

*La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine
antes de los archivos filmicos*

[The historicity of the image in movement: The preservation
of the cinema before film archives]

David M.J. WOOD

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

Existe la idea generalizada de que en la época del cine mudo, el séptimo arte se veía como algo sin valor cultural o histórico, como un aparato pasajero e intrascendente, cuya producción no era necesario salvaguardar. Sin embargo, desde finales del siglo XIX existieron diferentes iniciativas, tanto en México como en el resto del mundo, cuyo objetivo fue la preservación (o creación) de un archivo filmico. Lo que diferencia nuestro afán actual, por proteger los resultados de la realización cinematográfica, y el de Salvador Toscano, reconocido por su trabajo como realizador y exhibidor en el panorama mexicano, es que su preocupación patrimonial no responde a los mismos patrones que la nuestra. En el caso de Toscano, igual que en el de muchos cronistas, escritores o archiveros de la época, su interés para con el cine recaía fundamentalmente en la cualidad histórica de la imagen en movimiento.

Palabras clave: cine; historia; archivo; preservación; México.

There is a generalized idea that in the period of the silent cinema, the seventh art was seen as something without cultural or historical value, an ephemeral gadget lacking in transcendence, whose production it was not necessary to safeguard. However, since the late nineteenth century various initiatives existed, both in Mexico and other parts of the world, aimed at the preservation (or creation) of film archives. What differentiates our present-day interest in the protecting the results of cinematographic creation from that of Salvador Toscano—recognized for his work as a film-maker and exhibitor in the Mexican panorama—is that his patrimonial concern does not respond to the same patterns as ours. In the case of Toscano, as in that of many chroniclers, writers or archivists of the period, the interest in film lay fundamentally in the historical quality of the image in movement.

Keywords: cinema; history; archive; preservation; Mexico.

WOOD, David M.J., “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos filmicos”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 381-394.

LA HISTORICIDAD DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO. LA PRESERVACIÓN DEL CINE ANTES DE LOS ARCHIVOS FÍLMICOS

DAVID M.J. WOOD

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Las historias de la preservación del cine suelen empezar durante la década de 1930, cuando se establecieron y consolidaron los archivos filmicos nacionales de cuatro de los países que eran, o habían sido, los principales productores del cine hasta la época: Francia, el Reino Unido, Estados Unidos y Alemania,¹ y con la fundación por estas cuatro naciones de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en 1938. México hizo su primer intento de institucionalizar la preservación cinematográfica por los mismos años, con la fundación de la Filmoteca Nacional por Elena Sánchez Valenzuela bajo los auspicios de la SEP, aunque la efímera institución mexicana fue mucho menos duradera, y ciertamente está menos documentada e investigada, que sus contrapartes de Europa y de Estados Unidos.² El capítulo mexicano del “movimiento archivístico” internacional cobró fuerza tardíamente, con la fundación de la Filmoteca de la UNAM por Manuel González Casanova en 1960 a partir de la intensa actividad cineclubística durante los años cincuenta: el primer proyecto de largo aliento

¹ Sobre la fundación de la FIAF, véase, por ejemplo, Penelope Houston, *Keepers of the Frame: The Film Archives* (Londres: British Film Institute, 1994); Caroline Frick, *Saving Cinema: The Politics of Preservation* (Nueva York: Oxford University Press), 2011.

² Existe poca investigación sobre la historia de la Filmoteca Nacional; véanse Fernando del Moral González, “La infraestructura técnica y la preservación del material fílmico en México”, en *Hojas de Cine*, vol. 2 (México: SEP/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988), 167-175; Patricia Torres San Martín, “Elena Sánchez Valenzuela”, *Dicina*, núm. 48 (1992): 14-16; Carlos Bonfil, “El patrimonio fílmico”, en *El patrimonio nacional de México*, coord. Enrique Florescano, vol. 2 (México: Conaculta/Fondo de Cultura Económica, 1997), 130-143; Raúl Miranda e Itzia Fernández, “La investigación en la Cineteca Nacional”, ponencia presentada en el Seminario Cine y el Archivo: Investigación, Exhibición, Creación, 24 de octubre de 2012. Existe desacuerdo sobre las fechas de operación de la Filmoteca; Del Moral y Miranda concuerdan al afirmar que se estableció en 1942.

