas de este siglo hechas en celuloide tengan un futuro y, mucho menos, las que se están haciendo en digital. Ese es el aprendizaje y también el desafío.

MA: ¿Qué interrogantes quedan pendientes?

FV: Sobre el cine silente queda mucho material que todavía puede ser restaurado, que está en nitrato en la Cinemateca y en otros lugares, pero que no hemos podido restaurar y que por tanto se mantiene invisible a la mirada contemporánea. No se puede ver porque es riesgoso y no tenemos los recursos para restaurarlo. Deberíamos tener un programa que permita y financie un proyecto de restauración constante y con objetivos claros. La gente que trabaja en la Cinemateca cada cierto tiempo publica el descubrimiento de nuevos materiales. Esos anuncios se revelan, sobretodo, como un grito de auxilio para llamar la atención sobre la necesidad de presupuesto para restauración.

VC: Todavía el Estado y las instituciones bolivianas no entienden que el cine nacional es caro pero que más caro es no tenerlo.

Wara Wara es una mirada “re-encontrada”: una mirada que ha vuelto de un largo viaje hecho de pérdidas, olvidos, misterios y recuerdos; abjuraciones filiales y traiciones amorosas. Un “tesoro familiar” que emergió para echar luz sobre un tiempo histórico y cultural pretérito que, sin embargo, si sabemos “verlo y oírlo” puede, aún, hablarle al presente. Como en todo melodrama, aquí se juega el problema de la identidad: sus tensiones y paradojas, los encuentros y desencuentros con la Otredad; lo invisible-invisibilizado que pugna por manifestarse.

Para su “círculo de dialogantes”, *Wara Wara* fue una odisea, una travesía peligrosa y apasionante plagada de incertezas, desorientaciones y hallazgos. Fue una usina de enigmas y aprendizajes, de trabajo en equipo y polifónico, de “distintas palabras de un solo, largo y emotivo diálogo”.

Pero también, y aunque silente, *Wara Wara* es un grito de auxilio, un reclamo por políticas públicas orgánicas y sólidas que hagan posible y concreto el contacto y la interacción de los y las bolivianas con esa forma de la historia y la memoria que ofrece la belleza, la memoria de la luz que son las imágenes.

Referencias bibliográficas

- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro, 1982.
- MESA, Carlos D. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert, 1985.
- VARGAS VILLAZÓN, Fernando. *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural, Cinemateca Boliviana y CAF, 2010.

Para citar esta entrevista:

AIMARETTI, María. “¡Vuelve Wara Wara!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 299-324. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/63>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **María Aimaretti** es Doctora en Teoría e Historia de las Artes (UBA). Su tesis se titula: *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes*. Becaria doctoral y posdoctoral del CONICET. Licenciada y profesora en Artes Combinadas, es docente en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Fue miembro del grupo de investigación CIyNE (2007-2015), e investigadora invitada en UNTREF (2011-2015). Es responsable de la sección “Reseñas especializadas” y parte del comité editorial de la revista *Cine Documental* (2010-). Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y de la Asociación de Estudios Bolivianos. Se especializa en la relación entre arte y política en América Latina, las representaciones visuales de la violencia, la historia y la memoria en el cine y el video entre los sesenta y los ochenta; y las vinculaciones entre cultura popular, cultura masiva y cine argentino. E-mail: m.aimaretti@gmail.com.



RESEÑAS



Sobre Gillone, Daniela (org.).

Limite, o filme de Mário Peixoto

Coleção cinema brasileiro, vol II.

São Paulo: Três Artes, 2015, 98 pp.,

ISBN 978-85-5670-002-5. Disponível em:

www.colecaocinemabrasileiro.com/limite

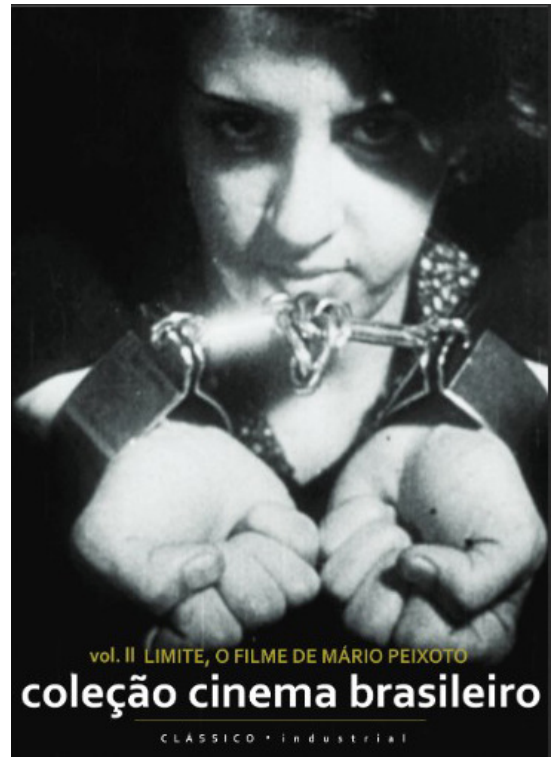
Palmireno Neto*

Pois o que é um livro em si mesmo? Um livro é um objeto físico em um mundo de objetos físicos. É um conjunto de

símbolos mortos. A definição é de Jorge Luis Borges e foi expressa em uma palestra

apresentada na Universidade de Harvard no final da década de 60. Para o escritor argentino, caberia ao leitor dar vida às palavras.¹ Considerando o conjunto de símbolos reunidos por Daniela Gillone em *Limite, o filme de Mário Peixoto*, segundo volume da *Coleção cinema brasileiro: clássico – industrial*, a afirmação de Borges pode ser confirmada e ampliada.

Por meio de diferentes olhares, a publicação apresenta os contornos míticos da única obra cinematográfica concluída por Mário Peixoto, eleita em enquetes da Cinemateca Brasileira e da Folha de São Paulo o melhor filme brasileiro já realizado. Lançado em 1931, *Limite* foi exibido pela primeira vez em uma sessão matinal no Cinema Capitólio, no centro do Rio de Janeiro, promovida pelo Chaplin Club, um cineclube brasileiro fundado em 1928 por Plínio Sússekkind Rocha, Octávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello. Foi uma sessão única, possibilitada pelo aluguel da sala e por uma carta de fiança que garantia o ressarcimento do exibidor caso o Capitólio fosse danificado pelo público.



¹ “For what is a book in itself? A book is a physical object in a world of physical objects. It is a set of dead symbols.” BORGES, Jorge Luis. *This craft of verse*. Cambridge: Harvard University Press, p. 4.

Contrariando as expectativas de Mário, que previa uma grande aceitação ao filme, *Limite* não entrou em circuito comercial.

A partir de então, foi projetado apenas em sessões especiais, uma delas organizada por Vinicius de Moraes em 1942. Orson Welles, que viera ao Brasil para realizar *It's all true*, era um dos espectadores. No entanto, a sessão mais importante do filme, aquela que decidiu o seu destino, foi preparada por Plínio Sússekind Rocha no início da década de 1950 na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro. Na cabine de projeção, estavam Mário Peixoto, Edgar Brasil (o fotógrafo do filme), Brutus Pedreira (responsável pela trilha sonora) e Plínio, agora catedrático da instituição, onde ministrava a disciplinas “Mecânica Celeste” e “Física Matemática”. Na plateia, Saulo Pereira de Mello, um aluno matriculado no curso de Física da faculdade, assistiu a *Limite* (um filme sobre o qual pouco sabia) a convite de uma “quase namorada” estudante de Letras.

O vínculo estabelecido entre Saulo e o filme (convergência que, a partir dessa sessão, se tornou cada vez mais íntima) é o ponto de partida de “Um lugar sem limites”, ensaio de José Carlos Avellar incluído na coletânea organiza por Daniela Gillone: “Ver *Limite*, hoje, é ver o filme através dos olhos de Saulo. Mesmo Mário Peixoto, o realizador, mesmo ele, é bem possível, depois de Saulo, passou a ver o filme que fez através dos olhos deste seu espectador essencial. Parece exagero dizer assim (Saulo seria o primeiro a protestar e garantir: exagero e dos grandes). Mas não é.”² Avellar tem razão. Ainda durante a década de 1950, Saulo, aluno de Plínio Sússekind Rocha, foi “intimado” pelo professor a participar da restauração do filme, cujo suporte de nitrato de celulose apresentava sinais avançados de deterioração: “Você acha que *Limite* pode desaparecer? Topas fazer algo pelo filme?” A concordância de Saulo definiu a sua trajetória (e a de *Limite*) nos anos seguintes.

Em 1959, Plínio organizou a última sessão do filme na Faculdade Nacional de Filosofia. As péssimas condições da cópia, a última existente, impediram a realização de novas exhibições. A partir de então, começaria a “saga” pela preservação de *Limite*. Saulo, que

² AVELLAR, José Carlos. “Um lugar sem limites”. In: GILLONE, Daniela (org.). *Limite: o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015, p. 38. Disponível em: <http://www.colecaocinemabrasileiro.com/limite>.

conheceu Mário Peixoto ao acompanhar Plínio até o apartamento do cineasta para buscar as latas do filme e iniciar a tentativa de restauração, dedicou mais de dez anos a essa tarefa. De certo modo, o jovem físico se tornou assim o “guardião” de *Limite*, finalmente reapresentado na Sala Funarte, no Rio de Janeiro, em 1978. Nesse interstício, o filme, cuja própria existência começava a ser questionada, permaneceu nas mãos de Saulo e no imaginário de cineastas e críticos, motivando inclusive uma viagem de Georges Sadoul ao Rio apenas para assisti-lo.³

Alguns desses episódios, que hoje fazem parte do “mito” construído em torno de *Limite*, são narrados por José Carlos Avellar para demonstrar a indissociabilidade entre Saulo e o filme, identificação confirmada pela dedicação de Saulo ao estudo de *Limite*, à preservação de documentação correlata e à publicação de diversos trabalhos a respeito da obra de Mário Peixoto: “[...] por tudo isso, *Limite*, hoje, na tela, é uma espécie de fusão: o filme é não só ele mesmo mais o mito criado em torno dele, é também ele mesmo mais seu espectador essencial.”⁴

A fusão sugerida por Avellar pode ser melhor compreendida se estendermos ao cinema a proposição de Borges sobre o livro e a leitura. Consideradas as questões inerentes a todo processo de restauração (procedimento que implica a tentativa de emulação de um estado ideal), a recuperação de um filme, ainda que orientada por critérios técnicos, inscreve na própria obra sinais do gesto de reparação. Assim, o trabalho de Saulo, atravessado pelo desejo de restituir a sua experiência como espectador, legaria inevitavelmente marcas ao filme, signos que passariam a compor o “conjunto de

³ No entanto, devido ao estágio do processo de restauro, o crítico francês não pôde ver aquela que chamou de “obra-prima desconhecida”.

⁴ AVELLAR, José Carlos. “Um lugar sem limites”. In: GILLONE, Daniela (org.). *Limite: o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015, p. 44. A atividade crítica de Saulo está diretamente ligada à tarefa de restauração do filme. Ainda em 1978, ano da exibição na Sala Funarte, ele publica o “mapa de *Limite*”, um roteiro visual e literário da obra. Concebido inicialmente como um instrumento para o trabalho de restauro, o mapa se tornou uma ferramenta fundamental para os estudos sobre o filme realizados por Saulo nos anos seguintes. Cf. MELLO, Saulo Pereira de. *Limite: filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

símbolos mortos” ao qual atribuímos o nome *Limite*.⁵ Além disso, dificilmente o olhar de Saulo não estará presente na “leitura” do filme realizada por um espectador atual mais interessado. Uma rápida consulta à fortuna crítica de Mário Peixoto indica que a maioria dos estudos contemporâneos sobre *Limite* foi tocada, em algum ponto, pela interpretação do “espectador essencial” do filme. Um dos mais relevantes resultados da incessante prática hermenêutica desenvolvida por Saulo é “Limite: angústia”, presente na coletânea organizada por Daniela Gillone.

Definindo *Limite* como uma “tragédia cósmica”, “um grito de angústia”, “uma lancinante meditação sobre a limitação humana”, “uma dolorosa e gelada constatação da derrota humana”, Saulo Pereira de Mello reconhece no filme a expressão de uma visão de mundo dilacerada por uma aporia fundamental: a impossibilidade de atuação em um universo circunscrito pelo tempo. A radicalidade da anulação da vontade humana, exposta na situação dos três naufragos que de modo gradativo cedem às forças externas, reverberaria em cada fragmento do filme: “Limite é a representação perfeita, no particular – em um filme – dessa tragédia cósmica universal. No detalhe, vemos todo um mundo; numa expressão, toda uma vida; numa cerca, a tragédia; num reflexo de água, a morte. Nenhum filme conseguiu isso com tanta força, clareza e completude.”⁶

O problema da predominância do lírico em *Limite* também é tratado no ensaio. Esse aspecto, que evoca a singularidade do filme, seria determinado pela duração e pelo modo de intercalação dos planos: “*Limite* não é um filme narrativo. Suas histórias são muito simples e esquemáticas. Não é em função delas que o filme se constrói, mas no plano

⁵ Uma dessas marcas pode ser entrevista em um relato de Glauber Rocha: “Uma vez perguntei como ia a coisa e ele [Saulo] seriamente me respondeu que ‘os laboratórios não conseguiam uma gama igual aos originais de Edgar Brasil e por isso acreditava ser impossível fazer o contratipo no Brasil; estava pensando em tentar laboratórios estrangeiros’ – adverti que, se houvesse demora, os negativos poderiam ficar totalmente perdidos. Saulo me respondeu, com extrema gravidade: ‘É melhor que se perca; um contratipo com gamas de luz diferentes dos originais não seria *Limite*: é um filme puramente sensorial, sua percepção está fundada sobre ritmo e luz!’ ROCHA, Glauber. “O mito *Limite*”. In: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 57. Além de insistir no rigor técnico, Saulo precisaria contrariar o desejo de Mário de refilmar uma cena que não pôde ser recuperada: “Você está querendo que eu coloque braços na Vênus de Milo”, refutou.

⁶ MELLO, Saulo Pereira de. “Limite: angústia”. In: GILLONE, Daniela (org.). *Limite: o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015, p. 26. Disponível em: <http://www.colecaocinemabrasileiro.com/limite>.

visual e rítmico. É aí que está a sua chave: as imagens geradas pelo tema só têm sentido no ritmo dado pela montagem.”⁷ Estabelecida a narratividade circunstancial de *Limite*, característica que demanda uma redefinição das expectativas em relação à obra, Saulo tenta descrever, “com o instrumento inadequado das palavras”, “o que *Limite* é”.⁸

Há ainda no livro organizado por Daniela Gillone quatro ensaios que ampliam o debate a respeito do filme. A “tragédia cósmica” referida por Saulo também é abordada em “O homem, o mar, o tempo”, de Paulo Ricardo de Almeida, e “À beira do tempo”, de Patrícia Vaz, que descobre na montagem de *Limite* uma resposta à corrosividade do fluxo temporal: “Os ciclos constantes na narrativa – ora pelos seus *flashbacks* e cenas repetidas, ora pelos elementos de rigidez e flexibilidade que nos guiam através de uma percepção de transitoriedade – nos revelam uma tentativa de lidar com o tempo, com as marcas deixadas por ele, nas vidas, nos corpos e nos objetos.”⁹ Por sua vez, Geraldo Blay Roizman, em “Sobre a imagética de Mário Peixoto”, ressalta como a reflexão de Mário sobre a temporalidade persiste em *O inútil de cada um*, romance publicado pelo cineasta em 1934 e reescrito ao longo da sua vida. Já “O céu é *Limite*”, assinado por Ciro Inácio Marcondes, traça o percurso de *Limite* até a segunda restauração do filme, realizada pela Cinemateca Brasileira em parceria com a World Cinema Foundation.

Por fim, é notável a disponibilização de *Limite, o filme de Mário Peixoto* em um formato voltado para pessoas com deficiência visual. Através da audiodescrição, um outro modo de “ressuscitar a palavra”, os responsáveis pela publicação tornam a discussão sobre o filme acessível àqueles que não podem acompanhá-la pelo método tradicional de leitura.

Referências bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. *This craft of verse*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- GILLONE, Daniela (org.). *Limite: o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015.
- Disponível em: <http://www.colecaocinemabrasileiro.com/limite>

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ VAZ, Patrícia. “À beira do tempo”. In: GILLONE, Daniela (org.). *Limite: o filme de Mário Peixoto*. São Paulo: Três Artes, 2015, p. 53.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite: filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

ROCHA, Glauber. “O mito *Limite*”. In: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 57-67.

Fecha de recepción: 25 de junio de 2016

Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2016

Para citar esta reseña:

NETO, Palmireno. “Sobre Gillone, Daniela (org.). *Limite, o filme de Mário Peixoto*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 325-330.
Disponibile en: < <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/85> > [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Palmireno Neto** é pesquisador do Arquivo Mário Peixoto. É pós-graduado em Cinema Documentário (FGV-RJ) e mestre em Literatura Comparada (UFRJ). Dirigiu o ensaio fílmico *O ato de criação* (Brasil, 2014). E-mail: palmireno.neto@gmail.com

**Sobre Ferreira, Gerardo y Andrés
González Estévez. *Horacio Quiroga:
contexto de un crítico cinematográfico.
Diálogos con Caras y Caretas y Fray
Mocho (1911-1931). Cuadernos de
Literatura 7***

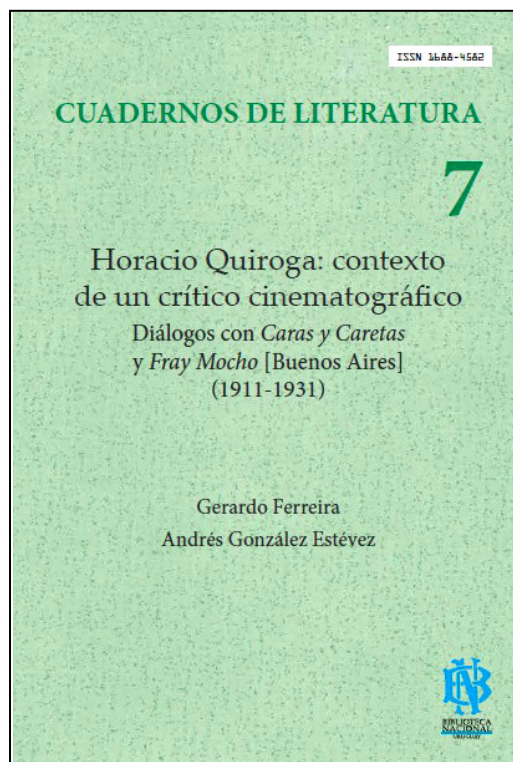
**Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014,
189 pp., ISSN 1688-4582**

Miriam V. Garate *

Dos artículos extensos seguidos de cuatro anexos integran el volumen organizado por Gerardo Ferreira y

Andrés González Estévez. Se trata del producto de una investigación animada por el objetivo de (re)contextualizar los escritos de Horacio Quiroga sobre cine –abordados en los estudios surgidos en las últimas décadas a ese respecto generalmente como una suerte de entidad aislada–; así como de reflexionar acerca de la trayectoria diseñada por los mismos. El ordenamiento cronológico de las notas cinematográficas de Quiroga, el rescate de tres artículos prácticamente desconocidos (dos de ellos, de su autoría) y la minuciosa recensión de las informaciones relacionadas con el cine halladas en las revistas bonaerenses *Caras y Caretas* (período 1911-1931) y *Fray Mocho* (período 1912-1929) que componen los anexos facilitan el acceso del lector a un corpus textual/contextual de sumo interés que, como señalan los organizadores, puede alentar futuros trabajos en el área. La abundante reproducción de material iconográfico que testimonia la creciente penetración del cine en los más diversos ámbitos de la vida social (publicidad de diversos productos que adoptan la forma de (seudo) fotogramas fílmicos o incorporan imágenes de películas recientes, entrevistas a estrellas acompañadas de fotografías, etc.), completan el rico panorama revisitado en los artículos de González Estévez y Ferreira.

El primero, “Horacio Quiroga: el *fade in* de una mirada en construcción”, de Andrés González Estévez, parte de la llegada del cinematógrafo al Río de la Plata en 1896 y de la



impresión positiva suscitada inicialmente por dicha novedad científica, impresión que se diluye en los años posteriores para ceder lugar a una mirada ambivalente ya que si, por un lado, su carácter de diversión popular, de “viaje y lectura simplificados”, suscitan confianza en el cine como poderoso instrumento de información, formación y difusión de la cultura, por otro lado, el desarrollo del nuevo espectáculo generará desconfianza en lo que concierne a sus efectos morales debido al éxito inmediato alcanzado por géneros considerados poco edificantes y nobles como lo son el folletín o el policial, transformándolo en un potencial “propagador de vicios”.

A pesar de ello, la rápida expansión de la industria cinematográfica le asegura un lugar estable en la prensa rioplatense a partir de 1910, como lo prueba la apertura de una sección dedicada a la cinematografía en el último número de ese año de *Caras y Caretas* —obra, en buena medida, del apoyo de dos grandes empresarios del sector: Glücksmann y Ajuria. Se trata, sin embargo, de una presencia en la que prevalece la motivación publicitaria o, en otras palabras, de una amalgama de discurso informativo y propagandístico, no de una reflexión analítica o teórica. Comportamiento análogo registró el espacio concedido al cine en la revista *Fray Mocho* por esos años. En esta etapa de transición, marcada por el pasaje de una primera fase “protocrítica” en dirección a una “crítica primitiva”, según la clasificación propuesta por Leonardo Maldonado¹ y recuperada por González Estévez, las pocas oportunidades en las que se menciona al cine como arte se lo hace a partir de su fusión (con-fusión) con el teatro, hecho vinculado a la procedencia europea de las películas en el período de pre-guerra. La independización del cine con respecto a las convenciones teatrales estará vinculada a dos aportes indisociables (aunque no exclusivos) del cine norteamericano, en especial, el de Griffith: el abandono de la posición central y fija de la cámara, substituida por una creciente movilidad y cambio de perspectivas de la misma y el uso creciente del montaje. Dichas transformaciones promueven la constitución de un lenguaje autónomo con propiedades diferenciales y, consecuentemente, el surgimiento de una “crítica propiamente dicha” —tercera categoría de Maldonado²—, capaz de comprender al cine como arte singular. Para González Estévez, León Aldecoa sería el primer cronista que intenta concebir

¹ MALDONADO, Leonardo. *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo Editores, 2006.

² *Ibid.*

tímidamente cierta autonomía artística del cine en la sección “Cinematografía” de *Caras y Caretas*, asumida a partir de 1913, aún cuando no logre desprenderse de la mirada teatral que le sirve de parámetro (en este sentido sería interesante cotejar los textos de Aldecoa con los casi contemporáneamente producidos por los mexicanos Alfonso Reyes y Luis Gusmán bajo el seudónimo de Fósforo, particularmente sensibles al cambio de posición subjetiva del espectador como correlato del cambio de posición de la cámara, así como enfáticos defensores del divorcio entre teatro/cine).

Ahora bien, si por una parte Aldecoa permanece rehén del paradigma teatral, por otra asocia desde el principio la especificidad del cine en cuanto al “realismo” de la imagen, más verdadera que el decorado de teatro alguno y responsable del impacto suscitado en el espectador. Su énfasis en la fidelidad de la imagen cinematográfica se emparenta, así, con la “impresión de realidad” enaltecida por Quiroga en varios de sus textos iniciales publicados en *El Hogar*, *Caras y Caretas* y *Atlántida*. Asimismo, ambos reaccionan, en diferente medida, ante una concepción que relega el cine al papel secundario de medio eficaz para la difusión de la literatura y el teatro y comienzan a delinear una mirada crítica que identifica una nueva forma de arte. Sin negar la singularidad quiroguiana, González Estévez la resitúa en una trama discursiva preexistente e identifica preocupaciones comunes, además de llamar la atención hacia nombres hasta la actualidad prácticamente desatendidos como el de Aldecoa, cuya labor se lleva a cabo fundamentalmente entre los años 1913 -1914. Revisitando la singularidad del escritor uruguayo, González Estévez examina algunas de sus contribuciones tempranas que permanecieron hasta hoy fuera del foco de la crítica. Particularmente destacable desde esa perspectiva es la exhumación del artículo “Aspectos del cinematógrafo. La altura de las estrellas”³, en el que el escritor propone un “acercamiento a los aspectos que separan técnica, estética y artísticamente al cine europeo del norteamericano”⁴, pero que permite asimismo observar “el posicionamiento de Quiroga acerca de un cierto tipo de representación de la feminidad en el arte –y en especial en el cine– que puede rastrearse

³ *El Hogar*, 21/2/1919, Anexo II.

⁴ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Andrés. “Horacio Quiroga: el *fade in* de una mirada en construcción”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. Cuadernos de Literatura 7. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014, p. 21.

en su vasta producción literaria”.⁵ Frente a la mujer activa, fuerte, de estatura y porte similar o superior al de los varones, carnal (y generalmente fatal), alejada del sentimentalismo romántico, características predominantes en el cine europeo, Quiroga señala la construcción de otro imaginario por parte del cine norteamericano, que durante los primeros años de expansión de Hollywood optó por dar impulso al arquetipo de la joven frágil, de porte físico menor que el de sus compañeros, ingenua, inocente, tipo encarnado de manera ejemplar, entre otras, por Lilian Gish, modelo al cual Quiroga adhiere explícitamente en ese artículo. Se trata de un imaginario próximo al de las figuras femeninas que pueblan una buena parcela de la ficción narrativa de Quiroga. Aspectos “técnicos, argumentales o de representación de la sociedad moderna”⁶ conviven en esa nota de decidido interés para los estudiosos de la obra de Quiroga en sus diversas vertientes.⁷

En relación a la notas sobre cine publicadas en *El Hogar* y en *Caras y Caretas*, donde el escritor uruguayo actuará como responsable de la sección “Los estrenos cinematográficos” a partir de diciembre de 1919 y hasta julio de 1920, González Estévez identifica tanto el propósito de llevar adelante una auténtica reflexión crítica acerca del nuevo lenguaje, como la formulación de ejes temáticos que serán retomados y ampliados en textos posteriores, particularmente en los publicados en *Atlántida* a partir de 1922. De acuerdo con González Estévez, quien se apoya en investigaciones previas acerca de esa etapa, los tópicos o ejes predominantes abordados en dichas notas son: la unidad de acción de las cintas, las convenciones retóricas y temáticas del cine, las leyendas, la psicología de los personajes y la calidad de la interpretación, el rol del director, la necesidad de guiones exclusivamente cinematográficos, las diferencias existentes entre las tendencias europeas y norteamericanas, aspectos alrededor de los cuales orbita su visión del cine como lenguaje artístico autónomo –sin dejar de lado un aspecto

⁵ *Ibid*, pp. 21-22.

