

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINESE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO EM CINEMA

FABIANA LOURENÇO DIAZ

MEMÓRIAS DE UM COMPILADOR:  
O LEGADO DE SALVADOR TOSCANO

Niterói

2016

FABIANA LOURENÇO DIAZ

MEMÓRIAS DE UM COMPILADOR:  
O LEGADO DE SALVADOR TOSCANO

Trabalho monográfico de conclusão de graduação apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – habilitação em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN NÚÑEZ

Niterói  
2016

## **Resumo**

Um dos principais pioneiros do cinema mexicano, Salvador Toscano foi exibidor itinerante, colecionador e compilador de películas cinematográficas. Durante toda a sua trajetória como cineasta procurou registrar em imagens em movimento a história da revolução mexicana da forma mais completa possível, seja através das suas próprias filmagens, seja por meio da compra ou troca de imagens de outros cinegrafistas. Partindo sobretudo de entrevistas com uma série de pesquisadores, esta monografia pretende fazer uma reflexão sobre como o acervo acumulado de Toscano foi sendo trabalhado ao longo dos anos.

**Palavras-chave:** Salvador Toscano; cinema mexicano; cinema silencioso; preservação audiovisual; filmes de compilação.

## Sumário

Introdução.....	5
Capítulo 1 – Salvador Toscano: história e trajetória .....	11
1.1. <i>Formação profissional e início dos empreendimentos</i> .....	11
1.2. <i>Primeiros filmes</i> .....	12
1.3. <i>Viagem internacional e inauguração da Companhia Cinematográfica Nacional</i> .....	13
1.4. <i>Primeiros registros políticos e tentativa de consolidação dos negócios</i> .....	15
1.5. <i>A descoberta de um estilo de filmar</i> .....	17
1.6. <i>Novos filmes, novos empreendimentos</i> .....	18
1.7. <i>O registro das festas do Centenário da Independência</i> .....	19
1.8. <i>A ascensão de Madero e o cinema de propaganda</i> .....	20
1.9. <i>A Decena Trágica</i> .....	22
1.10. <i>Histórias da Revolução</i> .....	24
1.11. <i>Últimas compilações e alguns reconhecimentos</i> .....	25
Capítulo 2 – Algumas noções de preservação audiovisual.....	29
2.1. <i>Origens do registro audiovisual</i> .....	29
2.2. <i>Os primeiros arquivos audiovisuais</i> .....	29
2.3. <i>Uma primeira tomada de consciência</i> .....	31
2.4. <i>Novos desafios da preservação audiovisual</i> .....	31
2.5. <i>Documentos audiovisuais: características gerais</i> .....	33
2.6. <i>Preservação e acesso: um diálogo permanente</i> .....	35
2.7. <i>Estratégias de migração e o impacto das tecnologias digitais</i> .....	38
2.8. <i>Conclusão</i> .....	40
Capítulo 3 – Diálogos sobre um acervo.....	41
3.1. <i>Origens do acervo de Toscano</i> .....	41
3.2. <i>Salvador Toscano e a gênese do cinema mexicano</i> .....	42
3.3. <i>Questões de autoria e a potencialidade das imagens em movimento</i> .....	44
3.4. <i>Memórias de un mexicano: construção de um legado</i> .....	47
3.5. <i>Reconstruindo o legado de Toscano</i> .....	51
3.6. <i>Vestígios da revolução em tarjetas</i> .....	54
3.7. <i>Acervo Toscano: organizando um legado</i> .....	62
Conclusão .....	66
Bibliografia.....	69
Entrevistas .....	70
ANEXO – Entrevistas .....	72

## Introdução

Tudo começou em julho de 2008 com a minha mudança para o México. Mudava de país e levava comigo a pendência de fazer uma monografia para poder me formar. Já nesse ano pairava no México uma atmosfera prévia de celebração do bicentenário da independência e sobretudo do centenário da revolução. Mas foi em 2010 que apareceram os mais diversos projetos que pretendiam deixar seu grãozinho de areia na revisão desse enorme processo revolucionário, iniciado em 1910, com a derrubada da ditadura de 30 anos de Porfirio Díaz, e que chega ao fim em 1929, com a criação do Partido Nacional Revolucionário (PRI), com o fim da guerra *cristera* e a institucionalização do exército.