de este país en proponerse rescatar, conservar y difundir el patrimonio fílmico nacional.³

Una actitud (quizá mercedamente) celebratoria hacia las hazañas de las figuras fundacionales de la preservación fílmica en los años treinta, aunada a la pérdida de la gran mayoría de las películas producidas en el ámbito mundial en las primeras décadas después de su surgimiento a finales del siglo XIX, parecerían confirmar la percepción de que, durante la época muda (hasta finales de los años veinte, aunque para muchos países, entre ellos México, se extendió hasta los años treinta), el cine era visto como algo transitorio y desechable: los realizadores, productores y exhibidores del cine eran ignorantes de su valor patrimonial y por lo tanto destruyeron, perdieron, abandonaron o reciclaron el delicado y altamente inflamable nitrato de celulosa que formaba la base material de las películas. A ello se debe la tragedia patrimonial que constituye la pérdida irreversible de la mayor parte de todo el cine producido en sus primeras décadas.⁴ La destrucción y pérdida de la gran mayoría de la producción fílmica de las primeras décadas es un hecho, y no deja de ser lamentable, por supuesto, la imposibilidad de recuperar la producción de una época vital de la historia del cine. Sin embargo, esta ponencia cuestiona la postura que delineé arriba en dos sentidos. Primero, incluso en México, país de relativamente escasa producción del cine en sus primeras décadas, y en el cual la preservación se institucionalizó adecuadamente apenas en los años sesenta del siglo XX, la lógica subyacente que veía el cine como algo que valía la pena guardarse para generaciones posteriores estuvo presente, primero en términos discursivos y después como práctica, desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Segundo, como bien lo señala Caroline Frick en su libro reciente *Saving Cinema*, la propia noción del cine como “patrimonio” colectivo (nacional o universal) —es decir, como un objeto con un valor intrínseco que automáticamente merece ser resguardado y archivado—, no se debe entender como algo natural, sino como una

³ Véase Manuel González Casanova, *¿Qué es un cine-club?* (México: UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1962).

⁴ Un estudio reciente de la Biblioteca del Congreso ha encontrado que, de los largometrajes de ficción producidos en Estados Unidos durante el periodo silente, 14% existe en su versión original en 35mm y 30% sobrevive en alguna forma (copias de versiones extranjeras, copias en 28mm, 16mm u otros formatos de menor de calidad que 35mm, o fragmentos). Véase David Pierce, *The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929* (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources/Library of Congress, 2013), http://www.loc.gov/film/pdfs/pub158.final_version_sept_2013.pdf. En cuanto a México, la directora de la Filmoteca UNAM, Guadalupe Ferrer, estima que se conserva algo menos de 2% de toda la producción fílmica mexicana del periodo silente; conferencia dictada en la mesa redonda “Instituciones”, en Diplomado Patrimonio Cinematográfico y Audiovisual, México, Cineteca Nacional, 7 de marzo de 2011.

construcción ideológica que se volvió hegemónica (y sigue siéndolo) en el lenguaje internacional de la preservación del cine en la segunda mitad del siglo xx, como parte de una tendencia más general en la esfera cultural en la época de la posguerra.⁵ Si bien existieron discursos y prácticas de preservación fílmica desde mucho antes, solían responder a otros intereses y preocupaciones, desde el deseo práctico y económico de seguir obteniendo renta de los materiales viejos hasta el idealismo positivista de querer usar el cine como un registro fidedigno del mundo real. Es en este contexto que trataremos de entender los alcances limitados de las iniciativas archivísticas de la primera mitad del siglo.