⁶ *Ibid*, p. 21.

⁷ Además del artículo citado, el Anexo II reproduce un segundo artículo de autoría de Quiroga no compilado hasta la actualidad en los escritos sobre el tema (“Cinematógrafo infantil”. *El Monitor de la Educación Común*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, N 681, setiembre de 1929) y otro de autoría de Alberto Lasplaces, contemporáneo de Quiroga y el primero en considerarlo como cronista especializado, que lleva el título de “Colaboradores de *Atlántida*: Horacio Quiroga” (*Atlántida*, Buenos Aires, N 242, 21/9/1922).

substancial a su difusión: la constitución del *star system*. Quizá el agresivo avance de esa maquinaria a nivel mundial explique parcialmente aquello que González Estévez caracteriza como un “estancamiento o inclusive un retroceso en las concepciones del cine” plasmadas por Quiroga, cuando éste se retira temporariamente de la crítica cinematográfica a mediados de 1920 (para retomarla nuevamente en 1922). La prevalencia a partir de entonces, tanto en *Caras y Caretas* como en *Fray Mocho*, de “aspectos alejados de la crítica cinematográfica”, pero visceralmente vinculados al *star system* (noticias sobre estrellas, biografías breves, informaciones sobre las casas productoras, etc.), encuentra en el desarrollo de este último una de sus motivaciones posibles.

La segunda época de escritos de Quiroga, publicados en la revista *Atlántida*, comprende el período mayo-diciembre de 1922 y en ellos se retoman varias de sus preocupaciones con respecto al séptimo arte. Para González Estévez, no obstante, quien polemiza con afirmaciones previas de Sergio Wolf,⁸ no se trataría de una mera reiteración de los planteamientos realizados en 1919-1920, sino una reformulación de varios de los aspectos tratados con anterioridad. En relación a la tipología de los personajes, por ejemplo, la preocupación pasaría a ser ahora la de analizar ciertos arquetipos producidos por el cine norteamericano de la época (el galán romántico, el villano, el traidor, las “hijas sin madres”, etc.). Otras cuestiones abordadas en las notas de *Atlántida* tienen que ver con el modo de exhibición de los filmes (carácter público o privado, velocidad de proyección, etc.), la tipología de las películas no ficcionales (cine educativo, de actualidades, deportivo), el maquillaje (negativo cuando se lo utiliza en exceso, por producir un efecto antinatural), o la gesticulación de palabras (considerada necesaria pese al carácter mudo del cine debido, una vez más, a la persistente búsqueda de “realismo”). En esta segunda etapa, los textos de Narcizo Robledal, publicados en *Caras y Caretas* a partir de junio de 1922 –casi simultáneamente a los de Quiroga en *Atlántida* por lo tanto–, servirán para trazar un horizonte contextual, estableciendo analogías y contrastes.

De acuerdo con González Estévez, Robledal distingue entre cine industrial, asociado al cine norteamericano y en sintonía con los intereses del público, y cine artístico,

⁸ WOLF, Sergio. “Horacio Quiroga, crítico de cine: El esposo de Dorothy Phillips”, en *Primer plano*. Suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 2/2/1992, pp. 6-7.

vinculado a la literatura y al teatro y considerado prácticamente un sinónimo del cine europeo, pronunciándose a favor del segundo. Esto no impide que su columna inserte desde el primer día entrevistas (ficticias) con actores predominantemente norteamericanos, hecho que testimonia el avance de un modelo empresarial en el cual la difusión de insumos y productos vinculados al *star system* resulta no menos capital que la de las propias películas, y uno de cuyos instrumentos privilegiados de identificación estrella/público es precisamente el género entrevista. En cuanto a los temas recurrentes en sus notas, además del deslinde industrial/artístico, norteamericano/europeo y del destaque concedido al *star system*, cuya creciente importancia para el andamiaje de la industria cinematográfica advierte, Narcizo Robledal orienta sus comentarios hacia algunas características del lenguaje cinematográfico. Esto permite señalar puntos de contacto en relación a la postura de Quiroga con respecto a la unidad de acción, la psicología y tipología de los personajes o el juego fisionómico de los actores, por ejemplo, así como discrepancias, ya que si ambos se detienen en la pertinencia de las leyendas, Quiroga lo hace para evaluarlas en relación al argumento fílmico, mientras que Robledal se atiene a la corrección o incorrección gramatical de las mismas. La divergencia de perspectivas se ahonda cuando se coteja el modo de plantear el problema de la adaptación de obras literarias y teatrales por parte de cada uno de ellos: “Para Quiroga [...] se trataba de una problemática asentada en la técnica y lenguaje cinematográfico que podía resumirse en tres inconvenientes: la incapacidad de resolver las dificultades de trasladar las características de un lenguaje a otro; la adición de escenas y personajes no presentes en la obra original y la dificultad de encontrar actores que encarnen fielmente a los personajes literarios. Robledal, por su parte, no se centra en su análisis en la técnica cinematográfica sino en una cuestión cultural que toma como punto de partida una incapacidad del cine norteamericano de interpretar artísticamente episodios y obras generadas fuera de sus fronteras, llevando ello a una lectura particular de las cintas”.⁹ Las versiones francesa y estadounidense de *Los tres Mosqueteros* y la adaptación cinematográfica del *Fausto*, de Estanislao del Campo, sirven para ilustrar dichos contrastes. En relación a esta última, si Robledal aprecia positivamente la adaptación en virtud de su carácter teatral, Quiroga la critica a causa del desaprovechamiento de las posibilidades específicamente cinematográficas.

⁹ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, *op. cit.*, p. 40.

La conclusión de González Estévez, expresada en el subtítulo “Escena final”, es que el aporte de la producción crítica de Quiroga presente en sus artículos fundacionales en *El Hogar*, radica en “concebir al cine como arte en un momento en que hacerlo era la excepción, sistematizando ideas, preocupaciones y miradas que surgen de su pensamiento y análisis”.¹⁰ La etapa de *Atlántida* avanza y profundiza esa mirada, funcionando como “respuesta” con respecto a otras miradas sobre el cine que Quiroga considera erróneas. La crítica contemporánea de Narcizo Robledal es, en ese sentido, el dispositivo que le permite a González Estévez aquilatar el valor diferencial del escritor uruguayo con respecto al pensamiento hegemónico, según el cual el cine “es un arte menor, deudor de los postulados artísticos de la literatura y el teatro”.¹¹

El segundo artículo, “Horacio Quiroga: *fade out* de una mirada”, de Gerardo Ferreira, entabla un diálogo con el trabajo de González Estévez, a la vez que cierra el juego instaurado por ambos con la materia de reflexión del volumen, concretizado a través de la referencia a un recurso fílmico clásico (*fade in/fade out*). Se trata de un artículo que principia con un *close* sobre la figura del Quiroga literariamente maduro –el que produce lo más destacado de su ficción narrativa entre 1921 y 1927– e institucionalmente reconocido– el homenajeado por *Babel* en 1926. Como reverso y complemento de dicha imagen pública, las circunstancias de la privada: el segundo casamiento, la llegada de la última de sus hijas, Pitoca, que se suma a los dos hijos del primer matrimonio, la necesidad de proseguir con la actividad que garantiza la supervivencia del núcleo familiar, la escritura, el proyecto de retornar a Misiones. Partiendo de ese horizonte Ferreira examina la tercera y última fase de escritos quiroguianos sobre cine, que comprende los años 1927-1931. Para ello, recupera y sintetiza tópicos correspondientes a las dos etapas previas abordadas por González Estévez, luego de lo cual enfoca el exiguo número de notas sobre cine producidas por Quiroga en el quinquenio mencionado contrastándolas, una vez más, con la producción contemporánea sobre el tema de *Caras y Caretas* y de *Fray Mocho*. Si al revisar los textos quiroguianos de las dos primeras fases e incorporarlos a una vasta red de discursos sobre cine Ferreira enfatiza el pionerismo, singularidad y estatuto propiamente crítico de los mismos, la imagen que resulta de su

¹⁰ *Ibid*, p. 53.

¹¹ *Ibid*, p. 54.

mirada sobre las notas de la última fase es la de un Quiroga poco abierto a la indagación, reacio a la comprensión de ciertas transformaciones en curso, enclaustrado en sus convicciones previas.

Quiroga abandona la crítica cinematográfica desde 1922 hasta 1927, año en que la retoma de forma poco sistemática y esporádica. Ferreira ensaya explicaciones para ese período de silencio a partir de dos claves de interpretación: por un lado, la eventual transferencia o desplazamiento de varias de sus inquietudes acerca del séptimo arte al discurso narrativo, hecho corroborado por la publicación de los cuentos “El puritano” (1926) y “El vampiro” (1927), que se suman a dos precedentes, también de temática cinematográfica: “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919) y “El espectro” (1921). Por otro lado, la larga interrupción, seguida de un retorno efímero al cual sucede el abandono definitivo de la crítica cinematográfica, es asociada a la irrupción del cine sonoro – o, mejor aún, a la reacción de Quiroga frente a él.

En relación a la “mirada de los otros”, esto es, a la malla discursiva con la que el discurso quiroguiano coexistió, Ferreira comienza por subrayar la ambivalencia de los intelectuales ante el cine, que el escritor uruguayo no cesó de denunciar en sus escritos, pero a la que él mismo sucumbe en la fase final de su producción al rechazar el cine sonoro a partir de una actitud estetizante y elitista que contrapone el cine mudo como arte al sonoro como subproducto comercial.¹² Ferreira destaca, asimismo, tanto continuidades entre los textos tardíos y los precedentes, en la medida en que resurgen preocupaciones que acompañaron a Quiroga desde el principio, como desplazamientos de tono, ya que las notas del último período se alejan de la dicción inquisitiva y del esfuerzo especulativo propio de los primeros textos, substituyéndolo por un tono conclusivo e incluso sombrío en lo que respecta a la evaluación del cine sonoro.

El horizonte puesto en diálogo con los artículos tardíos de Quiroga se compone de diversos textos de *Caras y Caretas*, concediendo atención especial a la labor crítica de

¹² Una actitud en la que pese a todo no está solo, ya que de Chaplin a Murnau o Eisenstein se pronunciaron contra el cine hablado, aunque no necesariamente contra las posibilidades del uso del sonido en el cine, lo cual testimonia la conmoción causada por la irrupción del cine hablado en términos estéticos (además de socioeconómicos, evidentemente).

Rubén Castillo, quien asume en 1927 la columna de Narcizo Robledal e incorpora algunas enseñanzas de éste y de Quiroga, retomando tópicos tratados por los precursores (referencias al ambiente, a la sensación de verdad del cine, a la fidelidad o no de las actuaciones, etc.). Ferreira apunta, además, al incremento constante de la publicidad de aparatos cinematográficos que tiene lugar en esos años, así como al surgimiento de una sección específica en *Caras y Caretas* dedicada a las estrellas, generalmente compuesta por una foto de grandes dimensiones y una biografía sumaria. Señala, finalmente, dos novedades que surgen en las páginas de la revista hacia 1928: los artículos de humor político a cargo de Rimac y Martirena, que recurren a motivos del cine para efectos satíricos, y una sección de entrevistas a cargo de la corresponsal y actriz Mary Clay, que deviene Mirra Rayo al ser absorbida por la industria hollywoodense ¿El propósito de dichas entrevistas? Ofrecer retratos “más reales” e íntimos, satisfacer la curiosidad del lector, estimular su empatía – y desde luego también el consumo de productos asociados a esas estrellas devenidas más cercanas. En ese lapso, Horacio Quiroga publica tan solo dos artículos en *El Hogar*, ambos de carácter “protoensayísticos”, uno de ellos dedicado a Griffith, figura omnipresente en sus notas, el otro vinculado al cine nacional.

En lo atinente a *Fray Mocho*, la otra revista mediante la cual se recompone ese horizonte contextual, Ferreira destaca el anonimato predominante en los comentarios cinematográficos, “copiosos en cuanto a la cantidad e invariables en cuanto al estilo de escritura”,¹³ así como la ausencia de publicidad de aparatos o productos de belleza semejantes a las que pululan en las páginas de *Caras y Caretas*, substituida aquí por un tipo de propaganda cinematográfica centrada en películas específicas, acompañada de sus respectivos fotogramas. El mapa trazado con el auxilio de las dos publicaciones le permite conjeturar a Ferreira que en el período 1927-1931 “los nichos de escritura habituales del escritor uruguayo habían disminuido”.¹⁴ En este sentido, no sería casual que “los medios en los que logra descargar su tercera etapa cinéfila sean los mismos que

¹³ FERREIRA, Gerardo. “Horacio Quiroga: *fade out* de una mirada”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. Cuadernos de Literatura 7. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014, p. 89.

¹⁴ *Ibid*, p. 90.

publicaron la mayoría de sus cuentos con temática de cine”¹⁵, la revista *El Hogar* y el diario *La Nación*.

Ferreira se detiene por fin en la reacción de Quiroga ante el cine parlante, expresada en dos notas de 1929, ambas condenatorias, actitud distante de la asumida por un cronista anónimo que redacta numerosos artículos hasta 1931 en la revista *Fray Mocho*, y cuya densidad conceptual merecería, según el crítico, un examen pormenorizado. Las consideraciones sobre esta tercera fase concluyen evocando la última nota de Quiroga acerca del séptimo arte, en la que el escritor evoca a su vez la primera Escuela de Cinematografía de Buenos Aires, una aventura en la que se embarcó personalmente. Un “responso” más que una reflexión o un ejercicio crítico, la despedida melancólica de un tipo de cine que sufría por esos años cambios profundos.

Aliando una exhaustiva recensión de informaciones, su puesta en contexto y el examen certero de la posición relativa de los escritos de Quiroga en el mismo, Ferreira y González Estévez alcanzan plenamente el objetivo delineado en las páginas iniciales del volumen. Y realizan una contribución valiosa sobre las diversas miradas acerca del cine presentes en el corpus abordado –una contribución pasible de futuros desdoblamientos que trasciendan el marco aquí delimitado, expandiendo el análisis en dirección a otras zonas/contextos del continente que transitaron caminos comparables.

Referencias bibliográficas

- FERREIRA, Gerardo. “Horacio Quiroga: *fade out* de una mirada”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931). Cuadernos de Literatura 7*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014.
- GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Andrés. “Horacio Quiroga: el *fade in* de una mirada en construcción”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931). Cuadernos de Literatura 7*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014.

¹⁵ *Ibid.*

MALDONADO, Leonardo. *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo Editores, 2006.

WOLF, Sergio. "Horacio Quiroga, crítico de cine: El esposo de Dorothy Phillips". En: *Primer plano*. Suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 2/2/1992, pp. 6-7.

Fecha de recepción: 5 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2016

Para citar esta reseña:

GARATE, Miriam V. "Sobre Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. *Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. *Cuadernos de Literatura 7*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 331-341. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/81>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Miriam V. Gárate** es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina; Máster y Doctora en Letras por la Universidad Estadual de Campinas, Brasil y realizó investigaciones posdoctorales sobre la relación literatura/cine en el Colegio de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México. Actúa como profesora e investigadora en el Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Estudios del Lenguaje de la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). Es docente colaboradora del Posgrado en Multimedios del Instituto de Artes en la misma Universidad. Publicó, entre otros artículos: "Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga" (2008); "Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)" (2006); "Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras. En torno a Carlos Noriega Hope" (2009); "Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX" (2010); "Películas de papel/crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti" (2012); "Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta" (2013); "Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte" (2014); "Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción" (2016, en prensa). E-mail: mgarate@iel.unicamp.br.

**Sobre Leal, Juan Felipe y
Aleksandra Jablonska. *La
Revolución mexicana en el cine
estadounidense: 1911-1921***

México: Juan Pablos Editor - Voyeur,
2014, 264 pp., ISBN 978-607-711-209-9

Pablo Alvira *

El derrotero del cine en los Estados Unidos (con sus consecuencias globales) pudo ser otro muy distinto, de no ser por el interés despertado por el conflicto revolucionario mexicano y los recursos materiales y humanos que la creciente industria cinematográfica le dedicó. Esta es una de las conclusiones que se desprenden del volumen de Juan Felipe Leal y Aleksandra Jablonska *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*, publicado por las editoriales Juan Pablos y Voyeur. Otra, más previsible pero no menos fundamentada, es que aquellos filmes estadounidenses sobre la Revolución contribuyeron, más que a un conocimiento exhaustivo del conflicto, al propio reforzamiento del imaginario de la “excepcionalidad” de la cultura y la sociedad estadounidenses. Ambas constataciones se constituyen en un aporte importante de la dupla de investigadores mexicanos, ambos con amplia experiencia en el tema y el período, cuyo libro se suma a los crecientes estudios latinoamericanos sobre el cine silente, y que como otro estudio mexicano publicado recientemente (*En tiempos de Revolución*¹ de Ángel Miquel, reseñado en el anterior número de *Vivomatografías*) toma la Revolución mexicana como hilo conductor.

No obstante la novedad de la edición, debe señalarse que se trata de la reunión de cuatro textos publicados por separado por los autores entre 1990 y 1992, por lo que la presencia del proceso revolucionario y las imágenes producidas sobre él no siempre adquieren el



¹ MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México: UNAM, 2013.

mismo protagonismo que se le asigna desde el título, especialmente en la última parte del libro. El libro está organizado en cuatro capítulos –que analizan separadamente la producción documental y de ficción– y dos apéndices, abarcando el período 1911-1921, es decir desde la realización de las primeras películas estadounidenses enmarcadas en el conflicto revolucionario hasta los años de estabilización de la Revolución con la consolidación de los caudillos de Sonora en el poder. Como los autores aclaran, casi todas las películas de las que se ocupan o han desaparecido o ya no existen tal cual fueron exhibidas, por lo que reconstruyen su objeto a partir de los fragmentos existentes y de un enorme caudal de fuentes secundarias, destacándose los programas de exhibición, que aportan sobre el contenido y estructura de las películas.

Apenas comenzado el proceso revolucionario, camarógrafos estadounidenses cruzaron al país vecino para registrar los acontecimientos relacionados con el conflicto, al principio por cuenta propia, pero con el auge de los noticieros cinematográficos a partir de 1911 rápidamente se convirtieron en sus corresponsales. En el primer capítulo, Leal y Jablonska examinan el papel jugado por aquellos noticieros y reportajes en el desarrollo de la industria cinematográfica de Estados Unidos. El interés del público estadounidense en los cambiantes acontecimientos mexicanos llevó a varias compañías –las filiales de Pathé y Gaumont, Vitagraph, Mutual Films, el trust de Edison en asociación con W. R. Hearst– a encontrar el modo de satisfacerlo más allá del ya existente formato de noticias filmadas sueltas. Según los autores, la experiencia mexicana “representó un estímulo para el perfeccionamiento de los procedimientos y medios técnicos para el rodaje en exteriores y contribuyó a la definición y el desarrollo de dos subgéneros del cine documental: el noticiero y el reportaje”.² De hecho, el documental sobre los sucesos mexicanos se convirtió en campo de fuerte competencia entre las compañías, lo que conduce a los autores a un pequeño desvío para tratar de explicar la organización de la industria cinematográfica y sus procesos de concentración vertical y horizontal. Complementando el análisis de estos desarrollos, hacen hincapié en otro aspecto insoslayable de la institución cinematográfica norteamericana: las publicaciones periódicas especializadas, una gran cantidad de revistas dedicadas al fenómeno fílmico

² LEAL, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos Editor - Voyeur, 2014.

que destinaron cientos de páginas a publicitar las películas sobre la “guerra mexicana”, entre ellas *The Moving Picture World*, patrocinada por la propia industria.

El segundo capítulo se aboca al examen detallado de la producción documental estadounidense sobre la Revolución mexicana, desde las primeras noticias y reportajes –antes incluso que estallaran los combates– hasta los documentales que retratan el fin de la guerra, con una periodización definida por las distintas actitudes del gobierno norteamericano (y por extensión de las compañías cinematográficas) ante el desarrollo del conflicto, el cual siempre estuvo preparado, por otra parte, para una intervención militar en territorio mexicano. Esa mirada hacia México plasmada en los distintos documentales, con pocas excepciones, simplificaba e intentaba dar coherencia a una realidad que aparecía como muy caótica y confusa, insertando los hechos en un modelo ya consolidado a través del cual los estadounidenses interpretaban su país y el mundo. Según señalan los autores, en dicha interpretación “ellos eran la nación privilegiada, llamada a llevar a los demás los principios de la libertad, la justicia y la democracia”,³ por lo que los reportajes no hacían más que confirmar al público estadounidense que ellos eran el “pueblo elegido”.

Estos rasgos de la producción estadounidense sobre la Revolución se prolongan y acentúan en las numerosas ficciones del período que toman o bien como tema o bien como escenario a México y su conflicto, tal como se puede ver en el tercer artículo que compone el libro, “La revolución mexicana en el cine estadounidense de ficción”. Más de un centenar de películas argumentales entre 1911 y 1921 conforman un corpus sorprendente, explicable por la desarrollada estructura industrial del cine en EE.UU, pero también –según sostienen Leal y Jablonska– por la preexistencia de un código que organizaba la visión que los norteamericanos tenían de su propia nación y de sí mismos, que le permitió “traducir” los acontecimientos mexicanos y expresarlos dramáticamente sin mayores complejos. Algo que al cine mexicano (al campo artístico/intelectual en general) le fue muy difícil hasta varios años después, cuando sólo la distancia permitió el surgimiento de interpretaciones más integrales del proceso. Los autores analizan la configuración espacial de estas películas, sus temas y

³ *Ibid.*, p. 130.

motivos recurrentes y los personajes del drama, aspecto este último especialmente significativo, ya que las caracterizaciones de los “héroes” y los “villanos” no podían ser más reveladoras de la visión norteamericana. Los mexicanos en general eran los bárbaros y atrasados del Sur, aún siendo eventualmente víctimas, y los revolucionarios en particular eran la encarnación de un carácter salvaje, traicionero y sanguinario. En este sentido la figura de Pancho Villa, el más retratado de todos, parece haber sido el paradigma.

En definitiva tanto las ficciones como los documentales sobrepasaron ampliamente, como señalan los autores, las necesidades políticas y militares de Estados Unidos. Aunque fueron funcionales a la política exterior del momento, “reflejaron la psicología de toda una nación (...) que desde el inicio de su historia nacional se volcó hacia la conquista territorial”.⁴ Esto último parece confirmarse en el cuarto capítulo, cuyo tema es Estados Unidos y sus narrativas sobre la frontera. Si bien este texto es el que quizá se inserta más débilmente en la estructura del volumen, unida por el eje “cine estadounidense y revolución mexicana” (aquí México ocupa sólo una parte de ese imaginario analizado, y la Revolución misma un lugar más acotado aún), se trata de un muy buen artículo que rastrea las configuraciones de la frontera (como *frontier* y como *border*) en la cultura estadounidense, haciendo especial hincapié en el surgimiento y consolidación del *western* (primero literario y luego cinematográfico) como un género que expresó, con todas sus contradicciones, la constante llamada a la expansión hacia “el Oeste”, acorde con el perdurable mito del “pueblo elegido”. En este sentido las numerosas ficciones filmadas en la línea fronteriza con México, son consideradas por Leal y Jablonska como una variante del *western*, en las que la Revolución mexicana es sólo la escenografía para aventuras y romances formulaicos. Aún así, reproducían tópicos precedentes como la vieja oposición entre anglosajones e hispanos en el suroeste estadounidense, antagonismo en el cual al hispano/mexicano le cabía sin duda el lugar del bárbaro.

Lejos de ser una mera sumatoria de textos publicados hace muchos años, el volumen transmite una sólida imagen de conjunto. Cada uno de los textos ha sido revisado y

⁴ *Ibid.*, pp. 173-174.

ampliado incorporando nuevas referencias, e ilustrado profusamente con imágenes del período, lo cual sumado a la calidad de la impresión le otorga una de sus características más atractivas. Más de 250 imágenes de todo tipo ocupan las páginas del libro: carteles, programas, anuncios en revistas de cine, imágenes de rodajes, fotogramas de las películas, fotografías del conflicto y de sus principales protagonistas, entre muchas otras. Por otra parte, los cuatro artículos reunidos no son todo. Es de enorme valor un anexo dividido en dos partes: “Reportajes estadounidenses de la Revolución mexicana. Filmografía 1911-1921” e “Índice de películas estadounidenses de ficción de la Revolución mexicana: 1911-1921”, excelentes índices elaborados gracias a la exhaustiva revisión de archivos fílmicos, hemerográficos y bibliográficos. En el primer apéndice son listados y descritos casi 60 documentales, mientras que en el segundo se enumeran más de 120 películas de ficción.

Retomando lo que decíamos al principio, el libro arroja conclusiones muy interesantes. Por una parte, demuestra la importancia que los eventos de la Revolución mexicana tuvieron en el devenir de la industria cinematográfica estadounidense, especialmente en el desarrollo de los reportajes y los noticieros cinematográficos. Por otro lado evidencia cómo estas películas –que casi no se exhibieron en México– apuntaron a reforzar la identidad anglosajona, pretendidamente superior, en un contexto de inmigración creciente. A la par, fueron funcionales a las políticas del gobierno norteamericano respecto al conflicto, las cuales oscilaron entre la expectación y las incursiones en territorio mexicano. Aun teniendo en cuenta que el paso del tiempo amplifica cualquier carencia que un texto pueda tener –los propios autores reconocen al comienzo que su “mirada al cine ha ido cambiando”– la lectura del libro nos ofrece un balance muy positivo: la amplitud del análisis, el rigor histórico y la excelente utilización de las fuentes disponibles para compensar la ausencia del material fílmico, entre otros aspectos, terminan por constituir una obra valiosa no sólo para investigadores mexicanos y norteamericanos, sino para todos aquellos interesados en el cine silente y las transformaciones de la industria cinematográfica del período.

Referencias bibliográficas

LEAL, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos Editor - Voyeur, 2014.