E não seria diferente no contexto do cinema. Primeiramente pelo fato de que o cinema chega ao México poucos anos antes da revolução, em 1896, sendo que no ano seguinte, Salvador Toscano compra seu primeiro aparato cinematográfico e realiza suas primeiras filmagens, se tornando um dos pioneiros dessa atividade no país. Toscano e outros serão testemunhas da revolução, e através do cinema registram em película seus principais acontecimentos. Por mais que não tenham filmado todos os acontecimentos, seja por seu posicionamento ideológico ou seja por outros motivos (financeiros, por exemplo), as imagens em movimento que produziram são as que chegaram aos nossos dias, constituindo, junto com as imagens fixas, o imaginário visual da revolução e de seus personagens. Esses cinegrafistas tinham ciência do valor imediato das suas imagens, uma vez que as exibiam inúmeras vezes e em diferentes cidades, e, em longo prazo, as remontavam conforme ia avançado o processo revolucionário. Era o gênero de compilação que estava surgindo, sendo Salvador Toscano um dos seus pioneiros e quem perseguiu o projeto de contar a história completa da revolução até o final da sua vida.

Tentando aprender sobre esses momentos da história mexicana, me impressionava ao pensar que quase 100 anos antes o México tinha vivido uma revolução sangrenta, repleta de contradições e traições, e que as conquistas que os mexicanos chegaram a ter não mais se viam naquele momento – e muito menos nos dias de hoje, passados oito anos.

Mas foi no ano seguinte à minha chegada que escutei pela primeira vez o nome de Salvador Toscano. Fernando Osorio, meu companheiro e motivo pelo qual me mudei para o México, esteve em uma conferência e me contou sobre a descoberta das famosas *tarjetas* feita pelo pesquisador David Wood. Ele havia encontrado essas *tarjetas* na residência da família Toscano, em Ocoyoacac, a uma hora da Cidade do México. Autorizado a mergulhar no acervo de Toscano e especificamente interessado em pesquisar sobre o célebre *Memorias de*

*un mexicano* – documentário de 1950 feito pela filha de Salvador, Carmen Toscano –, Wood encontra duas caixas de papelão com antigas fichas de biblioteca (*tarjetas*) datilografadas e também manuscritas com uma série de fotogramas inseridos nelas por cantoneiras. Era uma espécie de roteiro de um filme sobre a revolução, que o pesquisador chamou de *Los últimos treinta años de México*, conforme aparece na primeira entre as mais de mil fichas do conjunto. Trata-se muito provavelmente de um roteiro de um filme de Salvador Toscano. Ainda que as fichas pudessem não ser de sua autoria, ao menos pareciam ser diretamente baseadas nos seus diversos filmes que contavam a história completa da revolução – o primeiro realizado em 1912, no início da revolução, e o último em 1935, comemorando os 25 anos de início da mesma. Nessas fichas, Wood descobriu que cada sequência descrita era acompanhada de fotogramas, como uma forma de organizar, identificar e localizar os planos. Foi através dessa descoberta de Wood, apresentada naquela conferência que Fernando esteve presente, que pude ter meu primeiro contato com a obra de Salvador Toscano.

O ano 2010 seria repleto de eventos, livros, filmes e exposições voltados para celebrar e debater o primeiro centenário da revolução mexicana. No que se refere a Salvador Toscano, três exposições foram dedicadas ao seu legado, um filme redescoberto e recuperado, um livro (com os fotogramas e *tarjetas*) publicado, um programa de televisão, além de muitas conferências voltadas a ele e ao cinema da revolução.

Nessa época já tinha decidido que a monografia seria sobre Salvador Toscano. O que me interessava nesse tema era sobretudo a trajetória de Toscano como colecionador e compilador, que o levou a guardar não só as imagens filmadas por ele como também aquelas que ia adquirindo com outros cinegrafistas, tanto por seu interesse de empresário exibidor quanto principalmente por perseguir um grande projeto: contar a história completa da revolução por meio da maior quantidade de imagens possível. Justamente nesse seu afã de colecionador que está embutida a questão da preservação, campo onde atuo profissionalmente há mais de dez anos. Além disso, tinha também uma inquietude por saber como foram os usos do acervo de Salvador Toscano para a realização de projetos e pesquisas pelos próprios herdeiros de Toscano ou aprovados por eles, desde *Memorias de un mexicano*, declarado “Monumento Nacional do México”, até os projetos produzidos em 2010, motivados pelo centenário da revolução.