Los primeros cronistas y el cine como archivo

Las investigaciones hemerográficas de los historiadores del cine Aurelio de los Reyes, Ángel Miquel y Juan Felipe Leal revelan una serie de actitudes hacia el nuevo fenómeno de la imagen fotográfica en movimiento de parte de cronistas y periodistas en México hacia finales del siglo xix: posturas que reflejan las mismas preocupaciones que las de escritores contemporáneos de otras latitudes.⁶ Al leer las crónicas recopiladas e interpretadas por dichos investigadores, se hace evidente el valor de registro que tenía el cine para muchos observadores de la época: una capacidad para captar y reproducir la vida, el movimiento y la actualidad que respondía al deseo positivista de comprender, catalogar y controlar la realidad. No pocos observadores del cinematógrafo en sus primeros años celebraban la exactitud, la precisión, la fidelidad y el gran detalle con el cual la máquina era capaz de “fijar escenas fugitivas”, según la descripción de un cronista en agosto de 1896, poco después de la llegada del aparato al país.⁷ Varios escritores propusieron que tales propiedades documentales del cine fueran aprovechadas

⁵ Frick, *Saving Cinema*, 5.

⁶ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983); del mismo, *Vivir de sueños (1896-1920)*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930* (México: UNAM/Cineteca Nacional, 1981); Ángel Miquel, *Los exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992); del mismo, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine* (México: Universidad Pedagógica Nacional, 1991); Juan Felipe Leal, Carlos Arturo Flores et al., *Anales del cine en México, 1895-1911* (México: Voyeur, 2007). Véase también Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo: programas y crónicas del cine mudo en México, (1895-1920)*, tomo 1 (México: UNAM-Dirección General de Difusión Cultural, 1968); Helena Almoína, *Notas para la historia del cine en México*, vol. 1 (México: UNAM, 1980).

⁷ Crónica publicada en *El Mundo (Ilustrado)*, 23 de agosto de 1896, reproducida en De los Reyes, *Los orígenes*, 218.

con fines didácticos para la enseñanza de la historia: debate que persistiría, en distintas formas, hasta la época actual.⁸ Pocos días después de la llegada del cinematógrafo a México en agosto de 1896, un cronista llegó a plantear que “con un aparato así, se hará la historia y nuestros postreros verán vivos y palpitantes, los episodios más notables de las naciones, suprimiéndose el libro [...] por inútil”.⁹

Aunque hoy día nos puedan parecer pura hipérbole, estas afirmaciones resultan muy interesantes por lo que revelan sobre los estatutos filosóficos, epistemológicos e historiográficos que estos primeros espectadores atribuyeron a la imagen fotográfica en movimiento. La celebración de la precisión científica con la cual el cinematógrafo reproducía la vida era de esperarse, dados los orígenes de la nueva tecnología en la experimentación por figuras como el fotógrafo británico Eadweard Muybridge (fig. 1) y el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey en las décadas de 1870 y 1880.¹⁰ Estas pesquisas en las últimas décadas del siglo XIX estaban destinadas a lograr una profunda comprensión del fenómeno del movimiento mediante la nueva capacidad de la tecnología fotográfica de producir un registro indicial y automatizado (no una semejanza) de un *instante* en el tiempo: algo que antes no había sido posible debido al largo tiempo de exposición que requería la fotografía fija.¹¹

Unos pocos años más tarde, a raíz de estos experimentos, surgió una tecnología que llegaría a considerarse como un receptáculo del conocimiento histórico superior al codificado en el lenguaje escrito. Para algunos de sus primeros espectadores, el cinematógrafo ofrecía algo que no podían ofrecer los libros: la oportunidad no simplemente de contar la historia, sino de mostrarla. A consecuencia de ello, al poderse capturar los eventos históricos en celuloide, las generaciones futuras tendrían la posibilidad

⁸ Véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, 52; Almoína, *Notas para la historia*, 33, 62; Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 47.

⁹ Crónica publicada en *El Nacional*, 19 de agosto de 1896, citada en De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

¹⁰ Sobre Muybridge, véase Philip Brookman *et al.*, *Eadweard Muybridge* (Londres: Tate Publishing, 2011); sobre Marey, véase Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1992). Para un panorama del llamado “precine”, véase Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière* (México: UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1993).