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

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2016

Para citar esta reseña:

ALVIRA, Pablo. "Sobre Leal, Juan Felipe y Aleksandra Jablonska. *La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 342-347. Disponible en: <
<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/95>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Pablo Alvira** es Profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes con mención en Historia por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Su área de actuación es la historia latinoamericana del siglo XX, especializándose en las relaciones entre historia y cine. E-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar.

**Sobre Monteverde,
Mercedes. Mateo Bonnin,
pionero en la cinematografía
argentina. Mar del Plata
(1904-1935)**

**Mar del Plata: edición del
autor, 2015, 200 pp, ISBN 978-
987-33-8918-4**

Julio Neveleff *



Nuevamente Mercedes Monteverde aborda la obra del fotógrafo Mateo Bonnin, en este caso en su aspecto de pionero de la cinematografía argentina, continuando y profundizando el trabajo iniciado con *Fotógrafos de las ramblas de Mar del Plata. Bonnin y Suárez*,¹ dedicado a la vida de Manuel Suárez (abuelo de la autora y fotógrafo de la Rambla La Perla) y su cuñado Mateo Bonnin (fotógrafo de la Rambla Bristol). Además de incansable emprendedor por cuenta propia, Bonnin fue corresponsal de los diarios *La Razón*, *El Progreso*, *La Gaceta*, *La Capital*, *El Diario*, de las revistas *Caras y Caretas* y *Fray Mocho* y de la productora Cinematografía Valle, entre una serie de iniciativas personales que combinaron la faz técnica con un agudo sentido comercial. La foto y la cinematografía eran, para aquellos pioneros, un medio de vida que les permitía experimentar e ir creando, sin proponérselo, una gramática de la imagen.

Bonnin pasó 45 años de su vida en la ciudad de Mar del Plata, cuya historia está indisolublemente ligada al desarrollo de la fotografía y el cine en la Argentina. Como principal villa turística desde las últimas décadas del siglo XIX y destino privilegiado de los veraneantes de la alta sociedad porteña, es, dejando de lado a Buenos Aires, la ciudad más fotografiada y filmada del país. Las tarjetas postales de fines y principios de siglo se cuentan por millares y las cintas documentales la tenían como niña mimada, objeto de deseo de aquellos que la sentían como un destino inalcanzable.

¹ MONTEVERDE, Mercedes. *Fotógrafos de las ramblas de Mar del Plata. Bonnin y Suárez* (1900-1945). Mar del Plata: edición del autor, 2013.

Es importante destacar ese escenario geográfico e histórico para comprender por qué el nombre de Mateo Bonnin ocupa un lugar secundario (cuando no ignorado) entre el listado de pioneros del cine argentino. Con una labor tan intensa como la de Eugenio Py, proveedor de Federico Valle y, ocasionalmente, también de Max Glücksmann, su trascendencia y reconocimiento en el tiempo fueron opacados por la lejanía de la Capital Federal, siendo mencionado solamente como un tomador de vistas veraniegas, sin destacar sus valores. En este sentido, los dos libros de Monteverde dedicados a su vida y obra vienen a cubrir un vacío bibliográfico.

La autora utiliza en toda la obra un lenguaje ameno y accesible para el público no especializado, a quien va dirigida. La mitad del libro se ocupa de ubicar al lector en tiempo y lugar, además de describir sucintamente y mostrar con un abundante material fotográfico las historias del cine internacional y argentino, los mecanismos de producción, distribución y exhibición de películas, las revistas de cine mundial, los afiches, cámaras y proyectores, las salas de cine y cuanto elemento hizo a la cinematografía de aquellos años, en un afán enciclopédico que oficia de resumen para el lector no entendido y puede ser obviado por los conocedores.

Será en la segunda mitad cuando el libro tome cuerpo y se aboque por entero a la obra de Mateo Bonnin, desde sus inicios en la fotografía y la instalación junto a su cuñado de un “biógrafo” en la ciudad de Bahía Blanca hasta su radicación definitiva en Mar del Plata, la creación de la productora Mar del Plata Film Co. / Cinematografía Marplatense Bonnin y su trabajo como corresponsal y eventual realizador. Aquí, Monteverde reproduce diversos fotogramas y se detiene en el comentario de algunas de sus cintas rescatadas: *Temporal de abril de 1924 en Mar del Plata* (Mar del Plata Film Co. Bonnin, 1924), *Brisas del Atlántico* (Cinematografía Valle, 1925-1927), *El acorazado Repulse arribando al puerto de Mar del Plata. 18 de agosto de 1925* (Cinematografía Marplatense Bonnin, 1925), *Plus Ultra el comandante Ramón Franco en su visita a Mar del Plata, 20 de febrero de 1926* (Cinematografía Marplatense Bonnin, 1926) y *Agradable despertar* (Cinematografía Marplatense Bonnin, década de 1920).

Las primeras de estas cintas contienen las clásicas imágenes turísticas o documentales de sentido promocional o informativo, en tanto que la última de ellas es la que, vista desde nuestros días, adquiere una especial significación. Es que el hallazgo de *Agradable despertar*

por parte de Mercedes Monteverde abre una perspectiva por demás atractiva para la historia del cine en Mar del Plata: significa la primera prueba contundente de la existencia de una productora cinematográfica local. Poco importa que su titular fuera natural de las Islas Baleares, ya que vivió en el balneario durante casi la mitad de su vida, por lo que podríamos considerarlo un marplatense por adopción, al igual que muchos de los pioneros que forjaron la ciudad. Concretamente, *Agradable despertar* implica un esfuerzo por igualar la producción local con los films producidos en otras latitudes en el terreno de la ficción y, aunque con los elementos con que contamos hasta el momento, resulta imposible determinar si se trata de la primera película muda argumental ambientada en Mar del Plata, bien podría serlo.

Con el antecedente de innumerables cintas documentales a su favor y una asentada carrera por cuenta propia y como corresponsal, Mateo Bonnin encaró *Agradable despertar*, tal vez su primera o única realización argumental, aunque cierto sentido narrativo puede apreciarse también en el montaje de varios de sus registros. Lamentablemente, el gran deterioro que presenta la cinta y la falta de datos hacen poco menos que imposible determinar la identidad de los intérpretes y de los técnicos, pero no es arriesgado suponer que, en este último aspecto, Bonnin ejerciera varios roles a la vez: como guionista, fotógrafo y director. Solo sobrevivieron hasta nosotros fragmentos del “primer acto” de esta realización.

En cuanto al género abordado, el film es un melodrama al estilo de las novelas populares de entonces o de las obras que se presentaban por decenas en los teatros. Y si, desde este punto de vista, no presenta mayores singularidades, bien vale destacar en la película de Bonnin el uso del coloreado a mano y la superposición de imágenes, equivalentes para los espectadores de entonces a los efectos especiales de hoy día. Por lo que se deja ver en este primer rollo, Bonnin aprovechó las locaciones de Mar del Plata sin apartarse de la mirada que podría tener un veraneante: sitios icónicos (el Torreón del Monje, los palacetes pintoresquistas, el paseo Gral. Paz, la Rambla Bristol) y escenarios naturales (las rocas de Punta Piedras o Cabo Corrientes). En este sentido, su mirada prefigura la utilización de la ciudad que en adelante tomará la mayoría de los cineastas, al filmarla solamente como un escenario para historias que bien podrían haberse desarrollado en cualquier balneario del

mundo. Y este último aspecto es tan significativo como el hecho de la realización de la película. La constitución de una empresa dedicada a la industria cinematográfica en la villa balnearia de principios del siglo XX habla de una inquietud alentada por la gran cantidad de documentales que la retratan, las salas de cine que funcionaban y la multitud de fotógrafos que pululaban por la rambla en verano

En suma, *Mateo Bonnin, pionero en la cinematografía argentina. Mar del Plata (1904-1935)* propone el rescate de una obra muy poco estudiada hasta el momento y que amerita un trabajo de investigación como el realizado por la autora, quien debe (y seguramente lo hará) continuar con la tarea iniciada.

Referencias bibliográficas

MONTEVERDE, Mercedes. *Fotógrafos de las ramblas de Mar del Plata. Bonnin y Suárez (1900-1945)*. Mar del Plata: edición del autor, 2013.

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2016

Para citar esta reseña:

NEVELEFF, Julio. "Sobre Monteverde, Mercedes. *Mateo Bonnin, pionero en la cinematografía argentina. Mar del Plata (1904-1935)*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 348-351. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/49>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Julio Neveleff** es bibliotecario profesional y desarrolla tareas de gestión cultural en OSDE filial Mar del Plata. Es autor, entre otros libros, de *Mar del Plata. 100 años de cine. 1908-2008* (con Miguel Monforte, Corregidor, 2008), *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Vol. I. Primera época: 1954 -1970. De la epopeya a la resignación* (Corregidor, 2013) e *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Vol. II. Segunda época: 1954 -1970. De los tacos altos a las zapatillas* (Corregidor, 2014), ambos con Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León. E-mail: julio.neveleff@osde.com.ar.



DOCUMENTOS



Javier Sierra y el renacimiento del cine en México

Documento sobre la reutilización de materiales del archivo de Salvador Toscano, ca. 1950

Ángel Miquel*

El Archivo de la Familia Toscano Barragán estuvo ubicado durante varias décadas en el Rancho “Los Barandades” del pueblo de Ocoyoacac, Estado de México. En él se resguardaban fundamentalmente las colecciones de películas, vistas fijas, fotografías, aparatos, libros, carteles y documentos reunidas por el pionero Salvador Toscano (1872-1947). La hija de éste, Carmen Toscano de Moreno Sánchez, inventarió esos materiales y organizó los documentos en cajas. De acuerdo con el catálogo, en la Caja 12 / Serie Cinematografía / Exp. 29 B, estaba el manuscrito sin título, firma ni fecha, que se reproduce y transcribe más abajo, y que fue escrito para explicar cómo fueron manipuladas las películas filmadas o coleccionadas por Salvador Toscano, para que sirvieran a los propósitos de su hija al editar la cinta sonora de compilación *Memorias de un mexicano* (1950). También se hace en él una descripción del funcionamiento de aparatos antiguos y de cómo algunos de éstos sirvieron, modificados, para hacer ese trabajo. En general, se trata de un interesante testimonio de las condiciones en que los cineastas y técnicos trabajaban en un país periférico, donde las carencias de película, sustancias químicas y aparatos debían ser suplidas con ingenio.

Con toda seguridad, el autor de ese texto fue Javier Sierra, uno de los técnicos más destacados del cine nacional. Él mismo contó las circunstancias en que aprendió el oficio, durante los primeros años veinte, trabajando en un laboratorio de la ciudad de México donde hacían copias de películas francesas e italianas, traducciones de intertítulos, filmaciones publicitarias y anuncios con dibujos animados.¹ Hacia el fin de

¹ Véase su testimonio en MEYER, Eugenia (coord.). *Testimonios para la historia del cine mexicano*, Vol. 6. México: Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1976, pp. 30-38.

esa década, Sierra incursionó en las filmaciones sonoras trabajando para noticieros cinematográficos, y durante los años que corrieron de 1929 a 1969 participó en más de setenta películas encargándose de los efectos especiales de fotografía o sonido.²

El conocimiento de Sierra de los sistemas de filmación, revelado y copiado del cine silente permitió que fuera uno de los principales agentes para que, a partir de los años cuarenta, pudieran volverse a utilizar y a exhibir en México materiales antiguos. Una de las consecuencias de la transformación industrial que implicó el paso del mudo al sonoro fue que las películas, filmadas y reproducidas manualmente a 16 cuadros por segundo, no pudieran proyectarse, sin perder algunas de sus cualidades esenciales, en los aparatos mecanizados del sonoro, que pasaban 24 cuadros por segundo. Esto, en México, significó que durante muchísimo tiempo el silente no pudiera ser exhibido, ni por lo tanto vuelto a ver. Esta situación únicamente pudo cambiar por el empeño de algunos de los protagonistas de esa cinematografía en trance de ser olvidada.

A mediados de los años cuarenta, Elena Sánchez Valenzuela, quien había sido la actriz principal de la película *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), buscó a Javier Sierra, pues –como éste recordó– “tenía deseos de volverse a ver otra vez en la pantalla (...) y quería que [*Santa*] se proyectara en los cines nuevamente”.³ El técnico logró satisfacer el deseo de la actriz, y después de algún tiempo le proporcionó una copia exhibible en los nuevos sistemas de proyección. Según Sierra, Sánchez Valenzuela “quedó encantada de su película” e invitó a verla a su amiga Carmen Toscano quien, entusiasmada con la posibilidad de reactivar el enorme acervo cinematográfico silente de su padre, buscó también al técnico.⁴

En poco tiempo éste se encontró realizando los trabajos que condujeron a la edición de *Memorias de un mexicano*. Sobre éstos escribió Fernando del Moral González:

² Es lo que consigna la entrada con su nombre en el índice onomástico de GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 18. México: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, 1994.

³ MEYER, *op. cit.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*

(...) Sierra (...) logró la transferencia y preservación de sus imágenes a partir de un proceso de restauración y el uso de una máquina copiadora óptica, para imprimir cuadro por cuadro la película antigua de nitrato en película de acetato o seguridad. (...) (Fue) todo un reto, debido a los problemas que se desprendían de los materiales fílmicos originales, por su degradación química y deterioro físico principalmente. Sierra, que era un técnico experimentado, unificó visualmente la calidad de las imágenes, realizó adaptaciones mecánicas con ingenio para resolver un proceso de impresión difícil, a partir de positivos y negativos de muy diverso tipo, incluso afectados de encogimiento, pero sus logros de hecho sentaron un precedente.⁵

El documento que se reproduce a continuación proviene de una fotocopia obtenida hace unos veinte años en el Archivo de la Familia Toscano Barragán. Es muy probable que el original esté resguardado ahora en la Filmoteca de la UNAM, donde en abril de 2012 fueron depositados más de mil rollos de película y una gran cantidad de fotografías y papeles del archivo del pionero, y que se encuentran aún en proceso de revisión y restauración. En cualquier caso, es evidente que el texto fue escrito por Sierra, probablemente a petición de Carmen Toscano. En la transcripción que sigue a la reproducción del documento, se corrigen errores de ortografía y puntuación, y se agregan notas, escritas en otro lugar por el mismo técnico, para complementar y hacer más claro lo que se expone.

Vale la pena recordar, finalmente, que Javier Sierra fue también quien, al trabajar sobre filmaciones silentes de Jesús H. Abitia, permitió más adelante la creación de la cinta de compilación *Epopéyas de la Revolución* (en sus dos versiones, Fernando Marcos, 1960, y Gustavo Carrero, 1961).

⁵ DEL MORAL GONZÁLEZ, Fernando. "La infraestructura técnica y la preservación del material fílmico en México". En: *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II. México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 168.

Las primeras cámaras de cine, tenían la peculiaridad de convertirse en copiadoras para sacar los positivos necesarios de la negativa que se había tomado, y en proyectores, para pasar las copias positivas en la pantalla.

La cámara se ponía en movimiento, por medio de una manivela a la que se le daba dos vueltas por segundos y en cada vuelta de manivela se fotografiaban ocho cuadros o fotogramas. La exposición se daba con el diafragma del lente y al tanteo porque no había medidores de luz o fotómetros. El material o película virgen tampoco tenía una sensibilidad constante, ~~tanto más~~ ~~que~~ dicho material era traído de Europa y algunas veces tardaba varios meses en llegar y cuando llegaba ya estaba casi echado a perder, pues era de poca duración. Estos inconvenientes, hacían que el fotógrafo hiciera verdaderos prodigios en cada toma que ~~hacía~~. Terminado de fotografiar el rollo que tenía una longitud aproximada de treinta metros, había que reventarlo

Y para esto se necesitaban tanques o cubetas grandes donde se metía la película enrollada en bastidores que se transportaban a los baños de revelado, ^{al} lavado, ^{al} fijado y lavado final. Los baños reveladores ~~reveladores~~ ^{y fijadores} se preparaban con productos químicos que era difícil adquirir en el mercado, por tener poco consumo, y al igual que la película, en muchos casos no estaban en muy buenas condiciones. Por estos inconvenientes los negativos obtenidos eran de muy diversas calidades. Algunas veces estaban muy oscuros y otras demasiado claros y por lo tanto al hacer la copia positiva se tenía ^{que} variar la exposición, cosa que también se tenía que hacer al tanto.

La cámara como se dijo al principio, se convertía en copiadora, para esto se le quitaba el lente y se colocaba en su lugar una lámpara eléctrica, la película negativa se empalmaba con la positiva original, y se ponía en la cámara y se principia a dar vueltas a la manivela. La lámpara tenía un revestido o un diafragma que hacía variable la inten-

ciudad luminosa y cuando la negativa estaba muy oscura se le daba mucha luz y cuando estaba muy clara se cerraba el diafragma a la lámpara - o si era de reostato se movía este para quitarle corriente ~~a la lámpara~~.

Aya una vez hecha la ϕ copia positiva se revelaba en la misma forma que la negativa.

Terminada la copia positiva se proyectaba utilizando también la cámara pero lo que se le ponía una linterna con un foco grande y volví a colocar su lente.

Más tarde vinieron aparatos más perfectos y que ya no tenían varios usos sino diseñados especialmente para dar mejor servicio la cámara, la copiadora y el proyector.

La cámara al principio tenía una cruz de malta que hacía que el movimiento continuado de la manivela se convirtiera en un movimiento intermitente en la película frente al lente quedando esta detenida un treinta y dos segundos mientras

recibía la luz a través del lente y cuando el obturador estaba abierto. En el momento que el obturador se cerraba, la cruz de malta deslizaba la película una porción igual a una línea que se volvía a detener frente al lente para recibir nuevamente la luz. Este tipo de movimiento se cambió por uno de garfios que hacía que la cámara trepidara menos y daba más firmeza a las imágenes. Los proyectores seguían usando en muchos casos la cruz de malta aunque perfeccionada con unos rodillos.

El sistema de revelado de las películas ~~se usaba~~ ^{se usó} en tanques ya sea verticales u horizontales durante muchos años. Este sistema era muy defectuoso ya que en muchos casos los baños no se mezclaban bien quedando más concentrados en la parte baja del tanque y como es natural la película se revelaba más intensamente en la parte baja del bastidor que en la alta. También el lavado era deficiente por la misma causa y con el tiempo los negativos se man-

chaban por los restos del fijador que les quedaban

La película conservada durante muchos años sufre un encojimiento y esto la hace imposible de ser pasada en los aparatos modernos que son de mucha precisión.

En algunos de los negativos del señor Salvador Toranzo nos encontramos que la perforación no era del tamaño que actualmente se usa lo que hacía todavía más difícil de sacar copias nuevas. Se principió por adaptar una copiadora antigua de las del sistema de garfios e intermitente. Esta impresora tenía garfios dobles de cada lado, se le quitó un garfio de cada lado y se le adelgazaron. Los garfios entran en las perforaciones de la película negativa y de la positiva para hacerlas deslizarse juntas de una manera intermitente frente al cuadro donde está la lámpara. Una arreglada en esta forma la impresora sacó de los

negativos no podían pasar ya que estaban tan encogidos que en cuatro cuadros ya no coincidían las perforaciones con las de la película positiva. Entonces se ideó un sistema de freno de terciopelo sobre el negativo para que la película positiva no arrastrara al negativo por fricción y fueran los ganchos los que desplazaran ambas películas. En esta forma ya se pudo proceder a sacar un positivo de los negativos antiguos, pero como habíamos dicho anteriormente estos venían de muchas densidades y no se podían copiar con la misma luz. De manera que hubo necesidad de separarlos por escenas más o menos parecidas y que tuvieran poca diferencia de densidad y contraste. En esta forma se hizo el primer positivo en un material especial de grano fino y con un revelado en negativo ^{que} para el nuevo negativo que había de sacar de este positivo no tuviera mucho grano y fuera lo más claro posible.

El nuevo positivo o ~~master positivo~~ "positivo maestro" estaba sacado por contacto del negativo original que fue fotografiado a 16 cuadros por segundo y los aparatos proyectores modernos pasan las películas a 24 cuadros por segundo, de manera que si este positivo se hubiera pasado en un cine todos los movimientos de los personajes se hubieran visto muy respetados en sus movimientos y hubiere parecido una película comica, por lo tanto habia que hacer que pasara en el proyector aumentando a cada 16 cuadros 8 cuadros para que diere el paso normal. Esto solo ha sido posible gracias a una maquina impresora moderna por sistema optico es decir que en lugar de copiar el negativo por contacto se copia por proyeccion por medio de un lente. Para que se entienda mas claro este aparato tiene dos movimientos de arrastre de la

película, uno en una cámara casi igual a la cámara de toma y otro movimiento en un proyector con su lámpara. Entre el proyector y la cámara está un lente que afecta la película que está en el proyector sobre la película virgen que está en la cámara.

Cuando el proyector pasa un cuadro la cámara pasa también un cuadro, pero en el caso de tener que aumentar cuadros a un negativo la máquina se arregla por medio de unos engranes para que el primer cuadro de la escena lo copie la cámara dos veces, el segundo una vez el tercero dos veces. De manera que los cuadros alternativamente se van copiando uno una sola vez y otro dos veces en esta forma de 16 cuadros se hacen 24 cuadros y ya en proyección se ven los movimientos normales.

En el caso de la película antigua que se quiere arreglar para pasar en apa

ratos modernos También se tiene que reducir el tamaño del cuadro para que quede lugar en el positivo donde imprimir la banda del sonido.

Después una vez que se terminó de hacer el nuevo negativo con los cuadros aumentados y con el margen de sonido se imprimió la primera copia positiva por el procedimiento normal y esta copia sirve para seleccionar las escenas cortarlas a la longitud adecuada y ponerlas en el orden en que van a quedar en la película terminada.

Armada esta primera copia a la que se le llama copia de trabajo se tabula para hacer la narración de acuerdo con la duración de las escenas en la pantalla y la persona encargada de la música toma sus notas de tiempo de las secuencias para escribir el arreglo musical.

Terminada de escribir la narración se graba la voz.

Cuando esta terminada la adapta

ción musical. Se graba la pista de música.

Con la pista de voz y la pista de música mas los ruidos incidentales hay que hacer una nueva grabación de manera que estas pistas pasen al editor de sonido para que con el positivo de trabajo arme las pistas de sonido con todos los sonidos dialogo y música que va a llevar la película.

En la sala de grabación se pasa la película en una pantalla al mismo tiempo que en máquinas especiales se ponen las tres o cuatro pistas de sonido y como tanto el proyector como las cabezas de sonido van a la misma velocidad de la cámara de sonido el nuevo sonido que se graba ya tiene todos los efectos.

Con este sonido y con el negativo

de la imagen se imprimen las copias que se pasan en los cines

Los títulos y algunos efectos que lleve la película como son los desvanecidos y las disoluciones y los montajes donde se ven varias cosas al mismo tiempo en la pantalla se hacen en el departamento de efectos especiales mientras se termina la grabación y la regrabación del sonido de manera que cuando el sonido esté terminado ya el negativo de imagen tiene estos efectos colocados en su lugar.

Transcripción

Las primeras cámaras de cine, tenían la peculiaridad de convertirse en copiadoras, para sacar los positivos necesarios de la negativa que se había tomado, y en proyectores, para pasar las copias positivas en la pantalla.

La cámara se ponía en movimiento por medio de una manivela a la que se le daba dos vueltas por segundo y en cada vuelta de manivela se fotografiaban ocho cuadros o viñetas. La exposición se daba con el diafragma del lente y al tanteo porque no había medidores de luz o fotómetros. El material o película virgen tampoco tenía una sensibilidad constante; dicho material era traído de Europa y algunas veces tardaba varios meses en llegar y cuando llegaba ya estaba casi echado a perder, pues era de poca duración. Estos inconvenientes hacían que el fotógrafo hiciera verdaderas proezas en cada toma. Terminado de fotografiar el rollo, que tenía una longitud aproximada de treinta metros, había que revelarlo y para esto se necesitaban tanques o cubetas grandes donde se metía la película enrollada en bastidores que se transportaban a los baños de revelado, de lavado, de fijado y lavado final. Los baños reveladores y fijadores se preparaban con productos químicos que era difícil adquirir en el mercado, por tener poco consumo, y al igual que la película, en muchos casos no estaban en muy buenas condiciones. Por estos inconvenientes los negativos obtenidos eran de muy diversas calidades. Algunas veces estaban muy oscuros y otras demasiado claros y por lo tanto al hacer la copia positiva se tenía que nivelar la exposición, cosa que también se tenía que hacer al tanteo.

La cámara, como se dijo al principio, se convertía en copiadora; para esto se le quitaba el lente y se colocaba en su lugar una lámpara eléctrica. La película negativa se empalmaba con la positiva virgen, se ponía en la cámara y se principiaba a dar vueltas a la manivela. La lámpara tenía un reóstato o un diafragma que hacía variable la intensidad luminosa y cuando la negativa estaba muy oscura se le daba mucha luz, y cuando estaba muy clara se cerraba el diafragma a la lámpara, o si era de reóstato se movía éste para quitarle corriente. Ya una vez hecha la copia positiva se revelaba en la misma forma que la negativa. Terminada la copia positiva se proyectaba utilizando también la cámara, para lo que se le ponía una linterna con un foco grande y volvía a colocar su lente.

Más tarde vinieron aparatos más perfectos y que ya no tenían varios usos, sino diseñados especialmente para dar mejor servicio: la cámara, la copiadora y el proyector.

La cámara al principio tenía una cruz de malta que hacía que el movimiento continuado de la manivela se convirtiera en un movimiento intermitente en la película frente al lente, quedando ésta detenida un treintaidosavo de segundo mientras recibía la luz a través del lente y cuando el obturador estaba abierto. En el momento en que el obturador se cerraba, la cruz de malta deslizaba la película una porción igual a una viñeta, que se volvía a detener frente al lente para recibir nuevamente la luz. Este tipo de movimiento se cambió por uno de garfios que hacía que la cámara trepidara menos y daba más fijeza a las imágenes. Los proyectores siguen usando en muchos casos la cruz de malta, aunque perfeccionada con unos rodillos.

El sistema de revelado de las películas en tanques ya sea verticales u horizontales se usó durante muchos años. Este sistema era muy defectuoso ya que en muchos casos los baños no se mezclaban bien, quedando más concentrados en la parte baja del tanque, y como es natural la película se revelaba más intensamente en la parte baja del bastidor que en la alta. También el lavado era deficiente por la misma causa y con el tiempo los negativos se manchaban por los restos del fijador que les quedaban.