Em fevereiro de 2010 fomos a Guadalajara para a inauguração de uma exposição em homenagem a Salvador Toscano, concebida e organizada por Eduardo de la Vega, importante pesquisador do cinema mexicano – que mais adiante seria meu primeiro entrevistado. Para essa exposição foram impressos vários dos fotogramas encontrados nas *tarjetas*, além de

programas de salas de exibição e cartazes; expuseram uma de suas câmeras/projetores e outros aparatos tecnológicos do “primeiro cinema”; e também organizaram uma sessão com o filme *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, acompanhada de música ao vivo. Foi na coletiva de imprensa realizada na manhã do dia da abertura da exposição que conheci Verónica Zárate, neta de Salvador Toscano e presidente da Fundação Carmen Toscano. Conversamos sobre nosso interesse em montar em Puebla uma exposição sobre Salvador Toscano, tendo em vista que a mãe dele vivera muito tempo nessa cidade, onde administrou uma sala de exibição ao longo de vários anos. Nessa ocasião também conheci a única filha viva de Toscano, Dona Enedina, uma simpática senhora que então tinha 96 anos. Tive o privilégio de acompanhar com a câmera ligada a “Chata”, como é carinhosamente chamada a herdeira direta do cineasta, passeando e se admirando com a exposição.

Seguindo essa linha de encontros, conheci os pesquisadores David Wood e Ángel Miquel (autor da biografia de Salvador Toscano) no *Coloquio Internacional Cine Mudo en Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenarios*, onde me aprofundi um pouco mais na obra de Salvador Toscano, assistindo a algumas conferências e à projeção de *Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec* (1907). Nessa ocasião, contei a Wood e Miquel sobre o meu tema e meu interesse em entrevistá-los, e ambos aceitaram com entusiasmo o convite. Ao final do evento, em uma dessas coincidências que o tempo vai agregando uma aura cada vez mais mágica, Octávio Moreno Toscano, neto de Salvador Toscano, convida os participantes do evento para visitar Los Barandales, sítio onde se encontrava o acervo da família. Foi a oportunidade que tive para conhecer o acervo de Salvador Toscano mais de perto: vi muitos cartazes, vistas de lanterna mágica, câmeras e projetores, livros, e uma grande quantidade de latas de películas cinematográficas. Durante a visita pudemos notar que um pequeno depósito recém-construído acabara de ser afetado pelas chuvas, de modo que as latas tiveram que ser transferidas, de maneira improvisada, para outros espaços da casa. Era um primeiro indício das dificuldades vividas pela instituição àquela época para preservar o acervo em condições minimamente adequadas.

Em outra visita a Guadalajara, em junho de 2010, gravei um depoimento com Eduardo de la Vega, a primeira de um conjunto de sete entrevistas. De modo geral, meu interesse maior com os entrevistados era saber como se dera o contato de cada um deles com o acervo de Toscano, uma vez que todos estiveram envolvidos de alguma maneira em projetos ou pesquisas sobre o cineasta e seu legado. No caso de De La Vega, ele não só havia assinado a curadoria da exposição de Guadalajara como também participara como consultor da

remontagem do filme *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, realizada por Ángel Miquel

Na volta dessa mesma viagem, passamos por Ocoyoacac para minha segunda visita a Los Barandales, onde iria gravar uma entrevista com David Wood. Minha intenção nesse encontro seria indagá-lo sobre as tais *tarjetas* que havia descoberto enquanto fazia sua pesquisa sobre *Memorias de un mexicano*. Curiosamente, naquele mesmo ano de 2010, as imagens digitalizadas das *tarjetas* apareceriam em três diferentes exposições, serviriam de base para um livro chamado *Fragmentos*, e ainda motivariam um programa de televisão, além de algumas conferências.

Uma dessas exposições, a segunda a utilizar imagens de Salvador Toscano, foi a minha próxima parada. Chamada *Cine y Revolución*, aconteceu no Antiguo Colegio de San Idelfonso, localizado na Cidade do México. Contando com a curadoria do fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio, a exposição apresentava os fotogramas e *tarjetas* do acervo de Toscano, tendo também como atração a projeção de *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*. De modo geral, a exposição voltava-se para o cinema que abordava a revolução mexicana, realizado tanto por cineastas mexicanos quanto por estrangeiros, incluindo aí os filmes de Toscano produzidos no período. Pablo Ortiz Monasterio, meu entrevistado seguinte, também esteve a cargo do livro *Fragmentos*, uma primeira aproximação a esse curioso roteiro e espécie de catálogo de todo o acervo, ou do que sobreviveu dele. O próprio Monasterio foi o responsável pela digitalização de todas as *tarjetas* e fotogramas que aparecem no livro.