¹¹ Sobre la historia del llamado “precine”, véase, por ejemplo, Tosi, *El cine antes de Lumière*. Algunos historiadores consideran que los orígenes del cine son mucho más antiguos, encontrándolos en la linterna mágica de Athanasius Kircher del siglo XVII o incluso, muchos siglos atrás, en las sombras chinescas o las cavernas de Altamira; véase, por ejemplo, Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Lumen, 1995).



1. Eadweard Muybridge, *Edgington-Fast (Phase 15)*. Tomado de: Philip Brookman, *Eadweard Muybridge* (Londres: Tate Publishing, 2010), 6. Smithsonian Institution, National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center.

de entrar en una relación no sólo cognitiva sino también afectiva con los grandes acontecimientos del pasado.

He aquí una paradoja clave en la conceptualización de las propiedades historiográficas del cinematógrafo entre sus observadores positivistas: su celebración de la capacidad de esta tecnología de registrar la verdad positiva dependía de un reconocimiento del valor del cinematógrafo en tanto agente de lo subjetivo y de lo intangible (“nuestros postreros verán *vivos y palpitantes*”)¹² en la comprensión del pasado. Esta preocupación dual, por un lado con el registro y por otro con lo que se resiste a registrarse, se refleja ampliamente en las crónicas de los primeros años del cine.

En una de las primeras crónicas sobre el cine en México, publicada en agosto de 1896, Luis G. Urbina compara al cinematógrafo Lumière

¹² De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

favorablemente con dos tecnologías que precedieron a, y según Urbina fueron superadas por, el cinematógrafo: el kinetoscopio de Edison (fig. 2) (que también mostraba imágenes en movimiento junto con sonido, pero para un solo espectador que debe mirar adentro de una caja), y la Exposición Imperial (espectáculo de linterna mágica de vistas estereoscópicas).¹³ Urbina hace una analogía entre aquellas tecnologías precinematográficas y un curioso aparato ficticio descrito en un cuento escrito por Erckmann-Chatrion en 1849: *La lunette de Hans Schnaps*.¹⁴ Esta *lunette*, nos dice Urbina, era una “especie de telescopio de la felicidad, [...] que hacía contemplar a quien le aplicaba la vista todos sus sueños realizados, todas sus esperanzas cumplidas, [...] su dicha, en fin, tal como la imaginación la había tejido, enhebrando las cosas reales con el hilo de oro de la locura”.¹⁵ El kinetoscopio y la Exposición Imperial se parecían a la *lunette* porque producían un mundo fantástico limitado y encerrado: “Es necesario ponerle espejuelas a la fantasía para que mire. Está cerrada la puerta del encanto, pero la fantasía, chiquilla traviesa, se pone de puntillas para ver por el ojo de la cerradura”.¹⁶ Se trata, para Urbina, de una fantasía “muert[a]”, “falsa, como prestada, como de imitación”.¹⁷ En cambio, con el nuevo invento, “la fantasía, cansada de buscar, entró al salón [...] y se puso a ver el *Cinematógrafo*.”¹⁸ En cambio, la imagen cinematográfica, proyectada en una pantalla gigante en vez de una pequeña caja de madera, oculta la mediación de la lente entre el ojo del espectador y la imagen, de tal manera que “están tomados los gestos y la mímica con tanta exactitud que el sentimiento de la realidad se apodera del espectador y lo domina por entero. Se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin *pose*, sin fingimientos, sin artificios.”¹⁹

¹³ “El cinematógrafo”, *El Universal*, 23 de agosto de 1896; reproducida en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 57-62.

¹⁴ Erckmann-Chatrion, “La lunette de Hans Schnaps” [1849], *Contes fantastiques* (París: Hachette, 1973). Urbina se refiere al personaje de Schnaps simplemente como “aquél del cuentecillo alsaciano” (Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 57), sin dar mayor información, lo cual sugiere que el escritor mexicano supondría cierta familiaridad con el cuento entre sus lectores. Según Miquel éstos serían principalmente miembros de la aún pequeña pero creciente clase media intelectual porfiriana; Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 21-36.

¹⁵ Urbina citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 57.

¹⁶ En Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 58.

¹⁷ Urbina citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 60.