La película conservada durante muchos años sufre un encogimiento y esto la hace imposible de ser pasada en los aparatos modernos, que son de mucha precisión.

En algunos de los negativos del señor Salvador Toscano nos encontramos que la perforación no era del tamaño que actualmente se usa, lo que hacía todavía más difícil sacar copias nuevas. Se principió por adaptar una copiadora antigua de las del sistema de garfios e intermitente. Esta impresora tenía garfios dobles de cada lado; se le quitó un garfio de cada lado y se le adelgazaron. Los garfios entran en las perforaciones de la película negativa y de la positiva para hacerlas deslizarse juntas de una manera intermitente frente al cuadro donde está la lámpara. Aún arreglada de esta forma la impresora, varios de los negativos no podían pasar, ya que estaban tan encogidos que en cuatro cuadros ya no coincidían las perforaciones con las de la película positiva. Entonces se ideó un sistema de freno de terciopelo sobre el negativo, para que la película positiva no arrastrara al negativo por fricción y fueran los garfios los que desplazaran ambas películas.⁶ En esta

⁶ “Yo había tenido (...) una impresora antigua, muy lenta, que jalaba la película por medio de garfios; la arreglé, le adelgacé éstos, le puse un pequeño freno de terciopelo para que me detuviera la película y que, aunque fuera pegada a otra, por el deslizamiento no se me jalara.” MEYER, Eugenia (coord.), *op. cit.*, p. 58.

forma ya se pudo proceder a sacar un positivo de los negativos antiguos, pero como habíamos dicho anteriormente, éstos venían de muchas densidades y no se podían copiar con la misma luz. De manera que hubo necesidad de separarlos por escenas más o menos parecidas y que tuvieran poca diferencia de densidad y contraste.⁷ En esta forma se hizo el primer positivo en un material especial de grano fino para que el nuevo negativo que había de sacar de este positivo no tuviera mucho grano y fuera lo más claro posible.

El nuevo positivo o “positivo maestro” estaba sacado por contacto del negativo original, que fue fotografiado a 16 cuadros por segundo, y los aparatos proyectores modernos pasan las películas a 24 cuadros por segundo, de manera que si este positivo se hubiera pasado en un cine, todos los movimientos de los personajes se hubieran visto muy rápidos y hubiera parecido una película cómica. Por lo tanto había que hacer que pasara en el proyector aumentando a cada 16 cuadros 8 cuadros, para que diera el paso normal. Esto sólo ha sido posible gracias a una máquina impresora moderna por sistema óptico, es decir, que en lugar de copiar el negativo por contacto se copia por proyección por medio de un lente. Para que se entienda más claro, este aparato tiene dos movimientos de arrastre de la película, uno en una cámara casi igual a la cámara de toma, y otro movimiento en un proyector con su lámpara. Entre el proyector y la cámara está un lente que afoca la película que está en el proyector sobre la película virgen que está en la cámara.⁸ Cuando el proyector pasa un cuadro de cámara pasa también un cuadro, pero en el caso de tener que aumentar cuadros a un negativo, la máquina se arregla por medio de unos engranes para que el primer cuadro de la escena lo copie la cámara dos veces, el segundo una vez, el tercero dos veces. De manera que los cuadros alternativamente se van copiando uno una sola vez y otro dos veces; en esta forma, de 16 cuadros se hacen 24 cuadros y ya en la proyección se ven los movimientos normales.

⁷ “Para dar luces tuve que subdividir su película, cogí los negativos y según la densidad que tenían iba haciendo rollitos y cambiaba mi foco: de veinte *watts*, de cuarenta, de sesenta; hasta de cien cuando estaba muy quemado el negativo. Poquito a poquito la fui copiando; cambiaba la escena, la detenía, veía un cuadrillo o dos, observaba la densidad”, *ibid.*

⁸ “Era una combinación de un proyector con movimiento muy preciso y una cámara colocados frente a frente, y en medio un lente móvil, que puede subir, bajar, hacerse a la izquierda, la derecha, hacia cualquier ángulo; puede echarse la cámara para atrás, y el lente también; entonces reduce el tamaño de la imagen; si se echa para adelante la amplifica. En fin, tiene muchas combinaciones. Se puede trabajar cuadro por cuadro, hacer que los movimientos retrocedan (...) En la impresora óptica hice *Memorias de un mexicano*”, *ibid.*, p. 56.

En el caso de la película antigua que se quiere arreglar para pasar en aparatos modernos, también se tiene que reducir el tamaño del cuadro para que quede lugar en el positivo donde imprimir la banda de sonido.

Ya una vez que se terminó de hacer el nuevo negativo con los cuadros aumentados y con el margen de sonido, se imprimió la primera copia positiva por el procedimiento normal. Esta copia sirve para seleccionar las escenas, cortarlas a la longitud adecuada y ponerlas en el orden en que van a quedar en la película terminada.

Armada esta primera copia a la que se le llama copia de trabajo, se tabula para hacer la narración de acuerdo con la duración de las escenas en la pantalla y la persona encargada de la música toma sus notas de tiempo de las secuencias para escribir el arreglo musical.⁹ Terminada de escribir la narración se graba la voz. Cuando está terminada la adaptación musical, se graba la pista de música.

Con la pista de voz y la pista de música más los ruidos incidentales, hay que hacer una nueva regrabación de manera que estas pistas pasan al editor de sonido para que con el positivo de trabajo arme las pistas de sonido con todos los sonidos, diálogo y música que va a llevar la película.¹⁰

En la sala de grabación se pasa la película en una pantalla al mismo tiempo que en máquinas especiales se ponen las tres o cuatro pistas de sonido y como tanto el proyector como las cabezas de sonido van a la misma velocidad de la cámara de sonido, el nuevo

⁹ "Carmen Toscano, que tenía muchas películas de su papá que se estaban echando a perder, me llevó unos rollos, una serie de pedacitos de película para que los copiara. (...) se la copié, quedó feliz con su película (...), empezó a llevar más y más. (...) Le dije: 'Señora, ¿por qué no le mete sonido y hace un documental completo? (...) haga una cinta que se disfrute, que la vea la gente.' (...) Entonces añadí: 'Mire, vamos a hacer una cosa, fotografiemos a una persona, a un abuelito que está viendo un álbum y se lo enseña a los nietos: Mira, ese es Porfirio Díaz, estaba en Chapultepec cuando pasó eso'. (...) Esa fue la primera idea para realizar *Memorias de un mexicano*. Le gustó bastante, se entusiasmó. Ella escribió el guión de la parte narrada, pues es buena literata; en honor a la verdad es bastante buena y tiene mucho de dónde documentarse", *ibid*, pp. 58-59.

¹⁰ "...se le metió sonido, para lo cual nos reunimos, entre gente del laboratorio, aproximadamente unos cuarenta y nos fuimos al cuarto de sonido a gritar: '¡viva Porfirio Díaz!', '¡viva Madero!' Como éramos en realidad pocos, se hicieron tres bandas de sonido desplazándolas unas con otras y se le dio volumen; entonces teníamos una gritería (...); salió perfecto, pues se le metieron además ruidos incidentales de vez en cuando, balazos, tambores, en fin", *ibid*, p. 59.

sonido que se graba ya tiene todos los efectos. Con este sonido y con el negativo de la imagen se imprimen las copias que se pasan en los cines.

Los títulos y algunos efectos que lleva la película como son los desvanecidos y las disolvencias y los montajes donde se ven varias cosas al mismo tiempo en la pantalla se hacen en el departamento de efectos especiales mientras se termina la grabación y la regrabación del sonido, de manera que cuando el sonido está terminado ya la negativa de imagen tiene estos efectos colocados en su lugar.

Referencias bibliográficas

- DEL MORAL GONZÁLEZ, Fernando. "La infraestructura técnica y la preservación del material fílmico en México". En: *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II. México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 18. México: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, 1994.
- MEYER, Eugenia (coord.). *Testimonios para la historia del cine mexicano*, Vol. 6. México: Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1976.

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. "Javier Sierra y el renacimiento del cine en México. Documento sobre la reutilización de materiales del archivo de Salvador Toscano, ca. 1950", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 352-370. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/75>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ángel Miquel** estudió Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran biografías de cineastas del periodo silente y ensayos acerca de las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916* (Filmoteca de la UNAM, 2013), *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura 1910-1960* (Ficticia Editorial y UAEM, 2015) y *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (Filmoteca de la UNAM, 2016). E-mail: miquel@uaem.mx.

Del compendio fílmico al relato histórico

Documentos sobre la realización de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

David M. J. Wood*

En el archivo de la familia de Carmen y Salvador Toscano, referido por Ángel Miquel en su introducción al texto del técnico Javier Sierra también incluido en este número de *Vivomatografías*, se encuentran varias cajas que contienen documentos relevantes a la concepción, producción, distribución, exhibición y recepción de *Memorias de un mexicano*. Este filme de largometraje dirigido por Carmen Toscano con base en una recopilación anterior de su padre Salvador, narra medio siglo de historia mexicana con fragmentos de película filmados, principalmente, entre la llegada del cinematógrafo a México en los últimos años del siglo XIX y el final de la lucha revolucionaria armada en las postrimerías de la segunda década del XX. Aquí presentamos dos documentos de esta serie que dan cuenta de algunos aspectos del largo proceso que llevó a la realización de dicha película, la cual constituye una piedra de toque del cine documental mexicano.

“*Memorias de un mexicano*, una excursión al pasado”¹ es un texto sin firma que puede atribuirse con toda seguridad a Carmen Toscano, hija del camarógrafo, exhibidor y empresario del cine silente mexicano, Salvador Toscano. Es, al parecer, una conferencia que Carmen leía antes de algunas funciones especiales de *Memorias de un mexicano* y en la cual la cineasta y escritora explicaba el largo proceso, de más de medio siglo de duración, que condujo al estreno del documental en 1950. Al igual que *Memorias*, la conferencia en sí es una suerte de compilación: algunas partes que se refieren al proceso técnico de preservación y copiado del material fílmico reproducen textualmente el documento

¹ Cuando fue consultado en 2008, el documento se encontraba en la Caja 21, exp. 2, de la Serie Carmen Toscano, Archivo Histórico Cinematográfico, Ocoyoacac, Estado de México; en 2011, el archivo pasó a ser resguardado en la Filmoteca de la UNAM.

escrito por Javier Sierra mencionado unas líneas arriba; otras serían aprovechadas después cuando Carmen Toscano publicó la biografía de su padre que lleva el mismo título que el documental.² Si bien esta versión de la vida y obra del pionero carece de la precisión académica y analítica de estudios posteriores sobre Toscano y sobre los primeros años del cine en el país,³ resulta interesante no sólo por los datos que ofrece sobre los procedimientos técnicos y creativos que Toscano y su equipo llevaron a cabo en la realización de la película, sino también en tanto documento que revela la ubicación de *Memorias de un mexicano* en la historia de la preservación del cine en México y de la investigación sobre él. Por lo tanto reproducimos el documento en su totalidad.



Fotografía de Carmen Toscano. Fuente: CD-ROM *Un pionero del cine en México*. Salvador Toscano y su colección de carteles, Fundación Toscano y UNAM, 2003

² TOSCANO, Carmen. *Memorias de un mexicano*. México: Fundación Carmen Toscano, 1993.

³ Ver, por ejemplo, DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 1983; MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. Guadalajara / Puebla / Xalapa / México: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Puebla / Universidad Veracruzana / UNAM, 1997.

En la primera parte del texto, la autora se centra en la figura de Salvador Toscano, a quien ubica como el gran pionero del cine en México. Carmen entremezcla su propio relato sobre su padre con un breve recuento de la historia del cine universal para enfatizar la importante participación de Salvador en ella, intercalando un recuento de su adquisición y explotación comercial en México del cinematógrafo Lumière con datos generales sobre, por ejemplo, los aparatos precinematográficos y el principio de la persistencia retiniana. También incluye un larguísimo resumen de la película *Un viaje imposible* (Georges Méliès, 1904), la cual Toscano tuvo la visión de traer a México junto con otras cintas del “mago del cine” tras haberlo conocido en París.⁴ Además de ofrecer datos sobre el papel del cinematógrafo como fuente de negocios, de entretenimiento y de información, Carmen narra cómo Salvador organizó las primeras funciones de cine en localidades remotas a las cuales todavía no llegaba la luz eléctrica y para cuyos habitantes “el Zócalo de México estaba tan lejano y tan fuera de su conocimiento como podría estarlo Egipto” (p.7). Salvador Toscano es descrito como un agente de realidades exóticas pero también como un pionero de la integración del país: un empresario dado tanto a impresionar a sus públicos con trucos aparentemente mágicos como a inducirles hacia el autoconocimiento nacional. Pero no sólo eso, pues Carmen lo construye también como un heroico patriota comprometido con la Revolución, durante la cual “con la cámara escondida debajo del saco, o como se podía, [...] recorrió las calles de México logrando las tomas” (p.12), lo que entre otras cosas ocasionó su persecución por el aparato policiaco del dictador Victoriano Huerta. En consonancia con el discurso conciliador de *Memorias de un mexicano*, las inclinaciones ideológicas de Toscano hacia la facción revolucionaria constitucionalista y su antipatía hacia las fuerzas populares de Zapata o Villa no se mencionan en la conferencia; tampoco la existencia de colaboradores y competidores en el ramo cinematográfico como Antonio Ocañas, Jesús H. Abitia o los hermanos Alva.⁵

⁴ Vale la pena anotar que en el mismo año del estreno de *Memorias de un mexicano* se publicó en México, por primera vez en español, *El cine: su historia y técnica* del gran historiador del cine francés Georges Sadoul (México: Fondo de Cultura Económica, 1950, trad. Juan José Arreola).

⁵ Para un análisis detallado de la participación de estos y otros camarógrafos y empresarios de cine durante la Revolución, véase MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución: el cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México: Filmoteca UNAM, 2012.

También durante el conflicto armado de 1910 a 1917 se empezó a gestar el proyecto que décadas después se convertiría en *Memorias de un mexicano*. A decir de Carmen, fue el triunfo de la rebelión de Francisco I. Madero en 1911 el que animó a su padre a empezar a “formar un todo con aquellas escenas aisladas” (pp.12-13). Así, poco a poco, Toscano fue convirtiéndose en un compilador-historiador que puso en circulación varias versiones de una cada vez más larga *Historia completa de la Revolución*.⁶ Carmen cuenta que incluso cuando el sonido sincrónico hizo obsoletas las producciones silentes, su padre buscó hacer “una síntesis en 9 rollos de todo lo que tenía”, con “música y una narración especial” (p.16). Sin mencionar los intentos previos por los dos de vender partes de la considerable colección de metraje silente a instituciones como la Secretaría de Educación Pública mexicana, el Museum of Modern Art de Nueva York o el British Museum londinense durante las décadas de 1930 y 1940,⁷ Carmen narra cómo ella asumió la tarea de revisar, preservar y copiar una selección de los 100,000 pies de película que constituía la colección. Cuenta asimismo los múltiples problemas técnicos librados por su equipo en los estudios CLASA: la mala calidad de origen de la imagen –debido a factores como la película virgen casi caducada muchas veces usada– y las vicisitudes del proceso del revelado –el encogimiento de la cinta y la necesidad de adecuar el metraje a la velocidad del cine sonoro de 24 cuadros por segundo–. En una época en la que no existía aún en México un archivo fílmico nacional, este relato (que, como comenté arriba, se vale sustancialmente del texto de Javier Sierra también reproducido en este número) aporta datos significativos sobre la historia de la preservación fílmica en México.

A continuación, Carmen relata las vicisitudes narrativas inherentes al proceso de contar la historia a través de una selección de “escenas aisladas o [...] secuencias mutiladas por la destrucción de los años” (p.21). Además del sesgo interno del material que necesariamente llamaba la atención sobre ciertos acontecimientos en vez de otros, la realizadora escribe

⁶ Sobre Salvador Toscano como historiador, véase MIQUEL, Ángel. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”. En: Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 23-37.

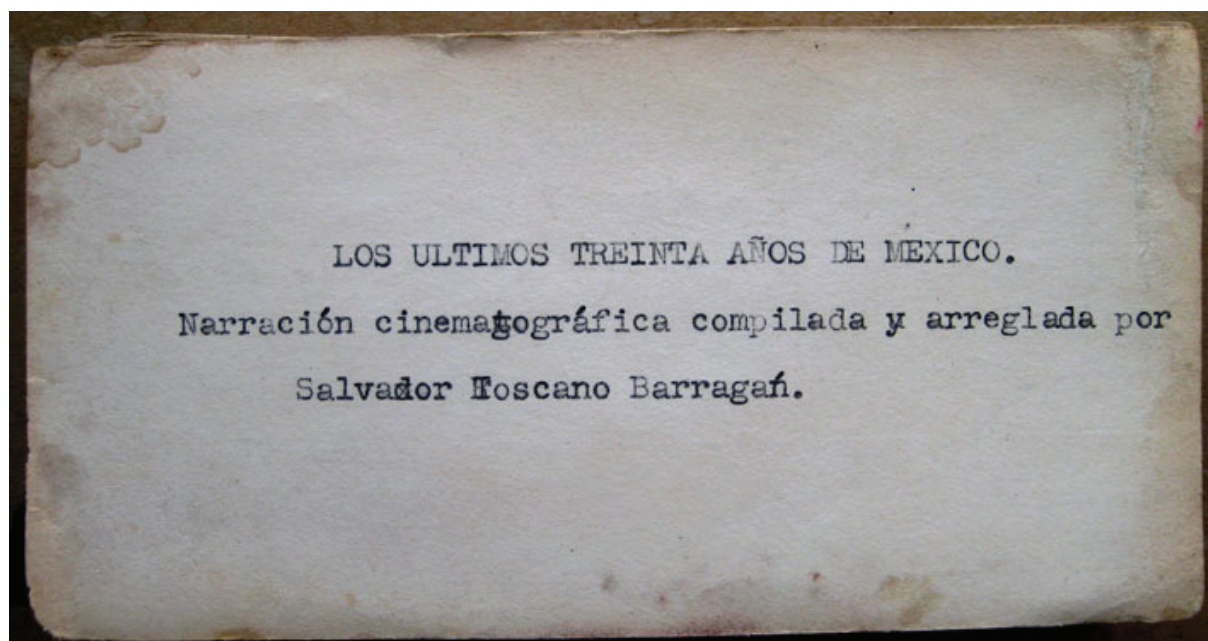
⁷ Véase WOOD, David M.J. “Carmen Toscano”. En Gaines, Jane, Radha Vatsal y Mónica Dall’Asta (eds.) *Women Film Pioneers Project*. Center for Digital Research and Scholarship. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Web. 27 septiembre 2013. <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-carmen-toscano/>> .

sobre el peligro de equivocarse al identificar las escenas, por lo cual ideó el personaje ficticio que narra el documental en primera persona, papel desempeñado por el locutor Manuel Bernal. Carmen termina por comentar que la película resultante “para los espectadores puede haber constituido una visión histórica de México, pero [...] para los que trabajamos en ella fue una verdadera excursión al pasado” (p. 23). De este modo, el texto, al igual que *Memorias de un mexicano*, combina el sentido didáctico de una realizadora y escritora que desea ampliar los conocimientos de los públicos de cine en México y más allá sobre la historia de su país, con un dejo de melancolía que lamenta todo el material que no logró sobrevivir: “la efímera vida de la película nos impide hoy sonreír con nostalgia de aquellas épocas” (p. 8). Carmen había iniciado el texto contando cómo en las primeras exhibiciones que daba su padre, “la gente, al finalizar las funciones, se detenía a tocar la pantalla creyendo que detrás de ella se escondía el misterio de aquellas figuras en movimiento” (p. 1). Al hablar del cine no sólo como un registro de la historia sino también como un soporte de memoria en el cual “parecía que el tiempo se había detenido” (p. 20), nos deja con la impresión de que algo de esa vieja magia todavía permanece.

El otro documento incluido aquí, “Los últimos treinta años de México. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán”,⁸ es una huella de las compilaciones silentes de Salvador Toscano que sentaron las bases de la cinta de Carmen. El documento es en realidad una construcción derivada de un objeto que parece haber sido un guión de montaje y/o catálogo. Cada uno de los textos transcritos aparece en una tarjeta que también, en muchos casos, incorpora uno o varios fotogramas recortados individualmente o en tiras, adheridos a la tarjeta con esquineros. El objeto, constituido por más de mil tarjetas y más de 4,000 fotogramas, parece remontarse a la segunda mitad de los años cuarenta cuando Carmen Toscano estaba catalogando el archivo de su padre.⁹

⁸ Archivo Histórico Cinematográfico, Serie Carmen Toscano, Cajas 66-67.

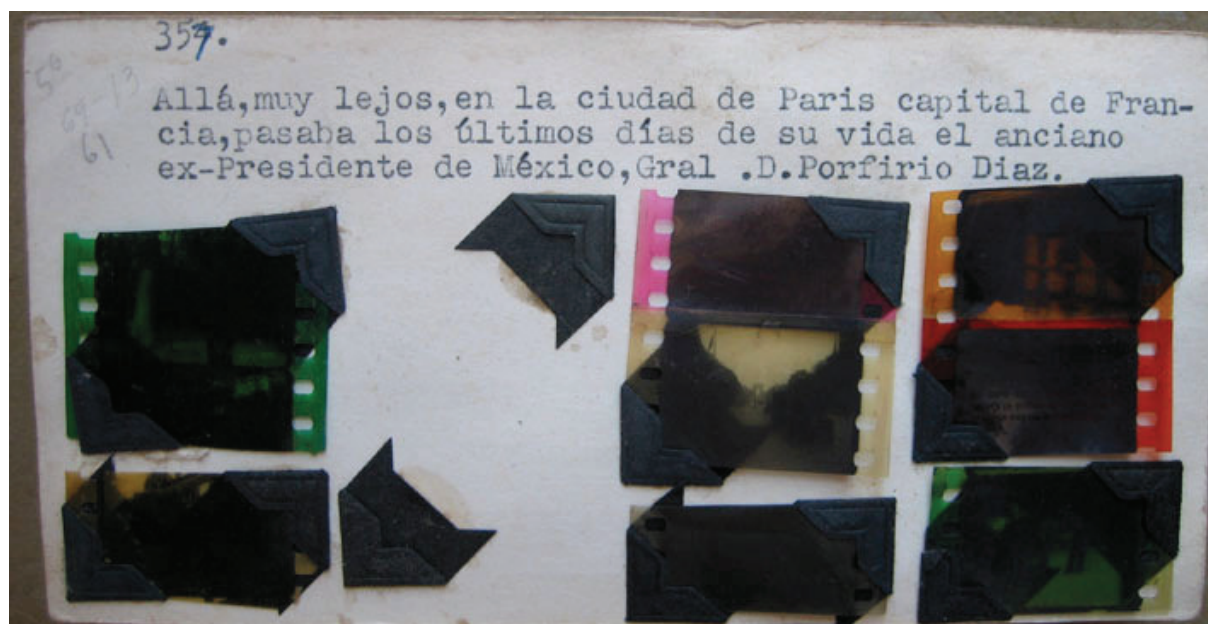
⁹ Sobre este guión/catálogo, véanse los ensayos reunidos en ORTIZ MONASTERIO, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, que también cuenta con reproducciones digitales a color de varias tarjetas y fotogramas; y WOOD, David M.J., “Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario”. En De los Reyes, Aurelio y Wood, David M.J. *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2015, pp. 87-108. Disponible en: <<http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45>> [Acceso: octubre de 2016].



Tarjeta correspondiente a la compilación de metraje documental titulada *Los últimos treinta años de México*. Fuente: Archivo Histórico Cinematográfico, Serie Carmen Toscano, Cajas 66-67, tarjeta núm. o. Fundación Carmen Toscano.



Tarjeta correspondiente a la compilación de metraje documental titulada *Los últimos treinta años de México*. Fuente: Archivo Histórico Cinematográfico, Serie Carmen Toscano, Cajas 66-67, tarjeta núm. 345. Fundación Carmen Toscano.



Tarjeta correspondiente a la compilación de metraje documental titulada *Los últimos treinta años de México*. Fuente: Archivo Histórico Cinematográfico, Serie Carmen Toscano, Cajas 66-67, tarjeta núm. 357. Fundación Carmen Toscano.

Los 501 textos que conforman la narración estructuran el largo proyecto de compilación histórica que Salvador Toscano emprendió desde los primeros años revolucionarios hasta la década de 1930. Constituyen de hecho una versión ampliada de una película compilada alrededor de 1920 bajo el título de *Los últimos veinte años de México: de Porfirio Díaz a Venustiano Carranza*. Si bien no se tiene noticia de ninguna película estrenada bajo el título *Los últimos treinta años de México*, éste es el título que utilizaron tanto Salvador como Carmen durante su proceso de sistematizar y catalogar el metraje que integraba la colección.

La estructura del relato de *Los últimos treinta años de México* es muy parecida a la de *Memorias de un mexicano*. Sin embargo, el guión presentado aquí es más extenso. Mientras que la cinta de Carmen tiene una duración de menos de dos horas –una longitud común en 1950 para una película exhibida en el circuito comercial y en festivales de cine–, las compilaciones silentes de Salvador llegaron a tener hasta 35 rollos o unas 8 horas, y por lo tanto eran exhibidas en dos o más días, como fue el caso de la *Historia completa* de 1927. Se pueden percibir además importantes diferencias en el

modo de narrar la historia: mientras que *Memorias de un mexicano* tiene el discurso conciliador del conservadurismo posrevolucionario de los años cuarenta, *Los últimos treinta años* de Salvador todavía muestra escisiones entre facciones revolucionarias: se opone por ejemplo “la férrea voluntad de Carranza” a “la indomable soberbia de Villa”, y éste último frecuentemente es descrito en términos animalescos. El guión de Salvador también carece del aire de intimidad que presta a *Memorias de un mexicano* su uso de la narración en primera persona: *Los últimos treinta años de México* tiene una narración grandilocuente y distanciada que hace alusiones a la mitología clásica y en algunos momentos ubica a la Revolución Mexicana en el mismo nivel que la francesa. Por otra parte, cuenta con muchos fotogramas entintados en distintos colores: un contraste llamativo con el blanco y negro en el cual casi siempre vemos este metraje. El estudio de este documento, junto con las investigaciones que resulten del análisis de este enorme acervo ahora resguardado en la Filmoteca de la UNAM, promete arrojar nueva luz sobre las formas en las que la Revolución Mexicana fue representada y experimentada a través del cine.