Minha próxima entrevista seria com o biógrafo de Salvador Toscano, Ángel Miquel, no café da livraria Conejo Blanco, que já não existe. Com amabilidade e timidez, me contou sobre sua imersão no acervo de Toscano. Seu livro viria a ser o primeiro trabalho consistente, desde *Memorias de un mexicano*, sobre a obra de Toscano. Particularmente interessado nos filmes de compilação realizados por Toscano, Miquel seria o responsável pela reconstrução de *La toma de Ciudad Juaréz y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, um dos títulos mais conhecidos do cineasta.

As *tarjetas* e fotogramas do acervo de Toscano voltariam a aparecer na entrevista com Gregorio Rocha, cineasta e pesquisador de cinema. Autor de um programa de televisão sobre a história de Salvador Toscano, no qual enfocava principalmente o lado colecionista do cineasta. De todos os entrevistados é o único que sabe manipular materiais cinematográficos. Ele defende a ideia de que é possível montar o famoso filme de Toscano sobre a revolução, ou boa parte dele, seguindo o roteiro que as *tarjetas* apresentam.

O ano 2010 terminou com a exposição que fizemos em Puebla, quando eu mesma me tornei usuária do acervo de Toscano, pesquisando e selecionando materiais para a montagem a exposição. Gravei também a última entrevista do ano, com Verónica Zárata Toscano. Historiadora e presidente da Fundação Carmen Toscano, ela demonstrava ter um interesse primordial pelo passado, de modo que tinha dificuldades de enxergar as potencialidades do acervo para o futuro. Ainda que estivesse satisfeita com importantes parcerias que havia feito para a realização de alguns projetos naquele ano, considerava que eram poucas diante do tamanho e da importância da comemoração que chegava ao fim.

Por diferentes motivos, não foi nesse momento que consegui escrever a monografia. Precisei de seis anos mais para resolver encarar a empreitada. Quando decido fazê-la, não havia outra possibilidade senão a de retomar esse trabalho que começou e parou em 2010. Nesse meio tempo, em 2011, a Fundação Carmen Toscano assinou um convênio com a Filmoteca da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), onde o acervo é depositado em 2012, em regime de comodato. Minha última entrevista, portanto, seria com o responsável pela área de catalogação de filmes da Filmoteca, Ángel Martínez, que de maneira bastante otimista me contou como foi receber esse material e o que vem sendo feito para sua preservação. De alguma forma, sinto que esse acervo está armazenado em um lugar adequado e que poderá lá permanecer outros cem anos desde que bem cuidado. Talvez minha única dúvida seja quanto ao acesso a esse acervo, algo que vejo um pouco obstaculizado pelas políticas da Filmoteca da UNAM.

Quanto à estrutura da monografia, o texto está dividido em três capítulos. O primeiro é um apanhado da vida e da trajetória profissional de Salvador Toscano, incluindo tanto o seu empreendedorismo como exibidor quanto as suas realizações como cineasta, além da atividade como engenheiro que manteve paralelamente ao longo de toda a sua vida. O capítulo tem como fonte central a biografia assinada por Ángel Miquel, inquestionavelmente a mais completa publicação até hoje a respeito da trajetória do cineasta mexicano. Em função de Salvador Toscano ser um nome praticamente desconhecido no Brasil, o capítulo de certa forma tem um cunho didático, seguindo uma linha narrativa próxima do testemunho biográfico, a fim de apresentar devidamente o personagem ao leitor leigo.

O segundo capítulo é um levantamento de algumas noções gerais de preservação audiovisual. Uma vez que minha aproximação com a obra e acervo de Toscano sempre tiveram como referência a preservação, considerei relevante tentar reunir os pontos que considero centrais no debate sobre preservação audiovisual nos dias de hoje. Desse modo, assim como no primeiro capítulo, aqui também parti de uma publicação que serviu de base

para o texto, dessa vez *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*, de Ray Edmondson. No entanto, em função da complexidade dos temas tratados e também pela razoável quantidade de publicações e artigos recentes dedicados à preservação audiovisual, outras referências também foram utilizadas, em uma tentativa de enriquecer um pouco mais o debate. Esse capítulo também acabou sendo motivado pela minha própria experiência profissional, pois é principalmente a partir da ótica da preservação que procuro me aproximar dos temas que perpassam esta monografia.