¹⁸ Urbina citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 60; énfasis original.

¹⁹ Citado en Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 61. Miquel observa que esta actitud romántica se contrasta con las crónicas posteriores de Urbina que criticaban los efectos moralmente dañinos que podría ejercer el cine sobre sus espectadores; Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 41.



2. Edison's greatest marvel—the Vitascope. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540.

En la crónica de Urbina, la precisión con la cual el cinematógrafo captura el movimiento no se limita a ser el resultado de un puro registro científico de la realidad. Urbina es un espectador circunspecto: está más que consciente del poder que le ejerce la imagen cinematográfica. Este poder reside no en la creación de una fantasía momentánea y suspendida, separada de la realidad, como en el kinetoscopio, la *Exposición Imperial* o la *lunette* de Hans Schnaps, sino en la capacidad del cinematógrafo para dejar que la realidad y la fantasía se compenentren. Estamos, pues, ante la emoción de hallar lo fantástico de la autenticidad.

Si bien Miquel señala la clara diferencia entre el romanticismo de Urbina, interesado en lo fantástico y lo onírico, y el positivismo de la mayoría de los cronistas de la época,²⁰ la angustia provocada por la capacidad de las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento para registrar la vida parece ser una sensibilidad que compartían varios de sus contemporáneos. Un cronista de Guadalajara comentó, en octubre de 1896, que el vitascopio

²⁰ Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 41-42.

(otra tecnología que proyectaba imágenes en movimiento sobre una pantalla, distribuida por la empresa de Edison) “reproduce la vida real con una exactitud que da pasmo; [...] todo se encuentra allí, y es tal á [*sic*] veces la ilusión, que la realidad se confunde”.²¹ En 1898 el poeta Amado Nervo, otro escritor cuyas crónicas, para Miquel, están infundidas por el espíritu mortífero y antimoderno del modernismo literario mexicano,²² vio en el registro cinematográfico una posibilidad de cumplir con el deseo de los románticos de alcanzar la posteridad.²³ Para Nervo, “el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas”.²⁴ Pero su sensibilidad romántica también se hace evidente en su anhelo por una plenitud inalcanzable, en el siguiente lamento: “¡Oh!, si a nosotros nos hubiese sido dado reconstruir así todas las épocas, si merced a un aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos como desde una estrella, asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos [...]”.²⁵ Implícita en esta crónica está la gran responsabilidad que pesaba sobre Nervo y sus contemporáneos de asegurarse de que las generaciones futuras tuvieran la posibilidad de presenciar las vistas cinematográficas contemporáneas.²⁶ En el mismo texto, Nervo se hace eco del cronista de agosto de 1896, citado arriba, al plantear que por lo tanto, en el futuro los libros de historia serían obsoletos.²⁷

Los mismos intereses, angustias y esperanzas que expresaban Urbina, Nervo y sus contemporáneos en México en los últimos años del siglo XIX también caracterizan un panfleto publicado en París por el camarógrafo polaco Boleslas Matuszewski titulado “Une nouvelle source de l’histoire” (Una nueva fuente de la historia), el 25 de marzo de 1898, cinco días después de la crónica de Amado Nervo en México mencionado arriba.²⁸ En

²¹ Citada en Leal, Flores *et al.*, *Anales del cine*, 110.

²² Miquel, *El nacimiento de una pasión*, 25-28.

²³ Sobre la noción de la posteridad en el romanticismo, véase Andrew Bennett, “On Posterity”, *The Yale Journal of Criticism* 12, núm.1 (1999): 131-144.

²⁴ Citado en De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

²⁵ Citado en De los Reyes, *Los orígenes*, 112.

²⁶ De los Reyes observa que el deseo de Nervo de preservar en el celuloide “los grandes hechos y desfile de personajes notables” se contrasta con la posibilidad que detecta su contemporáneo José Juan Tablada de registrar “los pequeños hechos de la vida ordinaria”. De los Reyes, *Los orígenes*, 112. Tablada se imaginaba que los recuerdos vivos impresos en el cinematógrafo podrían reemplazar “un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres de los ataúdes”, citado en De los Reyes, *Los orígenes*, 112.