Referencias bibliográficas

- DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 1983.
- MIQUEL, Ángel. *Salvador Toscano*. Guadalajara / Puebla / Xalapa / México: Universidad de Guadalajara / Gobierno del Estado de Puebla / Universidad Veracruzana / UNAM, 1997.
- _____. “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”. En: Ortiz Monasterio, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 23-37.
- _____. *En tiempos de revolución: el cine en la ciudad de México (1910-1916)*. México: Filmoteca UNAM, 2012.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. México: Conaculta / Imcine / Universidad de Guadalajara, 2010.

- SADOUL, Georges. *El cine: su historia y técnica*. México: Fondo de Cultural Económica, 1950, trad. Juan José Arreola.
- TOSCANO, Carmen. *Memorias de un mexicano*. México: Fundación Carmen Toscano, 1993.
- WOOD, David M. J. "Carmen Toscano". En Gaines, Jane, Radha Vatsal y Monica Dall'Asta (eds.) *Women Film Pioneers Project*. Center for Digital Research and Scholarship. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Web. 27 septiembre 2013. Disponible en: <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-carmen-toscano/>> [Acceso: septiembre de 2016].
- _____. "Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario". En De los Reyes, Aurelio y Wood, David M.J. *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2015, pp. 87-108. Disponible en: <<http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45>> [Acceso: septiembre de 2016].

Memorias de un mexicano

Una excursión al pasado

MEMORIAS DE UN MEXICANO,
una excursión al pasado.

1897, el año en que yo nací... así comienza la narración de la película "Memorias de un Mexicano". 1897, esta fecha quiso situar la primera exhibición que dio mi padre al público de México en un salón, en las calles de Jesús número 17, al que bautizó -- con el nombre de "Cinematógrafo Lumiere". Allí pasaron, ante los asombrados ojos de los habitantes de la ciudad: "Obreros saliendo de los talleres Lumiere", "Barco en el Mar", "Llegada del --- Tren". La gente, al finalizar las funciones, se detenía a tocar la pantalla creyendo que detrás de ella se escondía el misterio de aquellas figuras en movimiento. Un perro que pasaba moviendo la cola, una pared que lanzaba una nube de polvo al ser demolida, llenaban la sala de comentarios, ¡aquellos parecía verdadero!

Mi padre, un estudiante entonces de la escuela de Minería, había sentido siempre interés por los fenómenos de óptica, era, -- además, aficionado a la fotografía, algunos años antes, con el -- producto de la venta de timbres usados, pues le gustaba la filatelia, había logrado reunir el dinero necesario para encargar a los Estados Unidos una linterna mágica Mc Allister, pero, como se necesitaba para dar una buena proyección el concurso de la luz eléctrica y no la había todavía en México, habiéndose descubierto por -- ese tiempo el gas acetileno, producido por el carburo de calcio, compró en ese mismo país un aparato que automáticamente producía dicho gas y con él iluminaba la linterna y proyectaba vistas en su casa. Estas vistas eran al principio simples reproducciones aisladas de sitios, cuadros, etc., que luego se hicieron a colores y se proyectaron en series siguiendo un tema. Mi padre, apr

-2-

vechando su conocimiento de la fotografía, hizo algunas vistas nacionales que proyectaba como las extranjeras.

Un día se encontró en un periódico francés, llamado la Nature, por el año de 1896, la descripción del descubrimiento hecho por -- los hermanos Lumiere, de Lyon, Francia, del aparato llamado cinematógrafo.

Augusto y Luis Lumiere, que para poner a salvo de la ruina la fábrica de placas secas establecida por su padre, comenzaron a trabajar en estos asuntos desde 1861, lanzando poco después al mercado la placa etiqueta azul Lumiere, cuya sensibilidad dejaba atrás a las ya conocidas, al conocer el kinetoscopio de Edison, consistente en un cajón horadado sobre el cual se inclinaba uno para -- ver el desarrollo de una escena en movimiento, principiaron a idear en qué forma podrían repetir el procedimiento proyectándolo como -- las vistas de linterna mágica, y al fin, al terminar 1895, encontraron la solución a su problema y pudieron dar la ilusión del movimiento mediante la proyección de escenas consecutivas. Esta proyección representaba la suma de tres técnicas diferentes: la proyección fija, la descomposición del movimiento por posiciones sucesivas, y la fotografía. La combinación genial de las tres dio lugar, después de una paciente búsqueda, al nacimiento del cine.

La proyección fija, que vino a concretarse en el invento de la linterna mágica, tiene sus orígenes más lejanos en las sombras chinecas y en los trucos mágicos de sectas religiosas, luego en la intervención y el uso de cristales y espejos, la ley de los rayos entrecruzados y en la invención de cámaras y linternas. Una descripción de la linterna mágica, en 1727, nos dice que era una pequeña -- máquina que hacía ver en la oscuridad, sobre un muro blanco, espectros y monstruos espantosos. El que no está en el secreto, añadía,

-3-

puede creer que es obra de magia." Sin embargo, sólo se trataba de una caja en la que se colocaba una lámpara cuya luz era enviada por medio de un espejo cóncavo en función de reflector hacia una lente convergente. Esta, concentraba los rayos luminosos que recibía, sobre placas de vidrio más bien delgadas, en las que se habían pintado en negro o en colores transparentes, las figuras a proyectarse. Los rayos, al salir de las placas, corrían por un tubo provisto de otra lente convergente y reproducían, invertidas, si no había habido rectificación óptica, las imágenes de las pinturas, en un punto focal apropiado sobre la pantalla.

La descomposición del movimiento por posiciones sucesivas, se basa, sobre todo, en la persistencia retiniana, y en el estudio de las actitudes sucesivas mediante equipos rotatorios y había sido aplicado particularmente en experimentos para la astronomía, la biología y la zoología.

Por último, a principios del siglo XIX había sido descubierta la fotografía, basada en la cámara oscura y en el descubrimiento de Niepce y Daguerre de las gelatinas sensibles.

El principio, enunciado por Lumiere, sobre el que estaba fabricado el aparato, era el siguiente: "Cuando observamos una imagen, se forma en el fondo de nuestro ojo y se dibuja en la membrana nerviosa que lo tapiza y que se llama retina, si el objeto deja repentinamente de ser iluminado, la imagen sólo desaparece progresivamente, el nervio óptico continúa impresionado y nuestra vista sigue viendo el objeto. La duración de persistencia de impresiones luminosas en la retina varía según la luminosidad del objeto, pero para una luminosidad media es alrededor de 2/45 de segundo. Supongamos ahora que se han fotografiado, sobre una banda de película,

-4-

con $3/45$ de intervalo, las posiciones sucesivas de un objeto en movimiento, las diversas pruebas obtenidas son semejantes entre sí; es decir, que si se superponen dos de ellas, las partes que representan los objetos inmóviles se recubren exactamente, en tanto que aquellas que corresponden al objeto en movimiento, ocupan posiciones diferentes según los instantes en que se tomen las pruebas. Interpongamos un telón opaco, que no deje pasar la luz durante $1/45$ de segundo, nuestro ojo seguirá viendo la imagen proyectada no sólo durante el tiempo del paso del telón opaco, sino después que haya pasado, durante un tiempo igual a la diferencia entre $2/45$ de segundo, duración de la persistencia retiniana y $1/45$ de segundo, duración del paso del telón, o sea $1/45$ de segundo. Supongamos ahora que durante la duración del eclipse substituímos la prueba dos a la uno, cuando el telón opaco deje ver el nuevo haz luminoso, veremos durante $1/45$ de segundo la imagen -- uno desvanecida y superpuesta la dos y como las partes inmóviles coinciden exactamente, nuestro ojo percibirá la sensación de la actitud de la imagen dos que ha sucedido a la uno".

La primera demostración del aparato de los Lumiere tuvo lugar el 22 de marzo de 1895, con una película titulada "Salida de Obreros de la Fábrica Lumiere", aunque no fué sino hasta el 28 de diciembre del mismo año cuando se dio la primera exhibición al público en los sótanos del Gran Café, en el boulevard de Capuchins, en París. El aparato vendido por Lumiere se componía de un mecanismo encerrado en una caja de madera o de metal, de uno o más objetivos, de dos cajas para material, una para película virgen y la otra para película impresionada, y de un pie rígido, constituido por una plataforma vertical en que se fijaba el aparato. El aparato permitía registros de 16 imágenes por segundo y éstos se

-5-

realizaban moviendo una manivela, manejada por la mano con la velocidad de dos vueltas completas por segundo, que vienen a corresponder a la toma de las 16 imágenes, su mecanismo aseguraba la toma del negativo y el traslado al positivo y todavía más, su proyección. - La técnica moderna ha creado aparatos distintos, uno para tomar vistas y otro para proyectarlas y el revelado del negativo se hace ahora en los laboratorios, también la sensibilidad de la película se ha acrecentado y la longitud de las tomas ha podido ser mayor.

El aparato que llegó a manos de mi padre en 1897 era de los primitivos. Cuando escribí a la casa Lumiere preguntando lo que valía se le contestó que 2,500 francos provisto de seis vistas. Su entusiasmo por tener aquel aparato lo hizo suscribirse mandando los 500 francos que se exigían. Por fin un día recibió una comunicación firmada por Felipe Cassedevant, de la casa Emilio Babassut, diciendo que allí estaba el aparato por el cual debía entregar 2,000 francos. Se dio a vender sus timbres a los coleccionistas, emprendió una larga maninata hasta la fábrica de Río Hondo, en el camino de Toluca a ver a unos franceses que se habían interesado por su colección, pero no logró reunir la cantidad, le faltaban \$1,000.00 mexicanos. Desesperado autorizó al señor Cassedevant a que vendiera el aparato que no podía adquirir; pero ^{este} el señor Cassedevant, impresionado quizá por el entusiasmo y la juventud de mi padre que tenía entonces 24 años, consintió en darle el aparato haciéndolo firmar unos pagarés que dejaban el plazo a su arbitrio para cubrir la cantidad que les adeudaba, y salió de aquel despacho, en la calle de Santa Clara, propietario de un aparato de cine y deudor de una suma que pudo pagar, - en dos meses de gran éxito, con lo que el mismo cine le produjo, en el salón de la calle de Jesús # 17, un salón que tendría 12 metros de largo por 10 de ancho, que contaba ya con luz eléctrica y que pertenecía a una

- 6 -

casa particular, y en donde acompañado de un fonógrafo Edison provisto de bocina y de tubos de cera había comenzado a dar las primeras exhibiciones del Cinematógrafo Lumière. Cada tanda costaba \$.10 la entrada y se acompañaba de varias vistas. El público aplaudía entusiasmado. El éxito fué tal que, libre de su deuda, en el mismo año se estableció en la segunda calle de plateros, local cómodo y elegante según dicen los programas, en donde alternaba con las películas otras exhibiciones, como la de La Hauussa, o mujer misteriosa, una ilusión de óptica muy aplaudida. Allí se invitó al Presidente Porfirio Díaz a contemplar el nuevo invento y éste en atenta carta se excusó de asistir - entonces; pero en 1898 asistió a una exhibición en el Teatro Nacional y gustó del espectáculo, según podemos colegir de una nota aparecida en un viejo programa. Las películas duraban apenas; el paso fugaz de una caravana de camellos, un desfile de tropas en Arabia, comenzaban a alternar con las vistas que ya se tomaban en México, porque mi padre, con el aparato en la mano, se dio a la tarea de sacar diversas escenas: Una pelea de gallos, Rurales Mexicanos al Galope, Canal de la Viga en Santa Anita, Pleito de Hombres en el Zocalo, El Presidente Porfirio Díaz despidiéndose de sus ministros en el bosque de Chapultepec, Una calle de Mérida, Paseo de los Cocos en Veracruz. Lo que queda de estas dos últimas escenas se puede contemplar aún en las "Memorias de un Mexicano".

También sacó al famoso "Gavilanes", ^{actos} del teatro de las señoras Moriones, aplastado por una aplanadora que pasaba por las calles de la Alameda. Empleaba el truco de suspender la toma de la película mientras ponía un muñeco recortado para dar la impresión del cuerpo reducido a un plano; luego hacía que un amigo le diera a fumar un cigarro chorrito, del Buen Tono, cuya marca estaba muy en boga y después de arrojar el huso que aspiraba una persona por detrás del muñeco, nuevamente sa-

- 7 -

lía vivo, bailando, y el público prorrumpía en grandes carcajadas.

Tomó también a un sujeto que todo el mundo conocía por - Fra Diávolo, enamorando a las muchachas que iban a pasear a la Alameda; todos los miembros del Jockey Club le regalaban sus trajes y la ropa que ya no usaban, pues tenía la debilidad de sentirse elegante y enamorar a las jóvenes, que a veces le hacían caso por divertirse.

Tomó otras películas en que aparecen diversos artistas del principal bailando el can-can de la zarzuela: "Dos Canarios de Café" y "Algunas Escenas entre Bastidores", de esta época datan, además las vistas de la Plaza de la Constitución que aún contemplamos en "Memorias de Un Mexicano". Las otras se echaron a perder.

Como en algunas poblaciones se carecía de luz eléctrica, hubo que hacer instalaciones provisionales para producirla, así en Tehuacán, en febrero de 1898, se anuncia la estancia, solamente por ocho días, del cinematógrafo Lumiere, con una nota explicativa: "No pudiendo exhibirse sin el concurso de luz eléctrica, la Empresa ha hecho una instalación provisional con aparatos a propósito para producirla. Esta será la primera población en que careciendo de luz se exhiba el cinematógrafo Lumiere". Y así San Luis Potosí, Durango, Celaya, Zamora, Zatecas, Guadalajara, Matuhuala, Chihuahua, gozaron de un espectáculo que, andando el tiempo se convertiría en una de las industrias más importantes del País. Para muchos de los pobladores de los Estados, el Zócalo de México estaba tan lejano y tan fuera de su conocimiento como podría estarlo Egipto y así el "Pleito de Hombres en el Zócalo", o "El Presidente de la República visto en Chapultepec en su elegante caballo andaluz", los acercaba a su País y el cine cumplía una de sus más importantes funciones.

En las diversas poblaciones que visitaba el Cinematógrafo -

- 8 -

Lumiere, se tomaban escenas que eran proyectadas allí mismo poco después. Los habitantes del lugar podían contemplar el desfile de las principales señoritas a la salida de la misa y otras escenas no menos conmovedoras.

La Empresa se encargaba además de sacar vistas a particulares, para recuerdos de familia, como entierros, bodas, bautizos, etc. La efímera vida de la película nos impide hoy sonreír con nostalgia de aquellas épocas. Lo poco que pudo sobrevivir a los años: El cópico, El Torero, El Baila de un Jarabe, La inauguración de un Monumento; aparecen en el principio de las "Memorias de Un Mexicano".

En el año de 1899, con los mismos productos del cine hizo mi padre un viaje a Europa a visitar la Exposición organizada en París para recibir el nuevo siglo, y trajo las últimas novedades en películas. En París se había entrevistado con Méliés y logró un contrato de provisión de toda la futura industria de ese precursor de obras cinematográficas de fantasía; por eso en los primeros albores de este siglo México pudo ver películas como "El Viaje a la Luna", cuya longitud aproximada era de 845 pies y que costaba 130 francos, durando en la exhibición 16 minutos. "El Reino de las Hadas", que duraba cerca de 20 minutos y "Fausto y Margarita", que duraba 18 minutos. Un gran ejemplo de estas películas, llenas de trucos y de fantasía, lo encontramos en "Un viaje Imposible", o la increíble expedición de un grupo de sabios del Instituto de Geografía Incoherente que aceptando el plan del ingeniero Extravagante montan un tren sobre dos globos dirigibles y emprenden un maravilloso viaje. Pasando entre rocas perpendiculares y caídas de agua, atraviesan magníficos paisajes, llegando al pie de una alta montaña. Allí descienden y abordan un extraño carruaje, invento también del ingeniero Extravagante, continúan su expedición derrumbando paredes y saltando de roca en roca hasta caer en el espacio.

- 9 -

Cinco semanas en el hospital es el resultado de este recorrido, pero los sabios no se dan por vencidos, vuelven a su tren y se remontan a las nubes. Dejando atrás estrellas, constelaciones y nebulosas, cometas y otros cuerpos celestes de todas las clases posibles. Por fin, al llegar la aurora, cuando el sol despierta y una cara humana aparece entre sus rayos y bostezando todavía, precisamente en ese momento el tren de los sabios llega moviéndose a toda velocidad y se precipita dentro de la boca del sol, que con una serie de visajes cómicos comienza a escupir fuego y llamas resultantes de la indigestión causada por la inesperada píldora. Luego efectos de un paisaje solar, una erupción volcánica y el tren que se ha hecho escombros al caer dentro del sol, - deben haber mantenido al público dentro de una gran emoción del cinematógrafo Lumiere. Estravagante sale con un ojo negro, el resto de los sabios con arañes y contusiones. Los trajes de estos héroes están desgarrados, pero se lanzan al descubrimiento de ese país desconocido. Repentinamente la temperatura sube, lenguas de fuego salen de todas partes y el calor se hace intolerable; los pobres viajeros se quitan la ropa empapada de sudor, están próximos a una muerte segura tras una terrible agonia; pero el ingeniero Estravagante recuerda que trae un refrigerador y que ha quedado intacto a pesar de la catástrofe. ¡Ahí está la salvación! Entran al refrigerador. El ingeniero Estravagante que va a entrar al último, contempla aterrado que los sabios se han helado repentinamente y - se han convertido en unos trozos de hielo en las mas grotescas aptitudes. Intrépido se sobrepone a sus sufrimientos y le prende fuego a un montón de paja frente al refrigerador: el hielo se derrite y deja libres a los sabios que vuelven a la escena del desastre y encuentran a salvo un bote submarino por el que escapan y caen en la vasta inmensidad del espacio. Felizmente el ingeniero lo ha previsto todo, pues en el momento en que el bote cayó en el espacio un paracaídas se despliega rápidamente y lo hace

- 10 -

descender suave y magestuosamente. Todavía no han acabado sus aventuras, caen en el mar, en las insondables profundidades, en medio de pescados y algas marinas, melusas, anémonas, pulpos. Con la ayuda de un largo anteojo descubren que la tierra está cerca; pero les espera un nuevo accidente: un incendio a bordo y luego una tremenda explosión, por la que repentinamente son arrojados a la costa. Vuelven al Instituto y acompañados por todas las notabilidades de la tierra, una banda de trompetas y una gran procesión, relatan sus increíbles experiencias en medio de las mayores aclamaciones. La exhibición daba cerca de 25 minutos de inefables emociones a los asistentes al cinematógrafo.

Estamos en los comienzos del siglo XX.

Estas películas de gran emoción y otras muchas que marcaban la profesión de Méliès, empresario de un teatro de magia, películas a base de efectos y de trucos, alternaban con acontecimientos tan importantes como la guerra ruso-japonesa y la catástrofe de San Francisco.

Veracruz pudo ver, en 1906 la catástrofe de San Francisco, - los pavimentos destruidos por el temblor, la ciudad ardiendo, el derrumbe de grandes edificios, la multitud invadiendo los carros y tranvías para huir del fuego; y Chietla contemplaba, en 1903, el bombardeo de Venezuela, la batalla Anglo-boera, mientras Chalco se extasiaba con la vista de su Santidad León XIII recorriendo los salones del Vaticano días antes de su muerte. Huichapan, Amecameca, Atlixco y muchas otras poblaciones de México conocieron ya el cine en los primeros años del siglo, y acaso la primera película de gangsters que Estados Unidos enviaba a México se exhibió en julio de 1904 por el cinematógrafo Lumière: "Asalto y Robo a un Tren Expreso", cuyo argumento presentado en 14 escenas es el precursor de todo un género que en nuestros días sigue -

- 11 -

emocionando al público del cine. Los bandidos obligan a un telegrafista a que transmita una falsa orden para que el tren se detenga, - dejándolo atado e inermes. Después del robo huyen a las montañas. El telegrafista, reanimado por su hija que le corta las ligaduras y le rocía la cara con agua fría, llega a un baile y relata lo que ha sucedido. Los bandidos son perseguidos y al fin muertos y recuperado el botín; pero lo que sí no ocurre ahora es que en la última escena el jefe de los bandidos se reanime después de muerto y desafíe a los espectadores.

Sería interminable la lista de todas aquellas ingenuas representaciones que hicieron gozar a los asistentes del cinematógrafo Lumiere. Podemos imaginarnos todavía el éxito que deben haber tenido: Los terribles efectos de un melón, A Papá la purga, Negros Bañándose en un Lago, Borracho amante de la luna y otras por el estilo.

Mientras tanto, mi padre había tomado escenas de la vida mexicana que alternaban con esas películas. Unas veces se trataba de sitios pintorescos de diversas partes de la República: una calle de Guanajuato, paisajes de Tlacotalpan, de Veracruz, de Puebla, de Coahuila; otros se refieren a acontecimientos como un tambor en Chilpancingo, o la inundación de Guanajuato; el Viaje del Presidente Díaz a Mérida, o registraban escenas populares, Charros Lazando, Una Corrida de Toros de Gaoana, en Puebla, Combates de de flores, Hermesses, Desfiles, Fiestas Patrias, Costumbres Nacionales, etc. Nos quedan "Los Reservistas", unas escenas del ejército, un "Carnaval en Mazatlán" en 1902, los primeros experimentos de la aviación en los campos de Balbuena, unas escenas de fiestas populares en Santa Anita, los carros alegóricos de la toma de posesión de Don Porfirio en 1904 y las inauguraciones del ferrocarril de Tehuantepec. Muchas cosas se perdieron a lo largo de los años; si -

- 12 -

padre fué procurando conservar las escenas que se referían sobre - todo a acontecimientos políticos, la llegada del General Bernardo - Reyes, las giras del candidato Madero; las manifestaciones anti-porfiristas, la honda tragedia que gravitaba sobre Médco y que parecía - ser presentada en aquellas tomas sin importancia aparente. La inquietud popular se iba acrecentando, la renuncia de Porfirio Díaz se hizo inminente, pero ya habían quedado registradas por la curiosa cámara - las Fiestas del Centenario, para nostalgia de los que habían sido felices en aquellos tiempos y los primeros movimientos revolucionarios, con la triunfal entrada de Madero a México, para recuerdo de los que habían de figurar en la nueva época que se iniciaba.

Con la cámara escondida debajo del saco, o como se podía, - mi padre recorrió las calles de México logrando las tomas de la Decena Trágica. Registró el triunfo de Huerta que, poco después, descon-- fiado por lo que pudiera encontrarse en aquellas películas, mandó a - sus agentes a recogerlas. La casa fué cateada, pero un aviso oportuno hizo salir a mi padre poco antes por las azoteas, con sus rollos de negativo, y los agentes de Huerta sólo pudieron recoger algunos positivos - y películas sin importancia histórica. Poco tiempo después, en Veracruz, se encontraba tomando escenas de la invasión americana y cuando regresaba para la capital fué detenido por un batallón de soldados y estuvo a punto de ser fusilado. La cámara le fué arrebatada y el material estuvo a punto de desaparecer al rodar por los rincones húmedos del campamento. Muchas escenas se perdieron. En un amanecer angustioso fué reconocido por un general que llegó a inspeccionar el campamento. Se le - puso en libertad y sus cosas le fueron entregadas. Apresurado volvió - a México y con gran esfuerzo pudo rescatar lo que en aquella película - quedaba de su aventura.

¿Cuándo surgió en mi padre la idea de formar un todo con --

-13-

aquellas escenas aisladas? Acaso al triunfo de la revolución maderista, pues ya en 1911 exhibió en conjunto escenas que reunían desde los brotes del reyismo hasta la caída de Don Porfirio y el triunfo de Madero. Antes de esto, en lo general, las escenas exhibidas son aisladas y de un corto metraje, aunque alguna vez encontramos acontecimientos, como el viaje del Presidente Díaz a Mérida y la inundación de Guanajuato, tratados como películas de mayor longitud. Las fiestas del Centenario, que comprendían los 30 días de festejos en México y algunos efectuados en Puebla, se anunciaban como una sola película, pasándose en una función.

La cámara seguía rodando, como la historia. Y cuando apareció el coleccionista que sabía la importancia de un material que podía ser, en su conjunto, una historia de la Revolución Mexicana, mi padre comenzó a adquirir algunas cosas que le hacían falta para dar congruencia a aquel documento cinematográfico. Parcialmente se exhibieron, en los tiempos del cine mudo, algunas secuencias de importancia como las Fiestas del Centenario, la rebelión de Madero, la batalla de Bachimba, con el levantamiento de Orozco, la revolución de Félix Díaz, la Decena Trágica, habían pasado por las pantallas de diversos cines en la República, y ~~justo~~ en 1927 encontramos el conjunto de todas ellas en una película.

Sin dejar a la cámara ociosa, nuevos acontecimientos, al correr de los años, enriquecieron la colección, y aun cuando las películas ya no podían exhibirse, porque la llegada del cine sonoro presentaba dificultades técnicas insuperables para su proyección, fueron cuidadosamente conservadas, constituyendo el acervo histórico que dio origen a las "Memorias de un Mexicano".