O segundo capítulo é uma espécie de base referencial para o terceiro e último capítulo, que busca elencar e refletir sobre alguns dos projetos surgidos ao longo dos anos – e intensificados recentemente por ocasião do centenário da revolução mexicana – dedicados a explorar o legado de Salvador Toscano. O capítulo basicamente tem como fontes as entrevistas realizadas por mim desde 2010 com sete personalidades que, com maior ou menor intensidade, estiveram envolvidas em projetos ligados ao acervo de Toscano. Se, por um lado, a opção pelo uso exclusivo de fontes orais automaticamente amplia o olhar sobre cada um dos temas levantados, por outro, eventualmente envolve o risco da imprecisão e da incorreção típicos dos testemunhos pessoais orais. No entanto, ciente dessa ambiguidade, creio que valorizar os depoimentos pode ser bem-vindo tanto pelo ineditismo de alguns dados colhidos quanto pela riqueza das experiências pessoais que brotam dos relatos. Resolvi agregá-los na íntegra como anexo ao final por acreditar que podem ser fontes úteis a eventuais interessados.

Por fim, gostaria de agradecer em primeiro lugar a Fernando Osorio, por seu amor e apoio incontestes sempre, e a todos os entrevistados que gentilmente aceitaram em me receber e que me possibilitaram, através das suas reflexões, aprofundar os temas que procurei tratar aqui. Agradeço também a Fabián Núñez que desde 2010 aceitou ser meu orientador. Também não poderia deixar de mencionar meu queridíssimo amigo Marco Dreer, que, mesmo com a enorme distância que nos separa, sempre esteve presente na minha vida e que muito me apoiou com este trabalho. À minha amiga Carolina Elias, brasileira que também mora na Cidade do México, agradeço pela criteriosa transcrição de todas as entrevistas. E, por último, dedico esta monografia aos meus amados pais, que sempre acreditaram em mim e souberam esperar tanto tempo para verem a conclusão desta etapa da minha vida.

## Capítulo 1 – Salvador Toscano: história e trajetória

### 1.1. Formação profissional e início dos empreendimentos

Salvador Toscano nasceu em 24 de março de 1872, na cidade de Guadalajara. Sua mãe, Refugio Barragán, foi escritora de popularidade mediana no México, além de se dedicar à atividade de professora. Foi ela quem criou Salvador e seu irmão mais novo, Ricardo, a maior parte do tempo, em função da morte prematura do seu marido, Esteban Toscano, em 1879.

Toscano teve seus primeiros estudos em Zapotlán, e em 1885 foi estudar no Seminário Conciliar de San José, em Guadalajara. Desde cedo demonstrava ter aptidões manuais, sobretudo desenho, o que viria a ser relevante para as suas atividades futuras. Ingressou, em 1890, na Escola Nacional de Engenheiros, a fim de seguir uma carreira que desempenharia praticamente ao longo de toda a sua trajetória, paralelamente às atividades com cinema.

Salvador durante toda a sua vida peregrinou pelo território mexicano exibindo filmes e atuando como engenheiro. Em 1897 se formou engenheiro topógrafo e hidrógrafo, sendo rapidamente contratado pelo governo como ajudante na Comissão Hidrográfica da Secretaria de Comunicações.

Nesse mesmo ano, ao ler uma matéria na revista francesa *La Nature*, resolve adquirir um aparelho de cinema Lumière, contraindo uma dívida de mil pesos. É importante mencionar que anteriormente ele já havia importado dos Estados Unidos uma lanterna mágica McAllister, com a qual projetava “vistas” para sua família.

Ainda em 1897, instalou o projetor em um galpão, com cadeiras e tela, localizado na rua de Plateros, nº 9, ao qual chamou de Cinematógrafo Lumière. Na sua primeira temporada, o Cinematógrafo oferecia sessões de cerca de meia hora – chamadas *tandas* (ou programas) – em que se exibiam documentários curtos filmados na França por Auguste Lumière e em outros países pelos enviados da sua empresa. Os programas incluíam, entre outros curtas-metragens, filmes realizados no México pelo francês Gabriel Veyre, chamados *Rurales mexicanos al galope* e *El presidente de la República despidiéndose de sus ministros en Chapultepec*.