²⁷ De los Reyes, *Los orígenes*, 111.

²⁸ Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinématographie historique* (París: Imprimerie Noizette et Cie., 1898).

este texto, y en otro publicado el mismo año, “La photographie animée”,²⁹ Matuszewski también propone que el valor de registro del cinematógrafo proveería a los historiadores del futuro de una fuente histórica con una precisión y fiabilidad sin precedentes. Matuszewski, como Nervo, se imaginaba cómo las generaciones futuras gozarían de una comprensión de los grandes eventos históricos mediante los registros cinematográficos; y como más de un cronista mexicano, vislumbraba un futuro en el cual los libros serían obsoletos.³⁰ Y al igual que los cronistas citados arriba, Matuszewski expresa una fascinación romántica con la muerte y las posibilidades de vencerla mediante la creación de índices cinematográficos de la realidad que durarían para la posteridad.³¹ El polaco, sin embargo, fue un paso más allá que sus contemporáneos mexicanos al convocar a las autoridades francesas a crear un “museo” o “depósito” cinematográfico: un acervo de materiales cinematográficos resguardado por uno de los grandes archivos históricos de París.³² Las ideas de Matuszewski sobre la fundación de un depósito cinematográfico no tuvieron mayores repercusiones prácticas en su tiempo y, que yo sepa, ni siquiera fueron articuladas tan abiertamente por los cronistas o camarógrafos mexicanos finiseculares. Pero es esencial comprenderlas para entender los orígenes intelectuales del impulso de archivar el cine en México.

²⁹ Reproducido en Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques. une nouvelle source de l'histoire. La Photographie animée*, ed. Magdalena Mazaraki (París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006).

³⁰ En “La Photographie animée”, texto posterior y más extenso, Matuszewski matiza algunas de las propuestas algo esquemáticas del panfleto “Une nouvelle source”. En aquel texto, el camarógrafo sugiere que el cinematógrafo *enriquece* el conocimiento verbal en vez de suplirlo del todo: “Je sais bien qu’ailleurs, que des différents domaines de l’Histoire, il n’en este guère qu’un seul qui appelle impérieusement la Cinématographie [...]. Ce qu’elle enregistre et sauve de l’oubli, c’est avant tout *le côté pittoresque des choses*, la matérialité des faits extérieurs et visibles”; Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 39 (énfasis original). También señala las posibilidades de registrar las costumbres locales y los eventos familiares, más allá de los grandes acontecimientos de la Historia, véase Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 40.

³¹ Véanse Magdalena Mazaraki, “Boleslas Matuszewski: de la restitution du passé à la construction de l’avenir”, en Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 11-46; David M.J. Wood, “Film and the Archive: Nation, Heritage, Resistance”, *Cosmos and History* 6, núm. 2 (2010): 162-174, <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/viewFile/208/307>.

³² Luc Lebart escribe sobre los vínculos entre la actividad archivística y la vigilancia (*surveillance*) de la población: observa que Matuszewski concebía la biblioteca como un monumento al orden: una metáfora de la estructura ideal del estado, véase “Archiver les photographies fixes et animées: Matuszewski et l’international documentaire”, en Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, 47-66.

La compilación histórica como archivo

En 1976, Carmen Toscano publicó una biografía de su padre, don Salvador Toscano, pionero de la exhibición y realización cinematográficas en México, pero también, para doña Carmen, antecedente de la preservación filmica en el país.³³ Antes de y durante la revolución, Toscano fue uno de los empresarios de cine más prominentes de México. Su negocio, como el de contemporáneos como Jesús H. Abitia y los hermanos Alva, consistía en filmar, comprar y exhibir vistas de acontecimientos importantes, principalmente para su consumo inmediato por un público ávido por presenciar en la pantalla los eventos políticos de su país. Pero Toscano también se dio cuenta de que sus vistas podían tener cierto valor más allá del presente inmediato, y fue formando una colección de imágenes en movimiento de los grandes sucesos de la vida política de México, las cuales logró explotar compilándolas en películas históricas cada vez más extensas. Los ingresos que surtía la exhibición de estas compilaciones les daban un valor económico agregado a las actualidades cotidianas, y le daban a Toscano la oportunidad de elaborar con ellas discursos históricos cada vez más complejos, aunque casi siempre ideológicamente parciales.³⁴ Como lo han observado varios historiadores, esta práctica común de compilación histórica de parte de Toscano y de algunos de sus contemporáneos ha contribuido a la poca supervivencia de actualidades de las primeras décadas del cine mexicano en su estado original, pero al mismo tiempo las propias películas de compilación han constituido valiosos vehículos para la preservación de una parte, ya sea reducida y fragmentada, de la realización documental de la época.