-14-

A poco de descubierto el cinematógrafo, se había sentido la necesidad de acompañar con sonidos aquellas imágenes. Para dar una apariencia mayor de vida, el cinematógrafo necesitaba los ruidos, para imprimir una mayor emoción a las sensaciones visuales, le era indispensable la música. En México, con ayuda del fonógrafo de cilindros de cera, desde 1897 se había procurado la melodía al mismo tiempo que la proyección. A principios del siglo se anuncia, con el "Viaje a la Luna" de Méliés, que se va a utilizar una partitura especial ejecutada durante la proyección. Las experiencias para dotar al cine de sonido habían sido lentas y difíciles. Desde Edison, una serie de investigadores buscaban el sincronismo de discos con la proyección. En 1902, Sara Bernard había filmado y grabado una de sus mejores escenas, pero no tuvo mayor éxito que un retrato parlante. En 1909 en Inglaterra se animaba la proyección de la ópera "El Trovador" con el sincronismo de los discos. Después de 1910 gracias al empleo del micrófono se hizo posible registrar escenas a distancia. Luego apareció un aparato de Gaumont -que ya desde 1901 había hecho experiencias con los discos- que era colocado detrás de la pantalla y estaba sincronizado al aparato de la proyección. Pero no fué sino hasta 1926, después de las invenciones de Lee de Forest y las experiencias de otros investigadores, cuando la Western Electric lanzó un primer aparato parlante y sonoro basado todavía en el sistema de discos. Y las primeras experiencias del Vitaphone, que fueron recibidas favorablemente por el público, indujeron a la Warner-Bross a lanzar el Don Juan, en 1926, que vino a ser la primera película de largo metraje que utilizó el procedimiento. Y en 1927 el Cantor de Jazz, primera película cantada que constituyó todo un éxito. Sin embargo, el procedimiento del Vitaphone que utilizaba todavía la grabación del sonido en discos, fué superada por la fotografía del sonido

- 15 -

en película. Paralelamente a las invenciones realizadas en el dominio del disco, que nunca llegaban a alcanzar ^{la sincronía} un sincronismo perfecto, numerosos investigadores habían perseguido la idea de registrar directamente el sonido en la película. "Alas", en 1927, fué la primera película, en Estados Unidos, rodada por la Casa Paramount con los procedimientos fotoacústicos. El procedimiento consiste en utilizar la inscripción fotográfica de los sonidos por medio de un rayo luminoso - sobre una película que se desenrolla a una velocidad constante. La voz y la música dan lugar a las ondas sonoras que se manifiestan por variaciones de presión del aire. Estas variaciones, colocadas delante del microfono, una vez amplificadas son transformadas por un sistema óptico apropiado, en variaciones de intensidad de un haz luminoso que impresionan la película. En la proyección, la película ya impresionada, iluminada violentamente, deja pasar las variaciones de intensidad de los haces luminosos, los cuales son transformados en variaciones de corriente eléctrica que, ampliadas y enviadas a los altoparlantes electrodinámicos, ponen en vibración una membrana que crea las variaciones de presión de aire generadoras de sonidos idénticos a los emitidos -- frente al microfono.

Los nuevos proyectores para películas sonoras hicieron imposible la proyección de películas mudas, no sólo por la falta de la música y el sonido adecuados, sino porque siendo diferentes la velocidad del sonido y la de la luz, hubo que igualar, en las nuevas películas, esta velocidad, añadiendo cuadros a los que usualmente pasaban en un segundo delante del proyector. Así, si en los primeros tiempos del cinematógrafo, en las películas mudas, pasaban 16 cuadros de imágenes por segundo, delante del haz luminoso que proyectaba las imágenes en la pantalla y la proyección era normal, en las películas sonoras tenían que pasar 24 cuadros de imagen en el mismo tiempo de un segundo y como

- 16 -

consecuencia de esta diferencia los movimientos de los personajes de las películas mudas proyectadas en un aparato sonoro, ejecutaban movimientos de una rapidez que movía a risa. Esto, tratándose de películas históricas era inadmisible, había que evitar esta sensación realizando un trabajo de óptica que aumentara el número de imágenes que iban a pasar por segundo en el proyector, igualándolo al de las películas modernas. Mi padre deseaba hacer una síntesis en 9 rollos de todo lo que tenía, deseaba también que esto tuviera música y una narración especial. Desgraciadamente no pudo ver realizados sus deseos. Una larga enfermedad, primero y su muerte, acaecida en 1947 lo impidieron, y la falta de su atención cuidadosa de las películas iba acelerando su destrucción.

En un montón de cajas viejas y enmohecidas se encerraba aquel caudal de imágenes de México, cerca de 100,000 piés de película. Poco antes de su muerte yo había comenzado la revisión del material. Pudo darse cuenta todavía de que yo me ocupaba de aquella colección que le era tan cara. Creo que pudo ser una de sus últimas alegrías. Entonces comenzaron los nuevos problemas cuya resolución nos condujo a las "Memorias de un Mexicano". Por una atención del Gerente de los Estudios Clasa, Salvador Elizondo, habían comenzado las pruebas, el Banco Cinematográfico - poco después, a la llegada del Lic. Andrés Serra Rojas, me ayudaba a la financiación de un documental que utilizaría el material de mi padre. Comencé a escoger entre los negativos, ya había catalogado previamente las escenas que iban a reproducirse. Los problemas que se presentaron al principio provenían de la misma índole del material. Las primeras cámaras de cine tenían la peculiaridad de convertirse en copiadoras, como dijimos, - para sacar los positivos necesarios de la negativa que se había tomado en proyectores, para pasar las copias positivas en la pantalla. Esta triplefunción traía como consecuencia imperfecciones. Además, la cámara se ponía en movimiento por medio de una manivela a la que se le daban dos --

- 17 -

vueltas por segundo y en cada vuelta de manivela se fotografiaban ocho cuadros o viñetas. La exposición se daba con el diafragma del lente y al tanteo, porque no había medidores de luz o fotómetros. El material o película virgen tampoco tenía una sensibilidad constante, dicho material era traído de Europa y algunas veces tardaba varios meses en llegar y cuando llegaba ya estaba casi echado a perder, pues era de poca duración. Estos inconvenientes hacían que el fotógrafo hiciera verdaderas proezas para realizar cada toma. Luego, terminado de fotografiar el rollo, que tenía una longitud aproximada de treinta metros, había que revelarlo, y para esto se necesitaban tanques o cubetas grandes donde se metía la película enrollada en bastidores que se transportaban a los baños de revelado, al lavado, al fijado y al lavado final. Los baños reveladores y fijadores se preparaban con productos químicos que era difícil adquirir en el mercado por tener poco consumo, y al igual que la película, en muchos casos no estaban en muy buenas condiciones. Por todos estos inconvenientes, los negativos obtenidos eran de muy diversas calidades. Algunas veces estaban muy oscuros y otras demasiado claros y por lo tanto, al hacer la copia positiva se tenía que nivelar la exposición, cosa que también se tenía que hacer al tanteo. Al convertirse la cámara en copiadora tenía que quitársele el lente y colocarse en su lugar una lámpara eléctrica. La película negativa se empalmaba con la positiva virgen, se ponía en la cámara y se principiaba a dar vueltas a la manivela. La lámpara tenía un reostato o un diafragma que hacía variable la intensidad luminosa y cuando la negativa estaba muy oscura se le daba mucha luz y cuando estaba muy clara se cerraba el diafragma a la lámpara o si era de reostato se movía éste para quitarle corriente. Ya una vez hecha la copia positiva, se revelaba en la misma forma que la negativa. Terminada la copia positiva se proyectaba utilizando también la cámara, para lo cual se le ponía una linterna con un foco grande ---

- 18 -

y se le volvía a colocar su lente. En la actualidad los aparatos han limitado sus funciones, la cámara sólo sirve para sacar las películas y el proyector para proyectarlas, las copias y el revelado de negativos y positivos se ejecuta en los laboratorios con procedimientos especiales.

La cámara al principio tenía una cruz de malta que hacía que el movimiento continuado de la manivela se convirtiera en un movimiento intermitente en la película frente al lente, quedando ésta detenida un treinta y dosavo de segundo mientras recibía la luz al través del lente y cuando el obturador estaba abierto. En el momento que el obturador se cerraba, la cruz de malta deslizaba la película una porción igual a una viñeta, que se volvía a detener frente al lente para recibir la luz. Este tipo de movimiento se cambió por uno de garfios que hacía que la cámara trepidara menos y daba más fijeza a las imágenes. Los proyectores siguen usando en muchos casos la cruz de malta, aunque perfeccionada con unos rodillos.

El sistema de revelado de las películas en tanques ya sea verticales u horizontales, se usó durante muchos años. Este sistema era muy defectuoso, ya que en muchos casos los baños no se mezclaban bien, quedando más concentrados en la parte baja del tanque, y como es natural la película se revelaba más intensamente en la parte baja del bastidor que en la alta. También el lavado era deficiente por la misma causa y con el tiempo los negativos se manchaban por los restos del fijador que les quedaban.

Las circunstancias en que habían sido tomadas las películas de mi padre creaban pues diversos problemas a los que trataban de actuarlas. Cinco meses tardaron en los Estudios Clasa en acondicionar una pequeña máquina para realizar la primera copia del material. Un óptico de los Estudios, el señor Javier Sierra, puso un gran empeño en el éxi-

- 19 -

to de esta empresa que iba a salvar, para México, aquellas películas, y dirigió todos los trabajos que se hicieron necesarios. La película, conservada durante tantos años, había sufrido un encogimiento que la hacía imposible de ser pasada en los aparatos modernos, que son de mucha precisión. Además, algunos de los negativos de la colección, presentaban una perforación que era distinta de la que actualmente se usa y de diferente tamaño; esto hacía todavía más difícil el sacar copias nuevas. Principiaron entonces los trabajos para adaptar una copiadora antigua, de las del sistema de garfios e intermitente, para hacer las primeras pruebas. Esta impresora tenía garfios dobles de cada lado, se le quitó un garfio de cada lado y se le adelgazaron. Los garfios entran en las perforaciones de la película negativa y de la positiva para hacerlas deslizarse juntas de una manera intermitente frente al cuadro donde está la lámpara. Aun arreglada en esta forma la impresora, varios de los negativos no podían pasar, ya que estaban tan encogidos que en cuatro cuadros ya no coincidían las perforaciones con las de la película positiva. Entonces se ideó un sistema de freno de terciopelo sobre el negativo, para que la película positiva no arrastrara al negativo por fricción y fueran los garfios los que desplazaran ambas películas. En esta forma ya se pudo proceder a sacar un positivo de los negativos antiguos, pero además, como dichos negativos venían de muchas densidades, no se podían copiar con la misma luz, de modo que hubo necesidad de separarlos por escenas más o menos parecidas y que tuvieran poca diferencia de densidad y contraste. En esta forma se hizo el primer positivo, en un material especial de grano fino y con un revelado en negativo, para que el nuevo negativo que había de sacar este positivo no tuviera mucho grano y fuera lo más claro posible.

El nuevo positivo o "positivo maestro", estaba sacado por contacto del negativo original, que fue fotografiado a 16 cuadros por se--

- 20 -

gundo, había pues que aumentarlo a 24 cuadros, para que pudiera pasar por los proyectores modernos. Hubo que aumentar 8 cuadros a cada 16, - para lograr el paso normal. Esto fué posible gracias a una máquina impresora moderna por sistema óptico, es decir, que en lugar de copiar el negativo por contacto, copia por proyección por medio de un lente. Esta impresora tiene dos movimientos de arrastre de la película, uno en una cámara casi igual a la cámara de toma y otro movimiento en un proyector con su lámpara. Entre el proyector y la cámara está un lente que afoca la película que está en el proyector, sobre la película virgen que está en la cámara, pero en el caso de tener que aumentar cuadros a un negativo, la máquina se arregla por medio de unos engranes para que el primer cuadro de la escena lo copie la cámara dos veces, el segundo una vez, el tercero dos veces, y así sucesivamente. De manera que los cuadros alternativamente se van copiando y en esta forma de 16 cuadros se hacen 24 cuadros, lográndose que ya en la proyección se vean los movimientos normales.

Todavía más, había que reducir el tamaño del cuadro de la película para que dejara lugar, en el positivo, donde pudiera imprimirse la banda del sonido. Y por fin, después de dos y medio años de trabajos y de pruebas, se imprimió la primera copia positiva de 33,000 piés de aquellos negativos seleccionados entre otros que, por razones de presupuesto, todavía quedaron sin sacarse.

Muchos meses habían pasado, gran cantidad de películas nuevas habían salido de los estudios, mientras en el pequeño cuarto, en donde se había instalado la máquina que iba sacando las películas viejas, dos empleados de los Estudios Clasa, Ricardo Sáenz e Ignacio Salgado, siempre bajo la vigilante mirada del señor Javier Sierra veían pasar aquellas imágenes históricas, donde parecía que el tiempo se había detenido.

Lograda la primera copia de la película, cuya filmación, subordinada a la realidad, presentaba limitaciones al pensamiento, pues al revés-

- 21 -

de cualquier película imaginada desde un principio en sus diferentes planos, y tratada de acuerdo con una adaptación proveniente de un argumento hecho de antemano, daba un material de conjunto logrado a base de escenas aisladas o de secuencias mutiladas por la destrucción de los años, hubo de hacerse la narración sobre el proceso del corte. La importancia histórica del material que se manejaba me daba la conciencia del peligro de equivocarme si le daba a aquella película un sentido rigurosamente histórico. Muchos años de preparación y de estudios hubiera necesitado para conocer a fondo el movimiento que había conmovido a México. Investigaciones sin cuento hubiera tenido que realizar para dar su verdadero sitio a los personajes que aparecían no solo en forma principal, sino secundaria. Con el documento, ya podrían los historiadores de profesión dedicarse a la crítica y a la búsqueda de los errores que presentara. Mi intención primordial había sido salvar de la ruina aquellas escenas de valor para mi país a las que mi padre estimaba tanto; pero mi deber inmediato consistía en buscar la manera de que la proyección de aquellas escenas no interesara tan solo a unos cuantos, sino a los más, y respondiera a los intereses del Banco que había ayudado a salvarlas. Fue así como pensé que el relato ofrecería un mayor interés si se ligaba a la vida de un personaje que, aunque inexistente, podía ser un símbolo de muchos personajes que acaso en la realidad habían sido actores en la tragedia de México. La presencia literaria del padre de este personaje y del tío Luis, sólo eran, en último término, el pretexto para ligar los diversos acontecimientos que se reflejaban en la pantalla. Además, en la tradición literaria mexicana, las Memorias de un personaje han aparecido a menudo y las Memorias prestan un elemento subjetivo que puede permitir a su autor pequeños olvidos o equivocaciones. Así, tratando de seguir la idea de mi padre, fui conduciendo a mi imaginario personaje, mientras se procedía al montaje de las escenas.

- 22 -

El montaje un descubrimiento hecho por los norteamericanos para la realización cinematográfica, consiste en la yuxtaposición - de escenas filmadas, ya en su orden cronológico, y además en el ritmo que deben seguir dichas escenas. La cinematografía soviética concede una gran importancia al montaje. Pudovkin piensa que la expresión no debe ser se rueda una película, sino se construye una película, esto es, que debe tenerse en cuenta el montaje desde el principio. El montaje es, según él, el momento creador de la realidad cinematográfica.

En sus primeros años el cine, que no era mas que fotografía - animada, sólo consideraba la posibilidad de captar el movimiento. Aun - en las películas de argumento, la influencia del teatro hacía que se registraran simplemente los movimientos de los actores, pero los principios del montaje se encuentran en el movimiento de la cámara. Una cámara que registra diversos detalles para dar la sensación de un todo, está procediendo de acuerdo con el montaje. La cámara ha dejado de ser - como un simple espectador, para convertirse en un observador activo. La intuición del montaje se advierte en algunas secuencias utilizadas en - las "Memorias de un Mexicano", como en el viaje de Madero a México, en - que mi padre retrató la máquina del tren que conduce al triunfador de - la revolución de Ciudad Juárez, desde el último carro, al pasar por Zacatecas y luego tomó los últimos carros, desde la máquina. Las escenas, ligadas por una vista de la ciudad, dan claramente la impresión del movimiento del tren. Lo mismo en la llegada a México del mismo Madero, encontramos diversos movimientos de la cámara que retrata desde diferentes - ángulos al tren que va llegando y luego, siguiendo al personaje toma diversos detalles, como el de un grupo que aplaude, o el de unos chicos - subidos a un farol del alumbrado de las calles o mueve la cámara para lograr vista de unconjunto, comenzando por un grupo. Escenas que permitie-

- 23 -

ron al cortador dar un ritmo adecuado a la película.

El montaje, el corte sobre la copia positiva de trabajo, el acomodo de los sonidos y de la música, la edición de la película, en fin correspondieron a Teodilo Bustos Jr., quien trabajó en ella con todo entusiasmo. Su labor es inestimable y representó para él el esfuerzo no de una, sino de varias películas, y algunos meses de trabajo casi constante.

La música de Jorge Pérez y la voz suave y cálida del narrador Manuel Bernal completaron los elementos para la realización de "Memorias de un Mexicano", una película que para los espectadores puede haber constituido una visión histórica de México, pero que para los que trabajamos en ella fue una verdadera excursión al pasado. Una excursión al pasado que espero no habrá fatigado demasiado la amable atención de todos ustedes.

Los últimos treinta años de México

Narración cinematográfica compilada y arreglada

por Salvador Toscano Barragán¹⁰

1. Las escenas cinematográficas que vamos a presentar, hacen retroceder al espectador hasta principios del presente siglo, desde cuya época y en breves horas, pasarán ante su vista los múltiples y variados acontecimientos que se han desarrollado en nuestra patria desde los tranquilos días de la paz Porfiriana hasta el momento actual.
2. Si algunas deficiencias se notaren en la confección de esta película, rogamos al público las dispense, tomando en cuenta que hemos tenido mil dificultades que vencer para coleccionar negativos y positivos tomados con diferentes cámaras en el largo período de 30 años. Salvador Toscano Barragán.
3. Al comenzar el presente siglo gobernaba la República Mexicana el general de división don Porfirio Díaz.
4. En México reinaba completa paz, y el general Díaz desde su residencia en el Castillo de Chapultepec, la mantenía con férrea mano.
5. (En el Castillo mismo se encontraba establecido el Colegio Militar y abajo, en el bosque milenario, el monumento a los Aguiluchos del 47, donde el presidente Díaz, cada año, el 8 de septiembre, honra la memoria de los Niños Héroe, depositando una corona de flores en nombre del pueblo mexicano.)
6. La ciudad de México en el año de 1900.
7. En lugar de los rápidos y elegantes automóviles que hoy cruzan las calles de la gran ciudad, se veían humildes coches que el pueblo burlonamente llamaba “calandrias” y que por el módico precio de veinticuatro centavos la hora servían al público.
8. Modestos tranvías tirados por mulitas circulaban por las calles de la ciudad

¹⁰ Transcripción de Claudia Garay. Revisión de Ángel Miquel. Se actualizó la ortografía y se desataron las abreviaturas.

9. y los viejos carretones pasaban orgullosos por la Plaza de la Constitución sin que hubiera agentes de tráfico que molestaran a sus humildes conductores.

10. El pueblo se divertía sin preocuparse de los asuntos públicos, pasando su vida tranquilamente.

11. Los indígenas conservando sus antiguas tradiciones ejecutaban originales danzas.

12. Pintorescas caravanas de comerciantes traficaban entre los pacíficos pueblos.

13. Las fiestas del carnaval se celebraban aún con esplendor en algunas ciudades de la República.

14. También había fiestas religiosas que atraían millares de creyentes de todo el país. La más famosa era la de Zapotlán el Grande, Jalisco, donde cada año, el 23 de octubre, tenía lugar la grandiosa procesión llamada “El Rosario” representando cuadros bíblicos, llevados en “andas” por los indígenas.

15. El Viernes de Dolores en Santa Anita reunía en las aguas del Canal Nacional a todos los habitantes de la tranquila ciudad.

16. Y el 12 de diciembre de cada año, la Villa de Guadalupe era invadida por una heterogénea multitud que iba a rendir culto a la Virgen india.

17. (La política ferrocarrilera recibió un gran impulso del gobierno y las cintas de hierro se extendían por toda la República llevando la vida y el progreso a apartadas regiones.)

A pesar de la evidente prosperidad del país había un malestar tan grande, que uno de nuestros más eminentes tribunos, el licenciado don Justo Sierra, exclamó en memorable discurso: “El pueblo tiene hambre y sed de justicia”.

18. (Y 18 años más tarde el licenciado Querido Moheno lanzó por la prensa esta terrible interrogación: “¿Hacia dónde vamos?”)

General Bernardo Reyes, ministro de la Guerra y fundador de la segunda reserva el año de 1902.

19. Millares de ciudadanos de todas las clases sociales se dieron de alta como reservistas y en ciudades y pueblos se les impartía instrucción militar todos los domingos.

20. El objeto de la segunda reserva era el tener ciudadanos aptos para formar un ejército de un millón de hombres en caso de guerra extranjera.

21. Y fue tal el entusiasmo con que fue acogida esta idea, que desde el más humilde campesino hasta el más encumbrado capitalista, formaron en las filas de la segunda reserva.

22. En cuanto al ejército regular de línea, la constante preocupación del general Reyes fue formarlo aguerrido y disciplinado por lo que las tropas hacían continuados ejercicios militares.

23. El círculo de amigos que rodeaba al general Díaz se alarmó ante el entusiasmo de los reservistas y la creciente popularidad del general Reyes y organizó para contrarrestar su influencia el famoso Partido Científico.

24. Con grandes fiestas se celebró en diciembre de 1904 la toma de posesión de los nuevos mandatarios: presidente Porfirio Díaz y vicepresidente Ramón Corral.

25. En 1906 el general Díaz llegó al Puerto de Salina Cruz con el objeto de inaugurar el Ferrocarril Nacional de Tehuantepec.

26. El presidente selló los carros que transportaban las primeras mercancías del Océano Pacífico al Atlántico.

27. En medio de desbordante entusiasmo las mercancías llegaron a Puerto México; el sueño del general Díaz quedaba realizado; el Istmo mexicano sería el gran puente del comercio del mundo.

28. (Pero el destino no lo quiso así: años más tarde los Estados Unidos construyeron el Canal de Panamá y las flotas del comercio internacional dirigieron hacia allá las proas de sus barcos.)

Y Tehuantepec quedó como años antes, sin más atractivo que sus lindas mujeres con sus pintorescos trajes.

29. Importantes obras materiales se llevaban a cabo en todo el país; sobre el río Chuvíscar en Chihuahua se construyó una gran presa que inauguró el general Díaz.

30. El ejército mexicano, perfectamente organizado, desfiló ante el presidente de la República el 16 de septiembre de 1908.

31. (En el histórico bosque de Chapultepec el presidente Díaz hizo importantes declaraciones al pueblo mexicano por conducto del periodista norteamericano Creelman a fines de 1908.)

(“Cuando mi actual período termine, me retiraré de la presidencia, cualesquiera que sean las razones que mis amigos y partidarios aduzcan en contra y no volveré a servir ese cargo.”)

32. (“Vería con gusto que surgiera un partido independiente; si apareciera, lo consideraría como una bendición y no como un mal.”)

(“Podré dejar la presidencia de México; pero no podré dejar de servir a mi patria mientras viva.”)

Poco tiempo después de la famosa conferencia Creelman, publicó don Francisco I. Madero un libro que causó enorme sensación.

33. Y otro acontecimiento internacional aumentó la excitación de aquellos días: la entrevista entre los presidentes Díaz de México y Taft de los Estados Unidos.

34. El pueblo concedió gran importancia a este suceso y aclamó al general Díaz en su viaje a la frontera.

35. Su paso por Chihuahua fue triunfal.

36. Al llegar a Ciudad Juárez se repitió la ovación.

37. El presidente Díaz pasó al lado americano escoltado por los principales jefes del ejército de los Estados Unidos.

38. El presidente Taft, a su vez, correspondió la visita entrando a territorio mexicano.

39. Los dos presidentes.

40. (¿Qué se trató en la memorable entrevista? Oficialmente se dijo que sólo fueron palabras de amistad. La voz popular, sin embargo, murmuraba que ahí sonaron los nombres de Nicaragua, El Chamizal y la Bahía Magdalena.)

(Y como para corroborar esa versión, en enero de 1910 se presentó en aguas de Nicaragua el cañonero “General Guerrero” y dio asilo al presidente de aquella República, general José Santos Zelaya.)

41. La lucha electoral para la renovación de los poderes federales se intensificó en todo el país, fundándose numerosos periódicos para sostener las diversas candidaturas.

42. El general don Bernardo Reyes fue proclamado candidato a la vicepresidencia.

(¡Viva el general Reyes!)

43. El reyismo cundió por toda la República verificándose entusiastas manifestaciones en ciudades y pueblos.

44. Los partidarios de don Ramón Corral se alarmaron al ver la rapidez con que se extendía el reyismo y comenzaron a tener juntas fundando el Partido Reeleccionista.

45. Y también organizaron manifestaciones en honor de sus candidatos.

46. Los reyistas aceptaron como símbolo el clavel rojo.

47. (Los habitantes de la nación, en su inmensa mayoría, eran partidarios de que el general Reyes fuera el vicepresidente de la República y por consiguiente el sucesor del general Díaz.)

¡Viva Reyes!

48. (Pero el Partido Científico, apoyado por el gobierno, imponía a don Ramón Corral, arrojando con ello la simiente de la revolución.)

Numerosos oficiales del ejército que manifiestan sus simpatías por el general Reyes fueron deportados al territorio de Quintana Roo.

49. Y allá, dedicados al corte de madera y a la extracción del chicle, pasaron terribles días.

50. Su destierro duró más de un año, esperando en los bosques y en las costas del mar Caribe, el comienzo de la inevitable revolución.

51. (En un banquete de los políticos de aquellos días, un connotado científico exclamó en memorable frase: “Para triunfar iremos hasta la ignominia.”)

(El general Reyes creyendo evitar la revolución, renunció su candidatura y se alejó del país.)

52. (Pero los reyistas, a la desaparición de su jefe, reforzaron las filas del Partido Antirreeleccionista que se extendía con rapidez asombrosa por toda la República,

pidiendo un cambio radical, y atacando, no ya solamente a don Ramón Corral, sino también al mismo general Díaz.)

(No queremos reelección, ni Don Porfirio, ni Ramón Corral.)

53. Una gran Convención Antirreeleccionista se reunió en el Tívoli del Elíseo de la ciudad de México.

54. (La Convención proclamó su candidatura: para presidente de la República: don Francisco I. Madero. Para vicepresidente: Dr. Francisco Vázquez Gómez.)

Una gran manifestación popular dio a conocer a la ciudad el resultado de la elección.

55. (Desde ese momento había dos grupos perfectamente definidos con dos candidaturas.)

Don Francisco I. Madero inició un viaje de propaganda por toda la República, comenzando por la ciudad de Puebla donde se le hizo grandioso recibimiento.

56. En Pachuca no fue menor el entusiasmo por recibir al candidato popular.

57. La idea antirreeleccionista cundió por todo el país como reguero de pólvora y en todas partes se sucedían las manifestaciones.

58. El señor Madero efectuaba su última gira por el norte y en la estación de Saltillo pronunció un discurso que fue declarado sedicioso.