Num primeiro momento, o negócio era voltado sobretudo para conquistar o público das zonas consideradas mais “elegantes” da capital mexicana. Exemplar nesse sentido é que, em dezembro de 1897, Toscano chega a convidar para comparecer ao local o presidente Porfirio Díaz, cujas ocupações o impediram de estar presente. Quanto à programação

oferecida, além das vistas, o público podia desfrutar de outros entretenimentos, como música orquestral (que se tocava antes de cada programa, sem acompanhamento de imagens), música gravada reproduzida por um fonógrafo ou até mesmo a performance de um transformista.

A fim de tornar o espetáculo ainda mais atraente, Toscano se associa, ao final de 1897, a Carlos Mongrand, empresário francês de atrações que tinha uma empresa especializada em números de prestidigitação e truques óticos, alguns dos quais foram incorporados ao repertório do Cinematógrafo. Com a crescente popularidade do cinema, em 1898, Toscano decide ampliar os negócios e atingir novos públicos fora da capital mexicana. Começa então a excursionar por várias cidades a fim de explorar o cinematógrafo, seguindo as linhas do trem e por vezes chegando junto com a luz elétrica. Eventualmente regressava à Cidade do México, onde se instalava em diferentes locais. Diante de considerável demanda, é provável que a essa altura já contasse com dois ou mais projetores.

## ***1.2. Primeiros filmes***

Esse mesmo ano de 1898 é singular na trajetória de Toscano, pois é quando começa a dar seus primeiros passos como realizador, passando a produzir seus primeiros filmes, ao aproveitar do fato de que o projetor Lumière podia servir não só como projetor mas também como câmera. Suas filmagens iniciais, as primeiras feitas por um mexicano, foram planos do centro da capital e se chamaram *El Zócalo* e *La Alameda*. Se por um lado, Toscano, enquanto empresário propagador do cinematógrafo, contasse com alguns concorrentes que ofereciam atrações similares, por outro é inquestionável o seu pioneirismo enquanto realizador mexicano de cinema. Sobreviveram alguns segundos do que poderiam ser *El Zócalo* e *La Alameda*, os quais foram reunidos no documentário *Memorias de un mexicano* (1950) – sobre o qual trataremos ao final deste capítulo.

O estilo desses primeiros filmes seguia em grande medida o modelo da escola cinematográfica dos Lumière. Os filmes dos irmãos franceses costumavam ser um registro, partindo de uma mesma perspectiva e com a câmera imóvel, de uma cena breve da vida social ou natural que pudesse ser interessante pelo seu significado ou pela sua própria ação. Além disso, os planos em geral não eram elaborados de antemão, ainda que apresentassem enquadramentos bem estruturados. Por fim, os planos dos Lumière tinham uma grande nitidez em termos de imagem, o que era possibilitada pelas filmagens à luz do dia. Portanto, todas essas características, tipicamente presentes nos filmes dos irmãos franceses, são possíveis de serem identificadas nas primeiras imagens produzidas por Toscano.

É também importante apontar que desde suas primeiras filmagens, Toscano manifestou, ao menos instintivamente, uma notável capacidade de selecionar cenas significativas para o espectador, suscitando uma boa resposta de público quando de sua projeção. Ele fez muitos registros em locais que detinham uma grande ressonância histórica e social para o povo mexicano

No ano 1899, ainda que tenha se estabelecido em um local específico, na rua 5 de Mayo, nº 9, na Cidade do México, em função da grande concorrência passou a oferecer sessões em diversos pontos do país. Além disso, houve também a necessidade de diversificar o repertório de atrações. Portanto, como apontamos acima, uma vez que os programas apresentados enfatizavam as qualidades documentais das filmagens que caracterizavam os filmes dos Lumière, no intuito de diversificar, a empresa de Toscano adquire filmes iluminados a mão e material produzido por Georges Méliès, que se caracterizava por outro tipo de registro, com encenações e uma narrativa muitas vezes mágica.

Foi nesse contexto que Toscano realizou *Don Juan Tenorio*, geralmente reconhecido como o primeiro filme de ficção mexicano, e que por sua vez rompia com o modelo documentarista de Lumière e abraçava o "teatro filmado" proposto por Méliès. Interessante notar, portanto, como os filmes que eram apresentados por Toscano em sua programação de atrações pareciam influenciar a sua atividade como cineasta, sobretudo em seu aspecto formal.