En su libro de 1976, Carmen Toscano cuenta cómo, durante el gobierno de Victoriano Huerta en 1914, su padre Salvador fue perseguido por un gobierno reaccionario que temía que su colección de películas le pudiera

³³ Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano* (México: Fundación Toscano, 1993 [1976]).

³⁴ Para más detalles sobre las prácticas de compilación histórica de Salvador Toscano, véanse Ángel Miquel, *Salvador Toscano* (Guadalajara y Puebla: Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla, 1997); *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán, 1900-1930*, ed. Pablo Ortiz Monasterio (México, Guadalajara: Conaculta/Incine/Universidad de Guadalajara, 2010); David M.J. Wood, "Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario", en *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y ocaso*, coord. Aurelio de los Reyes y David Wood (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas), de próxima publicación. Toscano no era el único en realizar este tipo de filmes: otro ejemplo muy importante es el de Jesús H. Abitia, quien al final de la Revolución realizó el filme *8 mil kilómetros de campaña* para obsequiarlo a su mecenas el general Álvaro Obregón. En la década de 1960 dos versiones recortadas y, eventualmente, censuradas de este filme fueron realizadas bajo el título de *Epopéyas de la Revolución*; véase Aurelio de los Reyes, *Vivir de sueños*, 15-16.

perjudicar. Cuenta que Salvador, avisado de las intenciones de Huerta, huyó de su casa con sus negativos, dejando en su lugar muchas copias de exhibición reemplazables:

Los soldados del disciplinado ejército de Huerta, enviados a la casa particular de Toscano, encontraron allí muchas películas, que sacaron a la mitad de la banqueta y les prendieron fuego divirtiéndose al verlas arder, retorcerse y desaparecer casi instantáneamente. Nunca imaginaron que el testimonio se les había escapado de las manos y que, en algún lugar, muchos años después, habrían de sobrevivir aquellos momentos dramáticos de México que el usurpador trataba de ocultar. [...] Lo que quedó ha sido suficiente para sacar a flote las memorias del audaz cronista.³⁵

Dejando de lado la cuestión de la veracidad de esta anécdota, lo que interesa aquí es la manera en la cual doña Carmen construye la imagen de su padre como un héroe instintivo de la preservación cinematográfica antes de su tiempo. Cuando escribió estas palabras Carmen ya llevaba varias décadas esforzándose contra viento y marea por salvaguardar y difundir lo que aún quedaba del archivo de su padre,³⁶ y hay que entender sus palabras en el contexto del discurso patrimonial de su época que venía movilizándolo con este fin desde los años cuarenta.

Pero al hablar de cómo en estas películas “sobrevivi[eron] aquellos momentos dramáticos de México”, Carmen Toscano también nos remite a los debates sobre la función historiográfica del cinematógrafo que discutí en la primera parte de esta ponencia, que venían desarrollándose en México desde el inicio de la carrera cinematográfica de don Salvador en los últimos años del siglo XIX: el cine era una tecnología para capturar (idealmente para la posteridad) instantes fugaces del tiempo. Las compilaciones históricas que hicieron Toscano y sus contemporáneos durante y después de la revolución estaban estructuradas como narraciones lineales de un determinado periodo de la historia reciente de México: acumulaciones de grandes sucesos históricos (desfiles, reuniones de presidentes y prominentes figuras militares, a veces escenas del campo de batalla...).³⁷

³⁵ Toscano, *Memorias*, 122.