59. Y apenas llegado a Monterrey fue detenido el 3 de junio de 1910, y trasladado a la penitenciaría de San Luis Potosí, en donde quedó preso el candidato, trece días antes de verificarse las elecciones.

60. (Entonces aparecieron los primeros síntomas de rebeldía; en la ciudad de Atlixco, Puebla, fracasó el primer complot para derrocar al general Díaz. 14 de junio de 1910.)

61. El primer domingo de julio se verificaron las elecciones de poderes federales; multitud de gendarmes circulaban por las calles y los antirreeleccionistas eran aprehendidos al ir a votar.

62. (Después de las elecciones, en las que como era de suponerse, triunfó la fórmula Díaz-Corral, los antirreeleccionistas comenzaron a pensar en el supremo recurso de las armas y en varios clubs se discutía acaloradamente esa medida.)

63. (¡A la lucha ciudadanos!)

(¡Abajo los científicos!)

(¡Viva Madero!)

(¡Viva la Revolución!)

(Señores: acaba de llegar una circular de nuestro candidato Madero, que como sabéis se encuentra en prisión, y a la cual voy a dar lectura:)

64. (“A mis conciudadanos: Se acerca la fecha en que se celebrará el centenario de nuestra Independencia. A México vendrán delegaciones de todos los países del mundo. El gobierno prepara suntuosas fiestas; aplacemos para después la Revolución, como un homenaje mudo, pero elocuente, a los héroes de nuestra Independencia. Francisco I. Madero.)

65. Así llegó el mes de septiembre de 1910, en que se celebró el primer centenario de la iniciación de la Independencia.

66. Las fiestas dieron principio el día 1 con la inauguración del manicomio general, hermoso edificio construido en Mixcoac y cuyo costo fue de \$2,235,000.00.

67. La histórica pila bautismal de la parroquia de Cuitzeo de los Naranjos, en la que fue bautizado el padre de la patria, don Miguel Hidalgo y Costilla, fue trasladada al Museo Nacional el día 2 de septiembre.

68. El día 5 los embajadores extranjeros presentaron sus credenciales ante el gobierno de la República. Solemne recepción de los embajadores en el palacio nacional.

69. Cincuenta mil niños de las escuelas oficiales reunidos en la Plaza de la Constitución juraron defender hasta la muerte nuestra gloriosa enseña nacional. Día 6 de septiembre.

70. La embajada especial y extraordinaria de España, compuesta por numeroso séquito y presidida por el excelentísimo marqués de Polavieja, llegó a Veracruz siendo saludada con estruendosas ovaciones y delirante entusiasmo.

71. La encantadora María de los Ángeles Polavieja se conquistó millares de corazones, y nuestra madre patria, la noble España, fue vitoreada por millares de mexicanos.

72. Y otra española de otros tiempos, Isabel la Católica, la reina que empeñó sus joyas para descubrir un nuevo mundo, recibió el homenaje del presidente y del pueblo mexicano, al colocarse la primera piedra del monumento que perpetuaría su memoria.
73. Y también Jorge Washington, el fundador de una gran nación, fue recordado en aquellos días de regocijo.
74. Tampoco se olvidó a los sabios: el eminente médico Pasteur, gloria de Francia, cuenta desde entonces con una estatua que perpetúa su memoria
75. Por las calles de la capital se vio algo inusitado el día 14: cincuenta mil personas del elemento civil, en correcta formación, llevaron flores para depositarlas ante las urnas que en la catedral guardaban las cenizas de los héroes de la Independencia.
76. El grandioso desfile histórico nacional que tuvo lugar el día 15, llamó poderosamente la atención de nuestros huéspedes extranjeros por su magnífica presentación.
77. Los guerreros aztecas con su indumentaria de hace quinientos años abrían el brillante desfile.
78. Seguían luego los guerreros de la república de Tlaxcala, enemigos de los aztecas y primeros aliados de Hernán Cortés.
79. Hernán Cortés, el gran conquistador, que con un puñado de valientes y con su gran astucia se adueñó del rico imperio de Moctezuma.
80. La hermosa india doña Marina, cuyo amor por el conquistador, sirvió admirablemente a los planes de ésta.
81. Después de la Conquista, en plena época de la dominación española, los encomenderos y los inquisidores nos hicieron recordar aquella época de terror.
82. Y finalmente, el Ejército de las Tres Garantías, al mando de Agustín de Iturbide, desfila triunfal después de consumada la Independencia.
83. En la noche del mismo día 15, más de cien mil personas llenaron la amplia plaza de la Constitución y calles adyacentes, fijando ansiosamente sus miradas en el reloj del Palacio Nacional, en espera de las 11 de la noche.
84. (¡Las 11! La hora solemne, la hora que marcó un siglo de vida independiente para la patria, fue señalada por el reloj.)

85. (El presidente, enarbolando la enseña nacional, hace sonar la histórica campana de Dolores; el público prorrumpe en exclamaciones de entusiasmo; el cañón trueno en la Ciudadela; las campanas de todos los templos replican sin cesar, todo es alegría y sólo se escucha un grito unánime, estruendoso: ¡Viva México!)

86. (Noche hermosa, noche bella, en que los mexicanos, henchida su alma de alegría y de patriotismo, sólo piensan en las épicas escenas que se desarrollaron al dar comienzo nuestra guerra de Independencia, y ante su imaginación se presenta la histórica parroquia de Dolores.)

87. (Y después, el venerable cura, el padre de la patria, don Miguel Hidalgo y Costilla, tremolando la bandera guadalupana y lanzando el memorable grito de Independencia.)

88. 16 de septiembre. Celebración oficial del centésimo aniversario del grito de Dolores. Inauguración de la Columna de la Independencia.

89. Una alegría rayana en locura se apoderó ese día de todos los habitantes de la capital; de los balcones llovían flores, confeti y serpentinas sobre el presidente y los enviados extranjeros a su paso por las principales avenidas.

90. Imponente desfile militar, en el que tomaron parte cuatro cuerpos de marinos extranjeros, que fueron delirantemente aclamados por los quinientos mil espectadores que lo presenciaron.

91. Marinos alemanes.

92. Marinos argentinos.

93. Marinos brasileños.

94. FALTA

95. Infantería mexicana.

96. El Colegio Militar.

97. La Escuela de Aspirantes.

98. El general Ramírez y los cuerpos rurales.

99. El día 17, devolvió España a México el uniforme que perteneció al gran general insurgente don José María Morelos y Pavón.

Las banderas insurgentes escoltadas por generales de división del ejército mexicano.

El excelentísimo marqués de Polavieja y la guardia de honor conduciendo la Cruz de Carlos II y el uniforme de Morelos.

Figurando la imagen de la virgen de Guadalupe que Hidalgo tomó en Atotonilco.

Trofeo militar en que fue conducido el uniforme de Morelos.

100. El marqués de Polavieja y el séquito de la embajada española escoltaron la valiosa reliquia.

101. Y las banderas, que cien años antes sirvieron de enseña en los combates, llevadas ahora por generales de nuestro ejército, flamearon orgullosas en el conmovedor acto.

102. El día 18 fue la gran inauguración del gran monumento a Juárez.

103. El general Díaz, en breves frases, hizo la apología del Benemérito de las Américas.

104. El día 27, el presidente Díaz colocó la primera piedra de mármol del palacio legislativo.

105. (Desde entonces, la gran estructura de hierro pareció no tener otro objeto que recordar el fin de la gloriosa epopeya del gran dictador.)

106. Porque al terminar las fiestas, volvió la agitación política con más intensidad que antes.

107. Y el 5 de octubre, don Francisco I. Madero firmó el Plan de San Luis Potosí, llamando al pueblo a la revolución.

108. (Art. 1. Se declaran nulas las elecciones para presidente, magistrados de la Suprema Corte, diputados y senadores, celebradas en junio y julio del corriente año.)

(Art. 2. Se desconoce al actual gobierno del general Díaz así como todas las autoridades, cuyo poder debe dimanar del voto popular, porque, además de no haber sido electas por el pueblo, han perdido todos los títulos que podían tener de legalidad, consintiendo y apoyando, con los elementos que el pueblo puso a su disposición para la defensa de sus intereses, el fraude electoral más escandaloso que registra la historia de México.)

109. (Art. 7. El día 20 del mes de noviembre, de las seis de la tarde en adelante, todos los ciudadanos de la República tomarán las armas para arrojar del poder a las autoridades que actualmente gobiernan.)
110. La ciudad de Puebla, cuna de la Revolución.
111. Aquiles Serdán, iniciador del movimiento armado, el 18 de noviembre de 1910.
112. Casa de Aquiles Serdán, donde él y diez hombres más, sostuvieron desde la azotea, heroico combate contra más de mil soldados de la federación y del estado.
113. Después del combate: las primeras víctimas.
114. Cadáver del héroe Aquiles Serdán.
115. Era el rojo epinicio de la revolución. Francisco Villa arrastrado por las sencillas prédicas de Madero alzó en Santa Isabel el pendón de la revuelta.
116. Pascual Orozco se levantó en armas, en Chihuahua, el día 20 de noviembre, fecha señalada en el Plan de San Luis.
117. El mismo día entró Abraham Oros al frente de una gruesa partida de sublevados a Ciudad Guerrero.
118. En Hidalgo numerosos ciudadanos tomaron las armas.
119. En el sur de la República, también se lanzaron a la lucha millares de hombres encabezados por Ambrosio Figueroa.
120. La revolución se propagó por todo el país.
121. Pero el gobierno parecía no darle importancia al movimiento, y el general Díaz y don Ramón Corral rindieron su protesta como presidente y vicepresidente de la República, efectuándose este acto en la Escuela de Minería.
122. La noche del 13 de Febrero de 1911 pasó la frontera y se internó en territorio mexicano el jefe de la Revolución.
123. Los revolucionarios de Chihuahua reciben a don Francisco I. Madero y lo declaran presidente provisional.
124. Pascual Orozco, Aquiles de los nuevos atridas, fue el primer jefe a cuyas órdenes militaron aquellos guerreros levantados en armas contra un poder secular.

125. (Y entretanto, en México, el presidente Díaz y su último gabinete pensaban que algo serio ocurría por el norte.)
126. Y efectivamente, en las orillas del río Bravo, frente a Ciudad Juárez, se hallaban los campamentos revolucionarios.
127. Y ahí, en el extremo norte del país, humilde choza de adobes, se ostentaba palacio nacional de la República, ideal soñado por Madero.
128. El presidente provisional pasaba revista diaria a sus improvisados soldados.
129. Y celebraba consejo con los gobernadores provisionales de varios estados discutiendo los planes para llegar al triunfo.
130. Y los soldados bajaron de las lomas y se formaron en dispositivo de combate.
131. (Después de dos días de lucha, cayó Ciudad Juárez en poder de la Revolución. 10 de mayo de 1911.)
132. El aspecto de la ciudad después del combate demuestra lo intenso de la memorable batalla.
133. La celebración de la victoria. Don Francisco I. Madero y don Juan Sánchez Azcona, en vibrantes frases, arengan a las tropas que con su valor conquistaron la primera plaza importante para la Revolución.
134. La Aduana de Ciudad Juárez se convirtió en el nuevo palacio nacional de la Revolución, sustituyendo a la humilde choza que días antes fuera el asiento del gobierno provisional.
135. El coronel Eduardo Hay, herido en la batalla de Casas Grandes se reincorpora a las fuerzas de la Revolución.
136. Los heridos en el combate reciben el consuelo de la visita del presidente provisional y de su distinguida familia.
137. La rebelión se extendió por todo el país: los revolucionarios de Zacatecas, enarbolando el estandarte guadalupano, se lanzaron a la guerra.
138. Los estudiantes de las escuelas superiores de la capital no quedaron inactivos en aquel momento histórico y muchos de ellos, proveyéndose previamente de armas salieron en automóviles, dirigiéndose a los campamentos revolucionarios de Puebla.

139. Antonia Díaz, popular antirreeleccionista del estado de Puebla, incitando al pueblo a la rebelión.

140. (El general Díaz se dio cuenta de que el país entero estaba sublevado y juzgando inútil derramar más sangre mexicana entró en negociaciones de paz con los rebeldes, firmándose el tratado respectivo en la escalinata de la Aduana de Ciudad Juárez, por el que se obligó a renunciar al presidente de la República.)

141. Entretanto, el contagio de la rebelión llegó a la misma ciudad de México, el pueblo pedía el cumplimiento de los Tratados de Ciudad Juárez.

142. (¡La renuncia!)

(Si el dictador no renuncia debemos ir a su casa a obligarlo.)

143. Motín popular frente al palacio nacional la noche del 24 de mayo de 1911. La renuncia, la renuncia, gritaba la multitud.

(¡Queremos la renuncia! ¡Exigimos la renuncia! ¡Viva la Revolución!)

144. ¡El fin de un régimen! A las cinco de la tarde del memorable 25 de mayo fueron presentadas ante el Congreso de la Unión las renunciaciones del general Díaz y de don Ramón Corral.

145. La Cámara fue invadida por el pueblo y los que adentro no cupieron esperaban afuera el resultado.

146. (Un aplauso atronador y los vivas que se escucharon del interior, anunciaron que las renunciaciones habían sido aceptadas.)

(¡Terminó la dictadura!)

(¡Viva la Revolución!)

(¡Viva Madero!)

147. Y la multitud se diseminó por las calles de la ciudad, organizando manifestaciones de regocijo.

148. El ingeniero Alfredo Robles Domínguez, delegado del señor Madero, fue la autoridad única en la ciudad de México durante las siguientes 20 horas.

149. (A la media noche, y después de 31 años de ejercer el poder, el general Díaz abandonó la ciudad de México dirigiéndose a Veracruz.)

150. (Las multitudes no lo molestaron; logrando su objeto nada tenían contra él; antes bien, en el fondo de sus corazones había cariño y gratitud para el gran dictador, bajo cuyo gobierno se formó la generación que ahora soñaba con la libertad y con nuevos horizontes.)

151. Al día siguiente, y en cumplimiento de otra de las cláusulas de los Tratados de Ciudad Juárez, otorgó la protesta de ley como presidente constitucional interino, el licenciado don Francisco León de la Barra.

152. (El general Díaz se embarcó en el *Ipiranga*, desterrándose voluntariamente de su patria, siendo cariñosamente despedido por el pueblo de Veracruz.)

153. Mientras el general Díaz salía de la República, el jefe de la Revolución, don Francisco I. Madero, hacía su entrada triunfal a ella por el puente internacional de Piedras Negras.

154. El gobernador provisional de Coahuila, don Venustiano Carranza, recibió al señor Madero.

155. Un viaje triunfal fue el del caudillo de la Revolución desde la frontera hasta la capital, siendo aclamado en todas las estaciones por millares de ciudadanos.

156. San Pedro de las Colonias.

157. Gómez Palacio.

158. Torreón.

159. Zacatecas.

160. León.

161. Silao.

162. Irapuato.

163. Salamanca.

164. Celaya.

165. Tula.

166. En la ciudad de México se esperaba con ansia la llegada del triunfador. 7 de junio.
167. La grandiosa y nunca vista recepción que se hizo en la capital al señor Madero no tiene precedente en la historia de México.
168. Más de 300,000 personas llenaban las calles por donde debía pasar la comitiva; las mujeres agitaban los pañuelos y arrojaban flores; los hombres enronquecían de tanto gritar y las serpentinas y confeti que se arrojaron al caudillo alfombraron el pavimento de las avenidas.
169. La calma había renacido en el país, todos los revolucionarios aceptaron los Tratados de Ciudad Juárez y la vida de la capital recobró su aspecto normal.
170. En cumplimiento de otra de las cláusulas de los Tratados de Ciudad Juárez, se convocó a elecciones presidenciales, siendo lanzada la candidatura de Madero por todos los ámbitos del país, verificándose en Puebla la primera recepción del candidato.
171. El señor Madero y su esposa fueron agasajados cariñosamente.
172. Y en Pachuca otro meeting demostró la popularidad del candidato.
- 173 y 174. Las elecciones se verificaron el día 11 de octubre, concurriendo por primera vez, después de muchos años, numerosos ciudadanos a ejercitar el derecho del voto.
175. El presidente de la República también concurrió a la casilla electoral.
176. Por abrumadora mayoría fueron electos presidente y vicepresidente los ciudadanos Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, publicándose por bando nacional la declaración del Congreso de la Unión.
177. Los candidatos triunfadores.
178. El día 6 de noviembre otorgaron la protesta de ley los nuevos mandatarios, consolidándose con este acto el triunfo de la Revolución.
179. Al siguiente día el ejército federal desfiló ante el nuevo presidente.
180. El nuevo gobierno comenzó bajo nuevos auspicios; pero a los pocos días, el 25 de noviembre, los surianos, encabezados por el general Emiliano Zapata, proclamaron el Plan de Ayala, desconociendo al presidente Madero.
181. Los primeros agraristas en su cuartel general de Villa Ayala.

182. En esos días llegó a México el poeta argentino Manuel Ugarte
183. iniciando intensa propaganda a favor de la unión de todos los países de la América Latina.
184. Los descontentos del nuevo régimen se agruparon en torno al general Pascual Orozco en Chihuahua
185. logrando que este jefe se pronunciara el día 3 de marzo de 1912, después de una junta habida en Teatro de los Héroes.
186. Inmediatamente comenzaron los preparativos para asumir la ofensiva.
187. Ciudad Juárez quedó desde luego en poder de la rebelión
188. y los rebeldes avanzaron al sur.
189. Pero en México, a su vez, se alistaron cuerpos voluntarios para defender las conquistas de la Revolución.
190. El gobierno nombró al general Victoriano Huerta jefe de las fuerzas encargadas de combatir la rebelión
191. y el 5 de mayo, después de que el presidente depositó una corona en la tumba del general Zaragoza, desfilaron las tropas que saldrían al norte.
192. Numerosos trenes repletos de tropas marcharon hacia Chihuahua.
193. Los puentes destruidos por los rebeldes tenían que ser reparados a medida que se avanzaba.
194. Con grandes precauciones llegaron los federales a Consuelo, estación situada a doce kilómetros de Bachimba.
195. El coronel Guillermo Rubio Navarrete reconoció el terreno frente a las fortificaciones oroquistas.
196. El general Victoriano Huerta descansando la víspera del combate.
197. Al amanecer del siguiente día se movilizaron todas las fuerzas escogiendo las mejores posiciones.
198. La memorable batalla de Bachimba en la que fueron derrotados los oroquistas.

199. Entrada de las tropas federales a Chihuahua el 7 de julio de 1912.
200. El general Victoriano Huerta y sus jefes oficiales fueron festejados con una corrida de toros para celebrar su triunfo.
201. Entretanto, y con gran disgusto de los maderistas, llegó a Veracruz el ex – presidente don Francisco León de la Barra.
202. Vencida la rebelión y estando en completa paz la República se celebró con gran esplendor la fiesta nacional del 16 de septiembre de 1912.
203. Un mes después, el 16 de octubre, se pronunció en Veracruz el brigadier Félix Díaz, apoyado por la guarnición del Puerto.
204. El gobierno federal envió numerosas tropas al mando del general Joaquín Beltrán a combatir a los nuevos sublevados.
205. La escuadra del Golfo permaneció fiel al gobierno quedando en espera de las fuerzas de tierra para recuperar el Puerto.
206. Los federales abandonaron los trenes y pie a tierra se acercaron a Veracruz.
207. Los médanos, posición dominante, fueron fácilmente ocupados por las tropas del general Beltrán.
208. Y allá abajo, la heroica Veracruz, esperaba su suerte.
209. A los primeros disparos de cañón se rindió la guarnición del Puerto, siendo ocupado el palacio municipal por soldados del gobierno.
210. La Cruz Blanca neutral cumplió su humanitaria misión.
211. FALTA.
212. El general Félix Díaz fue hecho prisionero y recluido en la fortaleza de San Juan de Ulúa.
213. Un consejo de guerra extraordinario condenó a muerte a Félix Díaz.
214. El *Comodoro Azueta*, jefe de la flotilla del Golfo, aplaudido por el pueblo.
215. El general Beltrán se presentó en el buque insignia de la armada nacional a felicitar a los marinos que supieron cumplir con su deber permaneciendo fieles al gobierno.

216 a 245. FALTAN

246. (Correspondía entonces por el ministerio de la ley de tomar las riendas del gobierno al Secretario de Gobernación y... Victoriano Huerta fue nombrado presidente interino.)

247. Y el nuevo presidente llegó esa misma noche a Palacio a comenzar a despachar.

248. A la mañana siguiente el Palacio Nacional se vio muy animado; por un lado los ministros del nuevo gabinete salían después de haber prestado su propuesta

249. y por el otro llegaban los diplomáticos extranjeros a felicitar al nuevo presidente.

250. Y por la tarde, el general Félix Díaz y los suyos se dirigieron en triunfal desfile desde la Ciudadela hasta el Palacio Nacional.

251. Una gran bandera con crespones negros rememoraba la muerte del general Reyes en el primer día de la Decena Trágica.

252. El pueblo veía aquello con curiosidad, pero en medio de un silencio aterrador, que parecía el presagio de futuras catástrofes.

253. Un hombre de gran corazón, el ministro de Cuba, señor Márquez Sterling, se interesó por salvar las vidas del presidente Madero y del vicepresidente Pino Suárez, ofreciendo el crucero *Cuba* para que abandonaran el país, según estaba convenido.

254. (Pero a los usurpadores del poder no les convenía que vivieran los legítimos mandatarios de la nación, y en la noche del 22 de febrero fueron villanamente asesinados, a espaldas de la penitenciaría, por los sicarios de la naciente dictadura.)

255. Al siguiente día, el pueblo, a quien nunca se puede engañar, se reunió bien pronto frente al lugar del crimen y manos piadosas pusieron pequeños montículos de piedras sobre la sangre, aún fresca, de las víctimas.

256. Los restos del presidente Madero fueron entregados a sus familiares y conducidos al Panteón Francés, donde reposan el sueño eterno.

257. (La tragedia parecía haber terminado y los vencedores saboreaban su triunfo.)

(Pero en el norte de la República otros hombres pensaban lo contrario y se reunían con muy distinto objeto.)

258. El gobernador de Coahuila, don Venustiano Carranza, se negó a reconocer a Victoriano Huerta y convocó a la lucha al pueblo mexicano.
259. Grupo de ciudadanos que firmaron el Plan de Guadalupe el 26 de marzo de 1913 desconociendo al gobierno usurpador.
260. El ingeniero Pastor Rouaix, gobernador de Durango se unió a la rebelión.
261. Don Venustiano Carranza, tomando el título de Primer Jefe del ejército constitucionalista, dio comienzo a la terrible lucha de reivindicación.
262. Su hermano, el general don Jesús Carranza, se dirigió a Monclova, a bordo del primer tren capturado, apoderándose de la importante plaza.
263. El presidente municipal de Huatabampo, don Álvaro Obregón, secunda el Plan de Guadalupe.
264. El puerto de Guaymas, único reducto de los federales en Sonora, fue sitiado por los rebeldes.
265. Los generales Ojeda y Medina Barrón, defensores de Guaymas.
266. 17 días duró este memorable sitio, combatiéndose por ambas partes con vigor y denuedo.
267. En Tamaulipas se pronunció Lucio Blanco, repartiendo inmediatamente las tierras de Félix Díaz.
268. En Chihuahua se levantó en armas Francisco Villa
269. y ante el empuje de este temible guerrillero, fue evacuada la capital del estado.
270. Por donde quiera se veían las vías destruidas y los puentes volados.
271. Pero mientras esto pasaba por el norte, en la capital menudeaban los banquetes.
272. El 16 de septiembre se celebró con gran esplendor.
273. Los estudiantes y los empleados públicos fueron militarizados y ese día lucieron sus uniformes en el desfile.
274. (El Congreso de la Unión trató de deponer a Huerta; pero éste se adelantó disolviendo por la fuerza y aprehendiendo a 84 diputados de la oposición. 10 de octubre de 1913.)

275. (Pero todo era inútil, la revolución se extendía rápidamente y don Venustiano Carranza, al frente del ejército numeroso, dominaba toda la frontera.)

276. Mientras en el sur los zapatistas llegaban frecuentemente hasta el Distrito Federal, librándose fuertes combates.

277. Pero todo esto tenía que ocultarse y había que celebrar supuestos triunfos del gobierno con fiestas militares deslumbradoras

278. en las que el general Huerta, en persona, condecoraba a sus generales.

279. En Torreón la estrella militar de Francisco Villa llegó a su cenit, eclipsando al rojo astro del poder huertista

280. y como hijo mimado de la fortuna, caprichosa y ciega, entró en el emporio lagunero, saboreando el manjar estimulante de la victoria.

281. Entretanto densos nubarrones cubrían el cielo de la patria; en Tampico fueron aprehendidos varios marineros americanos que desembarcaron armados y los Estados Unidos enviaron a México un ultimátum, pidiendo inmediatamente una pública satisfacción.

282. Negada ésta, la escuadra americana, compuesta de 60 barcos de guerra, se presentó frente a Veracruz la mañana de 21 de abril de 1914, desplegándose en línea de combate, e intimando rendición a la plaza.

283. Las fuerzas del gobierno, ante la superioridad del enemigo, evacuaron la plaza.

284. (Pero los alumnos de la Escuela Naval se negaron a salir y unidos al pueblo se aprestaron a la defensa de la integridad nacional.)

285. El crucero *Chester* inicia el combate bombardeando la ciudad

286. y uno de sus proyectiles hiere al águila que adornaba el pedestal del monumento a Juárez.

287. Poderosos acorazados, gigantescos hidroplanos, numerosas fuerzas de tierra se presentaron en acción.

288. (Y la ciudad cayó después de dos días de una lucha desigual.)

289. (Pero cayó con gloria, surgiendo en el cielo de la patria un nuevo héroe: el joven alumno de la Escuela Naval, Manuel Azueta, que gravemente herido, pero al pie de su ametralladora, no cesaba en disparar contra el invasor.)