### ***1.3. Viagem internacional e inauguração da Compañía Cinematográfica Nacional***

Em função da grande concorrência, que havia crescido sem parar desde 1899, Toscano decide encerrar o negócio em 1900. No entanto, o cinema ainda se mantém como o seu interesse principal, para o qual retornaria em breve. Depois de juntar uma poupança, Toscano inicia uma viagem rumo aos Estados Unidos e Europa, a fim de, entre outras coisas, entrar em contato com os produtores franceses de filmes, com o intuito de evitar os intermediários comerciais no México. Tentaria juntar algum dinheiro durante a viagem, exibindo filmes e vendendo selos mexicanos antigos, um pequeno negócio que tinha desde que era estudante. Em princípio, a viagem duraria seis meses.

No que se refere a essa viagem em particular é importante mencionar alguns dados curiosos. Em primeiro lugar, os documentos de Toscano nos permitem enxergar mais de perto nosso personagem, em termos descritivos. Segundo os dados do passaporte, o viajante era de

estatura baixa, de cor morena, tinha olhos castanhos escuros, pele negra e, como sinal particular, uma mancha na bochecha esquerda. Àquela altura tinha 28 anos e era solteiro.

Também notável em relação à viagem é o fato de Toscano ter sido o pioneiro de exibição de filmes em algumas pequenas populações do sul dos Estados Unidos – sem ao menos saber Inglês. Mas nas cidades grandes americanas, o cinema já havia sido convertido em um grande negócio e Toscano ficou impressionado com os centros de diversão que faziam uso de novidades tecnológicas.

Em outro momento da viagem, já em Paris, Toscano passa a frequentar o Gran Café no Boulevard des Capucines e o Salon Indien dos irmãos Lumière. No Café fez amizade com o escritor espanhol-portorriquenho Luis Bonafoux, que por sua vez o teria apresentado a Georges Méliès. Toscano está praticamente falido quando chega à Espanha, mas um golpe de sorte inusitado o permite permanecer por mais tempo na Europa: ganha na loteria em Madri.

Finalmente regressa ao México nos primeiros meses de 1901, quando imediatamente aluga um circo, chamado Orrín, para instalar ali o Biógrafo Lumière. Mas os tempos ainda não estavam comercialmente propícios para os negócios de cinema, o que faz com que Toscano rapidamente retome seus trabalhos como engenheiro no Estado de Puebla.

Mas em meados de 1903, Toscano retorna ao negócio de cinema. Ao mesmo tempo em que, enquanto profissional de engenharia, auxiliava na construção de um cemitério na cidade de Atlixco, criou a Compañía Cinematográfica Nacional juntamente com o sócio Román J. Barreiro. A empresa se dedicava principalmente à exibição e, de maneira secundária, à venda de filmes e materiais de cinema. Seu método de trabalho era, assim como acontecia na empresa Cinematógrafo Lumière, alugar teatros em diferentes cidades e exhibir filmes agrupados em programas precedidos por um anúncio importante, tanto em jornal como em forma de folhetos que se distribuíam na rua.

Na programação da Compañía encontramos, além de alguns filmes do repertório que Toscano havia apresentado nos anos anteriores, outros de aquisição recente, entre os quais se destacavam alguns de Méliès e vários de magia, assim como documentários de outras procedências e de longa duração, como o filme sobre o então recentemente falecido Papa Leão XIII.

Nesse mesmo momento, Toscano retomou também as exibições itinerantes. Era a única forma de sobreviver nesse mercado: buscando novas praças. Aproveitando suas viagens, realizou alguns filmes de estilo documental em que retratou cenas de diferentes cidades, preferencialmente dirigidas aos públicos dos locais onde haviam sido filmadas. Além disso também realizou, aparentemente por encomenda, *Gavilanes aplastado por una*

*aplanadora*, um filme de ficção em que se permitiu abandonar o gênero documental, chegando a fazer truques cinematográficos ao estilo Méliès.

#### ***1.4. Primeiros registros políticos e tentativa de consolidação dos negócios***

Aproveitando as eleições que reelegeriam Porfirio Díaz, Toscano recebe a permissão para filmar as festividades da ocasião, resultando num filme em seis partes intitulado *Las fiestas presidenciales en México*, mas não conseguiu o resultado comercial almejado. É importante ressaltar que aqui Toscano faz o registro presidencial por interesse particular, não se tratando de uma obra de encomenda ou propaganda política - algo que viria a acontecer mais adiante. Mas o filme tem certa relevância porque com ele, Toscano começou a ensaiar a reportagem cinematográfica, que anos depois se tornaria sua marca registrada.