³⁶ Véase David M.J. Wood, “Carmen Toscano de Moreno Sánchez”, en *Women Film Pioneers* (Nueva York: Columbia University, Film Program, School of the Arts, de próxima publicación), <http://wfpp.cdrs.columbia.edu/>.

³⁷ Los datos de estas compilaciones pueden encontrarse en Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, vol. 1 (México: Filmoteca UNAM, 1986); Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, vol. 2 (México: UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994); Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1924-1931*, vol. 3 (México: UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000); Ángel Miquel,

En los carteles que anunciaban las exhibiciones de estos filmes (fig. 3), frecuentemente se buscaba impresionar al posible espectador prometiendo que los actores históricos reales iban a “desfilan ante sus ojos”.

La idea del pasado como un desfile de acontecimientos en estas compilaciones es otro eco de la crónica de Amado Nervo de 1898.³⁸ Esta noción está arraigada en las nuevas concepciones de la temporalidad en el capitalismo moderno que se fueron popularizando durante el siglo XIX, vinculadas con tecnologías como el ferrocarril, la fotografía fija y el cinematógrafo. La teórica Mary Ann Doane señala que la idea del cine como registro histórico, expresada por Matuszewski y por los escritores mexicanos que he mencionado aquí, depende de la noción del tiempo como un ente cuantificable, tangible, controlable, irreversible y almacenable. Para Doane, al crear y presenciar archivos del tiempo mediante el cinematógrafo, el sujeto moderno disfruta de una sensación de control y conocimiento de tiempos pasados, pero al mismo tiempo siente una inquieta e insólita atracción por la inestabilidad y la contingencia de dichos registros.³⁹ Los carteles que anuncian las exhibiciones de las compilaciones históricas de Toscano durante y después de la revolución revelan esta misma combinación de seguridad y orgullo ante la posibilidad de *conocer* la historia reciente del proceso revolucionario, y el asombro e inquietud que sin duda causaría la posibilidad de ver con sus propios ojos las grandes figuras políticas y militares del país.⁴⁰

Ciertamente podemos celebrar desde el presente a figuras como Salvador Toscano por su papel en la preservación de lo que ahora concebimos como el patrimonio histórico, nacional o universal. Pero como he

Acercamientos al cine silente mexicano (Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005).

³⁸ El “ver su inmenso desfile de los siglos como desde una estrella” de Nervo parecería ser una analogía apropiada del historicismo tradicional que describe Walter Benjamin en sus *Theses on the Philosophy of History*, el cual constituye “an irretrievable picture of the past, which threatens to disappear with every present”, y “depicts the ‘eternal’ picture of the past”; Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hanna Arendt, trad. Harry Zorn (Londres: Pimlico, 1999 [1955]); véase particularmente las tesis V y XVI. El pensador alemán contrasta el historicismo con el materialismo histórico: en esta última categoría, los procesos presentes están estrechamente implicados en la comprensión del pasado.

³⁹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Londres, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002). Como observó Máximo Gorky en una de las primeras crónicas del cine en Rusia en 1896, el cine, por un lado, representa el constante esfuerzo humano por entender y asir todo, pero por otro, está destinado al fracaso ya que no puede superar su condición de *sombra* de la realidad; citado en Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Princeton: Princeton University Press, 1983 [1960]), 407-409.

⁴⁰ Para una reproducción de algunos de estos carteles, véase *Salvador Toscano y su colección de carteles* (México: Fundación Carmen Toscano, 2003), CD-ROM.

querido proponer aquí, su praxis de preservación fílmica no respondía a la preocupación patrimonial de hoy día, sino más bien a una serie de actitudes arraigadas en una valoración de la historicidad inherente a la imagen en movimiento que, a su vez, es sintomática de la temporalidad moderna que caracterizaba a las nuevas tecnologías hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Esta temporalidad, inherente en el deseo de salvar, en las palabras de Carmen Toscano, una serie de “momentos dramáticos de México”, puede explicar en parte la emoción que todavía sentimos al ver una escena filmada hace más de cien años, y al saber que quizá de aquí a cien años otros públicos todavía lo podrán ver.