290. Al día siguiente, la Cruz Blanca recoge numerosos muertos y heridos.

291. Y los invasores por su parte recogen a los suyos y llevan más de 900 cadáveres a enterrar a la isla de Sacrificios.

292. Después... la bandera americana ondeó sobre los principales edificios... la fuerza se imponía.

293. Y, como para demostrarlo, allí, frente al Puerto, permanecía la gran flota.

294. Pero los invasores no se alejaban de sus barcos y sus campamentos fueron establecidos en la playa.

295. Su radio de acción se extendió sólo a diez kilómetros, hasta donde hacían correr un tren.

296. Y los pobladores huían del Puerto, teniendo que atravesar a pie una gran extensión en que la vía fue levantada.

297. Entre tanto las fuerzas mexicanas circunvalaban la ciudad.

298. Un solemne entierro fue el del teniente Azueta, que al fin murió, negándose a recibir auxilios médicos de los invasores. Todos los habitantes del Puerto concurrieron en masa a sus funerales y, justo es decirlo, los americanos no impidieron esta manifestación de dolor.

299. La caída de Veracruz en poder de fuerzas extranjeras causó enorme indignación en todo el país. En la capital, cada uno ostentaba una bandera nacional y bien pronto las grandes avenidas se llenaron de gente que cantaba nuestro himno de la guerra.

300. (El pueblo pedía armas.

(Queremos armas, gritaban por doquier.

(A Veracruz, a Veracruz.

(Fuera el invasor.

301. Pero, oh desilusión tremenda, los numerosos ciudadanos se enlistaron para combatir al enemigo extranjero, fueron enviados al norte a combatir la rebelión.

302. (Y sucedió lo que tenía que suceder, esos hombres volvieron sus armas contra el gobierno traidor.)

303. Y la Revolución crecía y sus numerosas huestes avanzaban hacia el sur.

304. Guadalajara cayó en poder de los Constitucionalistas el día 6 de junio de 1914.

305. (El general Huerta, viéndose completamente perdido, renunció la presidencia y abandonó el país.)

306. (El congreso huertista nombró presidente interino al licenciado Francisco Carvajal.)

307. Entre tanto los trenes constitucionalistas, repletos de soldados se acercaban a la capital.

308. Y las poblaciones del valle de México caían unas tras otras en poder de la Revolución.

309. (La situación era ya insostenible y no era patriótico que se derramara sangre hermana mientras un puerto de la República estaba ocupado por extranjero invasor. El gobierno de Carvajal se rindió.)

310. En Teoloyucan se firmaron los tratados por los que se convino en la disolución del ejército federal y de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial. 11 de agosto de 1914.

311. Las tropas federales salieron de la capital para ser licenciadas en Puebla.

312. Y mientras el ejército federal se disolvía, la efigie del presidente mártir, como lábaro sagrado, era ovacionada por el pueblo.

313. El general Álvaro Obregón fue el primero en llevar flores a la tumba del presidente Madero, pronunciando vibrante arenga.

314. Después de año y medio de lucha entró en México el ejército constitucionalista, con Obregón al frente, el 20 de agosto de 1914.

315. La bandera que llevaba en la mano el presidente Madero el día trágico del cuartelazo fue entregada por el obrero Jesús Rodríguez al Primer Jefe don Venustiano Carranza.

316. Aspecto de la Plaza de la Constitución al desfilan las tropas reivindicadoras.

317. FALTA

318. (Mientras tanto Francisco Villa había ocupado la plaza de Zacatecas y dueño de un poder ilimitado, se empinó sobre los estribos de su corcel de batalla, vio hacia el porvenir y se enfrentó a Carranza.)

319. Del choque de la férrea voluntad de Carranza y de la indomable soberbia de Villa surgió la Convención.

320. (Y se eligió para la reunión de todos los generales que debían integrarla, la ciudad de Aguascalientes que fue declarada neutral.)

321. Pero, Villa indomable y desconfiado, violó la neutralidad de aquella plaza invadiéndola de improviso con sus temibles huestes.

322. Siendo apoyado en sus planes por Emiliano Zapata, que allá en el estado de Morelos juró guerra a muerte a Carranza.

323. En las afueras del Teatro Morelos el gentío esperaba el resultado de las deliberaciones de los nuevos Dantón y Robespierre, en cuyo seno había diseminado su veneno el áspid de la ambición y la discordia.

324. Bajo la presión de las caballerías crepitantes y las estridencias de las bandas villistas, la Convención depuso a Carranza y ungió a Eulalio Gutiérrez presidente de la República

325. haciéndolo escoltar, en un alarde poderío, por los trágicos “Dorados”, flor y nata de la División del Norte.

326. (Pero Carranza desconoce el nombramiento hecho por la Convención y traslada su gobierno a Córdoba, Veracruz.)

327. Y con él va el licenciado Luis Cabrera, autor de la célebre frase: “la Revolución es la Revolución”.

328. Y sin preocuparse de lo que hiciera Francisco Villa, logró con su astuta diplomacia, que las fuerzas de Estados Unidos desocuparan el puerto de Veracruz el 23 de noviembre.

329. Y el mismo día las fuerzas carrancistas restablecieron la soberanía nacional sobre el Puerto

330. siendo Veracruz declarada la capital de la República

331. entregándose sus habitantes al regocijo después de soportar seis meses de extranjera dominación.

332. En el soberbio edificio de Faros se estableció el Palacio Nacional.

333. (Y desde allí dictó Carranza la primera ley revolucionaria del 6 de enero de 1915, ordenando la devolución de sus ejidos a los pueblos.)

334. Entretanto nada contuvo a Francisco Villa, que avanzó hacia la metrópoli, cabalgando sobre la ola inquietante de su audacia.

335. Rotos los eslabones de la cadena de bravuras que forjó la Revolución en el yunque del ideal, el hombre del sur espera al caudillo del norte sobre *El Moro*, su caballo favorito, y otea hacia el polvoriento camino con las pupilas ensanchadas de curiosidad.

336. Y el día que desfilaron unidos al frente de sus tropas por las calles de la ciudad, la fortuna tuvo para ellos sus más gloriosas sonrisas.

337. Eulalio Gutiérrez, Francisco Villa y Emiliano Zapata en el balcón del Palacio Nacional, contemplando el paso de sus tropas eran una terrible trinidad de golpe a la celebridad.

338. Y a sus pies desfilaban aquellas tropas, olas de la guerra civil, a las grupas de cuyos caballos se habían aglomerado el terror y la esperanza del pueblo mexicano.

339. Hubo mujeres, que como aquellas legendarias numantinas, formaron también en los ejércitos revolucionarios, resueltas a correr todos los riesgos de la guerra.

340. El banquete en el comedor de Palacio en honor de los dos guerreros fue la realización del ensueño exaltado.

341. Mientras tanto desde su tumba, el espíritu de Madero con el oído puesto sobre la tierra, escuchaba el ir y venir de aquellas gentes.

342. Y ante su tumba, como una contradicción de su naturaleza fiera, Villa regado con la sangre de los combates, lloraba enternecido, en tanto que en la palabra de una Carlota Corday de la revuelta llameaban las admoniciones.

343. Villa parecía triunfar: a la ocupación de la capital siguió la caída de Puebla.

344. (Pero Carranza no descansaba y llevando como bandera la ley del 6 de enero de 1915, atraía numerosos elementos.)

345. En tanto que los zapatistas abandonaban la ciudad de México, cargados con los restos del botín cogido en la urbe cortesana.

346. Y en Tacuba, Villa con su sonrisa felina, reembarcó sus tropas rumbo al norte, abandonando la metrópoli.

347. Y así comenzó el año de 1915, el año terrible; la guerra se extendió por todo el país.

348. Las tres facciones: villistas, zapatistas y carrancistas, se combatían encarnizadamente sembrando el dolor y la desolación por todas partes.

349. ¡Fuego, ruinas, cadáveres, miseria!

350. (La moneda metálica desapareció y los “bilimbiques” que la sustituyeron sólo tenían el valor que les daba el apoyo de las armas de la facción que los emitía.)

351. La orgullosa metrópoli, víctima desde 1913 de los vaivenes políticos cambiaba de mandatarios cada 24 horas: el general Roque González Garza sustituyó a Eulalio Gutiérrez en la presidencia de la República por mandato de la Soberana Convención.

352. (Y más tarde, el Lic. Francisco Lagos Cházaro sustituyó a González Garza por acuerdo de la misma Convención.)

353. (Entretanto en Veracruz, Carranza vigoriza sus fuerzas y encuentra en Obregón al nuevo caudillo.)

354. El general Obregón, dejando a un lado la metrópoli, avanzó hacia el interior del país, encontrando cerca de la ciudad de Celaya a las fuerzas villistas, librándose terribles combates.

355. Celaya fue el Waterloo de Villa, su buena estrella de soldado de fortuna se precipitó al ocaso.

356. Mientras los apocalípticos caballos pasaban sus furias por el territorio nacional

357. allá, muy lejos, en la ciudad de París, capital de Francia, pasaba los últimos días de su vida el anciano ex-presidente de México, general don Porfirio Díaz.

358. En su residencia en las afueras de París, murió al fin el antiguo soldado de la República, el día 2 de julio de 1915.

359. Su paseo favorito era el Bois de Boulogne, recordando tal vez, horas felices en que descansaba de sus fatigas en nuestro magnífico bosque de Chapultepec.

360. Mientras se extinguía la vida del hombre que por 35 años mantuvo la paz de la República, el general Pablo González, al frente de las fuerzas carrancistas, atacaba la capital.

361. Después de los combates de Cerro Gordo, la ciudad de México cayó en poder de los constitucionalistas el día 11 de julio.

362. (Al comenzar el año de 1916, Carranza había logrado dominar todas las facciones y reorganizar el Gobierno.)

363. (La ciudad de Querétaro designada para la reunión del Congreso fue declarada capital de la República

364. instalándose en ella la Secretaría de Guerra, a cuyo frente quedó el general Álvaro Obregón.)

365. (Los constituyentes se reunieron en el Teatro Iturbide donde se discutieron las nuevas leyes que cristalizaban los ideales de la Revolución.)

366. La que fue promulgada desde luego en toda la República.

367. (Y por fin después de cuatro terribles años de luchas, volvió el país al orden constitucional

368. publicándose por bando nacional el decreto del Congreso.)

369. FALTA

370. El ciudadano Venustiano Carranza protestó cumplir y hacer cumplir la nueva constitución. 1 de mayo de 1917.

371. Miles de palomas mensajeras llevaron la feliz nueva a toda la República.

372. La juventud de las escuelas desfiló frente al Palacio Nacional saludando al nuevo presidente.

373. (Villa en el norte Zapata en el sur eran los dos únicos enemigos del gobierno.)

374 a 379. FALTAN.

380. El gobierno de Uruguay, rindiendo culto a las grandes cualidades del eximio poeta (Amado Nervo), envió sus restos mortales a México a bordo del *Uruguay*, uno de los

mejores barcos de guerra, formando escolta de honor el crucero argentino *19 de Julio* y el crucero *Cuba*.

381. En Veracruz esperaban numerosas comisiones la llegada de los barcos, el pueblo en masa llenaba los muelles.

382. A bordo del *Uruguay* se celebró imponente ceremonia al hacer entrega al ministro de dicha nación del cadáver del llorado bardo, gloria de México.

383. Los alumnos de la Escuela Naval bajaron el cadáver a tierra.

384. En tan solemne momento se dejaron oír las sonoras notas de nuestro himno nacional, las tropas de guarnición presentaron armas y el pueblo se descubrió respetuosamente.

385. El ataúd, rodeado de inmensa muchedumbre, fue transportado al Ferrocarril Mexicano.

386. El entierro en México resultó de una solemnidad sin precedente; los ministros y altas personalidades de la administración, escoltaron el cadáver

387. haciendo igualmente los marinos de las repúblicas hermanas.

388. El Panteón de Dolores guarda desde entonces los restos de este ilustre mexicano.

389. (Al finalizar el año de 1919 la República toda se hallaba conmovida por la proximidad de las elecciones presidenciales, siendo dos las candidaturas que hasta entonces había: Pablo González y Álvaro Obregón.)

390. (Pero repentinamente surgió otra más, la del señor ingeniero Ignacio Bonillas, a quien el público calificó desde luego como candidato de imposición.)

391. La gira de propaganda del ingeniero Bonillas comenzó por Nuevo Laredo.

392. Allí el nuevo candidato fue presentado al pueblo.

393. Días después llegó el general Obregón, a quien sus partidarios recibieron con entusiasta manifestación.

394. Para impedir la imposición proyectada por el gobierno se proclamó el Plan de Agua Prieta el 24 de abril de 1920, siendo firmado este histórico documento por el general Plutarco Elías Calles y otros muchos elementos civiles y militares.

395. La Revolución fue secundada por casi todo el ejército y las pocas tropas que quedaron leales al gobierno abandonaron la capital el 7 de mayo dirigiéndose a Veracruz.
396. A las once de la mañana del mismo día las fuerzas rebeldes de Sidronio Méndez ocuparon el Palacio Nacional
397. y otras más entraron por diversos rumbos de la ciudad.
398. Al siguiente día llegó el general Álvaro Obregón acompañado de numerosas fuerzas surianas
399. siendo recibido en el Palacio Nacional por el nuevo presidente municipal, licenciado Rafael Zubarán Capmany.
400. El general Obregón dando sus últimas órdenes al general Jacinto B. Treviño para que saliera a batir los trenes presidenciales.
401. En la estación de Aljibe, a 180 kilómetros de la capital, los trenes quedaron detenidos por falta de agua, consumándose allí el desastre y dando trágico término al gobierno de don Venustiano Carranza.
402. El presidente huyó a caballo, los trenes quedaron abandonados.
403. (En Tlaxcalantongo, pequeña ranchería del estado de Hidalgo, se consumó la tragedia muriendo asesinado otro presidente de la República.)
404. Intensa excitación causó en México la noticia y el público se aglomeró en la estación Colonia para esperar la llegada de los restos del que fuera presidente de México
405. y una manifestación de duelo sin precedente le fue tributada por todas las clases sociales.
406. El cortejo fúnebre penetró al Panteón de Dolores precedido por el cuerpo diplomático
407. yendo al frente de ataúd uno de los supervivientes de la guerra del 47, llevando la histórica bandera del Batallón de San Blas.
408. La multitud cantó el himno nacional al descender el cadáver a la humilde fosa de tercera clase en que fue sepultado.

409. (Don Adolfo de la Huerta fue nombrado presidente sustituto y el 1 de junio se hizo cargo del poder.)

410. En los primeros días del nuevo gobierno se presentó Francisco Villa frente a Sabinas, Coahuila, y atravesando el río, tomó la plaza

411. dirigiéndose luego a la estación para conferenciar telegráficamente con el presidente De la Huerta proponiendo su rendición.

412. El general Eugenio Martínez con amplios poderes del nuevo gobierno llegó a tratar con Villa.

413. Las conferencias fueron cordiales.

414. (Sólo pido una hacienda, dijo Villa, para dedicarme al cultivo de la tierra.)

(Y mis muchachos también trabajarán conmigo.)

415. Sobre unos cajones que les sirven de asiento, a la sombra de una barda ruda y teniendo por alfombra el suelo polvoriento de un pasaje bravío, los plenipotenciarios firmaron los convenios

416. que fueron sellados en la camaradería de un banquete campesino que ofreció Raúl Madero al rebelde sometido.

417. (En aquella reunión cordial, la historia de nuestras luchas intestinas recogió este brindis en que Villa gasta toda su elocuencia.

(“Ahora hermanos, véanme aquí, dispuesto de todo corazón a abandonar toda actitud hostil, no rendido, ni humillado, no; propuesto a colaborar con toda mi voluntad, en reunión del actual gobierno, a la pacificación del país.”)

418. Convocado el pueblo a elecciones presidenciales fueron dos los candidatos que se presentaron: el ciudadano general Álvaro Obregón apoyado por el Partido Liberal Constitucionalista

419. y el Ingeniero Alfredo Robles Domínguez por el Partido Republicano.

420. Triunfante el general Obregón rindió la protesta de ley ante la Cámara de Diputados a la media noche del 30 de noviembre de 1920.

421. Al comenzar el año de 1921, la República se encontraba en completa paz y los antiguos soldados volvieron a sus labores del campo.
422. Y al llegar el mes de septiembre de ese año, el gobierno resolvió celebrar el centenario de la consumación de la Independencia.
423. En los primeros días del propio llegaron los embajadores extranjeros que fueron recibidos solamente en el Palacio Nacional.
424. Los representantes de las naciones amigas fueron llevadas a contemplar los maravillosos vestigios de la civilización tolteca, en el hoy valle de Teotihuacan.
425. La pirámide del Sol.
426. La base de esta pirámide mide 40,000 metros cuadrados y su altura es de 66 metros, siendo toda ella de adobes y tierra.
427. La pirámide de la Luna.
428. El templo de Quetzalcóatl.
429. Serpientes emplumadas, rodeadas de caracoles guardan la entrada del templo.
430. 50,000 niños cantaron el himno nacional y juraron la bandera en las principales avenidas de la metrópoli el día 15 de septiembre.
431. El día 16 el presidente y sus ministros concurrieron a la catedral a honrar las cenizas de los luchadores insurgentes
432. dirigiéndose después a los campos de la Condesa donde tuvo lugar imponente ceremonia militar.
433. FALTA
434. El presidente de la República entrega sus espadas a los oficiales del ejército.
435. Y tremolando después la enseña nacional, se dirige a los soldados diciéndoles: “Vengo en nombre de la República a encomendar a vuestro valor, patriotismo y disciplina, esta bandera, que significa la independencia de la nación, sus instituciones, la integridad de su territorio y su honor militar.”
436. (¿Protestáis seguirla con fidelidad y constancia y defenderla en los combates, hasta alcanzar la victoria o perder la vida?)

(¡Sí!)

437. El comercio de la capital celebró el centenario de la consumación de la Independencia con un gran desfile de carros alegóricos.

438. El carro de la India Bonita.

439. María Bibiana Uribe, ejemplar belleza de nuestra primitiva raza.

440. El espectáculo cumbre fue la gran corrida de toros del centenario.

441. La enorme plaza del Toreo se llenó completamente de espectadores.

442. Las reinas de la fiesta, ataviadas con el típico traje de chinas poblanas, penetran a la arena escoltadas por los charros.

443. El presidente llega a las tres en punto y en seguida salen las cuadrillas capitaneadas por Rodolfo Gaona, el gran torero mexicano.

444. Estruendosa ovación saludó al gran *Indio*.

445. Después del toque de clarín saltó a la arena el primer toro y comenzó a lidiar en medio del entusiasmo general de los tendidos de sol y sombra, al contemplar la hermosa faena de Gaona.

446. El segundo toro le correspondió a Gregorio Torres *Platerito*, quien escuchó muchas palmas.

447. Carlos Lombardini toreó el tercer toro conquistando también al público.

448. Rodolfo Gaona cerró con broche de oro la brava fiesta, enloqueciendo al público con su faena sin igual.

449. El 27 de septiembre la ciudad se vistió de gala, la bandera de las tres garantías flameaba por todas partes.

450. Ese mismo día, el nuevo ejército de la República desfiló por las mismas calles que lo hiciera cien años antes el ejército insurgente.

451. Una compañía de desembarco inició el desfile.

452. Los alumnos del Colegio Militar de San Jacinto.

453. Un veterano de la guerra contra la intervención francesa.

454. El entusiasmo popular no tenía límites, las fiestas se prolongaron hasta la media noche.

455. Para cerrar con broche de oro los festejos del centenario, se organizó la hermosa fiesta de las flores en los canales de Xochimilco, al igual que como se ejecutaba 500 años atrás por los aztecas.

456. Francisco Villa vivía en su hacienda de Canutillo dedicado a las faenas agrícolas y retirado completamente de la política.

457. (Pero estaba escrito que el destino o el clamor que salía de millares de tumbas por él abiertas, no lo dejarían disfrutar en paz del donativo que le había hecho el gobierno.)

458. Y sin que él lo pudiera prever, llegó el día de la catástrofe...

459. Hidalgo del Parral, la ciudad que aquella mañana sintió su paz levítica turbada por el pataleo infernal de la tragedia.

460. El resplandor claro del sol, se había rasgado con las estrías rojas de los disparos hechos sobre el automóvil que tripulaba Villa.

461. Y los cadáveres de los que fueron Francisco Villa y su lugarteniente Trillo quedaron como resultados de la inesperada agresión.

462. En la improvisada capilla ardiente fulguraba la luz de los blandones puestos en macizos candelabros cincelados.

463. (Los funerales de Villa fueron una pueblerina sencillez y su cadáver quedó sepultado en el panteón de Parral.)

464. Por aquellos días se fundó en Veracruz un célebre sindicato de inquilinos, cuyo objeto era que sus miembros no pagasen las rentas de las casas que ocupaban.

465. El jefe del Sindicato, Herón Proal, fue internado en la cárcel y desde allí, continuaba sus prédicas comunistas.

466. (El pavoroso problema de la sucesión presidencial se presentó de nuevo a fines del año de 1923, lanzándose dos candidaturas y comenzando una intensa agitación política.)

467. Los delahuertistas organizaron su primera gran manifestación el domingo 14 de octubre

468. y ocho días más tarde, los callistas a su vez, demostraron su fuerza y empuje en otra imponente manifestación.

469. (Los delahuertistas se quejaban de que se preparaba una imposición y en sus clubs y convenciones se comenzó a discutir la conveniencia de decidir el acto electoral por medio de las armas

(y se unió la acción a la palabra, sublevándose en Veracruz el general Guadalupe Sánchez el 16 de diciembre

(secundándole al siguiente día en Guadalajara el general Enrique Estrada.)

(A fines del año de 1923 el 75 por ciento del ejército estaba sublevado y la importante plaza de Puebla cayó en poder de la revolución.)

470. El triunfo de los rebeldes parecía seguro, pero el genio militar del general Obregón se sobrepuso y con las pocas tropas que le quedaban fieles efectuó rapidísimos movimientos, llevándolas del frente oriental al occidental, o viceversa, según lo exigían las necesidades de la campaña.

471. Por lo pronto lo urgente era recuperar Puebla por estar esta plaza tan cerca de México y allí se reconcentraron todos los elementos del gobierno.

472. El mando supremo se confió al general Eugenio Martínez.

473. El día 21 se movió el tren explorador hacia Panzacola

474. siguiendo luego las infanterías pie a tierra.

475. Ocupando la Estación de Panzacola después de los primeros disparos.

476. Panzacola queda sólo a 12 kilómetros de Puebla y el general Martínez dispuso no se perdiera tiempo, siguiendo las tropas su avance.

477. La infantería desembarcó de los trenes para tomar sus posiciones y completar el cerco de la ciudad.

478. Los primeros disparos de artillería hicieron replegarse al enemigo.

479. FALTA

480. La víspera del combate; a la caída de la tarde el sol se oculta tras el Popocatepetl, que no queriendo ser menos que los hombres, también arroja bocanadas de humo, como queriendo tomar parte activa en la batalla que se prepara.

481. La Malintzin, por el lado opuesto, también contempla los movimientos bélicos de ambos ejércitos combatientes que horas más tarde empaparán con su sangre los campos de Puebla.

482. Ya de noche, cuando los soldados duermen en sus puestos y sólo los centinelas rompen el silencio con su monótono grito de “alerta”, la luna parece contemplar con indiferencia aquel conjunto de hombres que van a matarse al día siguiente.

483. A las 7 horas del 22 de diciembre, un cañonazo disparado en el cuartel general, anunció a todas las fuerzas que rodeaban Puebla que debía comenzar el asalto simultáneo.

484. Y ante tan formidable empuje los rebeldes huyeron y Puebla quedó en poder del gobierno.

485. Al principiar el año de 1924, comenzó también la actividad en el frente occidental, dirigiéndose el presidente en persona a Irapuato para iniciar la campaña

486. comenzando por pasar revista a las tropas que en breve marcharían sobre Guadalajara.

487. La plaza de Yurécuaro fue ocupada fácilmente.

488. Y el avance continuó hacia Ocotlán, donde se habían hecho fuertes los rebeldes.

489. El río Lerma se interponía entre los ejércitos enemigos.

490. Librándose una de las batallas más sangrientas de nuestras últimas luchas intestinas, para poder pasarlo y desbaratar al enemigo.

491. Después de la batalla de Ocotlán, fue ocupada la ciudad de Guadalajara y vencida la rebelión en el occidente.

492. Quedaba sólo el puerto de Veracruz y allá se dirigieron las tropas del gobierno para desalojar a los rebeldes de su último reducto

493. entrando las tropas federales por la estación terminal

494. ocupando más tarde el puesto de resistencia.
495. (Vencida la rebelión continuó la interrumpida campaña electoral, presentándose el general Ángel Flores como nuevo candidato a la presidencia
496. organizándose una manifestación florista, un mes antes de las elecciones.)
497. La propaganda electoral llenaba los muros de las casas de la ciudad.
498. Y el día señalado por la ley se verificaron las elecciones de poderes federales
499. siendo electo el general Plutarco Elías Calles...
500. El 30 de noviembre de 1924, en el amplio Estadio Nacional, tuvo lugar la pacífica transmisión del poder ejecutivo de la República mexicana.
501. La toma de posesión.

Para citar este artículo:

WOOD, David M. J. "Del compendio fílmico al relato histórico. Documentos sobre la realización de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 371-437. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/83>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **David Wood** es autor del libro *El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (en prensa) y de diversos artículos y capítulos en libros sobre cine documental y experimental latinoamericano y sobre archivos fílmicos, preservación y restauración cinematográfica. Es coeditor del libro *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (2015, con Aurelio de los Reyes). Tiene un doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos por el King's College de la Universidad de Londres, es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y forma parte del comité editorial del *Journal of Latin American Cultural Studies* (Londres). E-mail: david_mj_wood@yahoo.com.

Convocatoria para el n. 3

El Comité Editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su tercer número, que será publicado en **diciembre del 2017**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el tercer número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de junio de 2017**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

La cuarta edición de la revista a publicarse en diciembre de 2018 incluirá el segundo dossier temático de nuestra publicación. Aceptaremos propuestas para el dossier que sigan las pautas indicadas en las directrices para autores hasta el **1 de diciembre de 2017**. El Comité Editorial seleccionará una de las propuestas y el editor a cargo será responsable de que los autores participantes envíen sus trabajos (de 3 a 7 artículos seleccionados por invitación o convocatoria abierta) antes del **1 de junio de 2018**. Al igual que los artículos de investigación, estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares.

Fecha límite de envío de contribuciones para el 3er número:

1 de junio de 2017

Fecha límite de envío de propuestas para el dossier temático (4to número):

15 de diciembre de 2017

Fecha límite de envíos de trabajos del dossier (4to número):

1 de junio de 2018