As reportagens fotográficas publicadas em jornais e revistas consistiam em série de fotos que ilustravam acontecimentos destacados de um determinado momento, sem contar necessariamente uma história. A ênfase se dava em momentos isolados, muito mais do que no desenvolvimento de um processo. Ao contrário, a reportagem cinematográfica se voltará mais adiante em contar fluidamente uma história, com início, desenvolvimento e fim. Era esse tipo de abordagem que fundamentalmente interessava a Toscano em seus filmes dessa época.

Com a Compañía Cinematográfica Nacional, em poucos meses Toscano e Barreiro exibiram alguns dos melhores e mais populares filmes de ficção da época, como *O grande assalto ao trem* (1903), de Edwin S. Porter, e cinco filmes de longa-metragem de Méliès. Era 1904 e a empresa estava em um período de investimento, de modo que os sócios adquiriam alguns aparatos e filmes, ainda que com risco de se endividarem gravemente, havendo um grande esforço para fazer crescer a empresa. Entre as dificuldades enfrentadas estavam, por exemplo, as chuvas torrenciais que espantavam o público dos teatros, a desesperadora alternância de luz, que a empresa declarava não ser responsável, e estavam também os competidores.

Desde que o cinema havia se convertido, em meados de 1900, em um negócio principalmente itinerante, apenas os empresários mais empreendedores e resistentes haviam podido permanecer nesse tipo de investimento. Quem representava o maior perigo comercial para Toscano e Barreiro, entre tantos concorrentes, era Enrique Rosas. Entre os filmes que exibia em 1904-1905 estavam alguns que Toscano não possuía, ainda que em seu repertório também estavam vários filmes exibidos pelo engenheiro. Além disso, Rosas começou a produzir seus próprios materiais a partir de 1904. Assim como seu principal competidor, em

janeiro de 1905, a Compañía Cinematográfica Nacional havia contratado ajudantes e tinha uma infraestrutura ampla, que permitiu Toscano e Barreiro se separarem e seguirem caminhos distintos.

Nesse contexto, em princípios de julho do mesmo ano, Toscano fez uma viagem a Guanajuato para filmar a inundação da cidade e seus arredores, provocada por chuvas torrenciais. O filme resultante, chamado *La inundación de Guanajuato*, era uma reportagem informativa que se diferenciava de suas filmagens anteriores pela sua maior duração (contendo 60 partes, algumas certamente planos fixos), embora se parecesse com elas por não conter uma narrativa clara, o que ficava explícito pelo fato de as partes poderem ser exibidas juntas ou separadas.

Quanto às exibições, o repertório de filmes da Compañía Cinematográfica Nacional era projetado em um equipamento Lumière-Pathé então recém-importado de Paris. Além disso, uma novidade da programação era a exibição das "vistas artísticas", muitas das quais a empresa programou a partir do segundo semestre de 1905. Tratavam-se de cenas filmadas que dialogavam com outras artes, sobretudo a pintura.

O grosso da seleção de filmes costumeiramente apresentada pela empresa de Toscano já estava consolidado, mas financeiramente havia problemas, com dívidas acumuladas. Com o objetivo de amortecê-las, ao invés de adquirir novos títulos a empresa procurou explorar o material que já tinha, reunindo, por exemplo, vários filmes antigos de Gabriel Veyre para formar o conjunto intitulado *Los charros mexicanos*.

A despeito das dificuldades enfrentadas, e a fim de se dedicar integralmente ao cinematógrafo, Toscano se afasta da Comissão Hidrográfica, órgão governamental a qual pertenceu desde sua fundação atuando como engenheiro. No final de outubro de 1905 escreveu à sua mãe, com quem muito se correspondia, dizendo que vivia sozinho e feliz, "sem vizinhos, sem porteiros, com muita luz nos cômodos, com meu quarto escuro arrumado" (Miquel, 1997, p. 34), fazendo referência à sua condição de vida errante, de empreendedor itinerante.

Retomando seus interesses pelo registro de eventos políticos, no início de 1906, Toscano embarcou com o propósito de filmar uma viagem que o presidente Díaz e sua comitiva fariam à península de Iucatã. O filme resultante, *Viaje a Yucatán*, se tornou o filme mais ambicioso feito no México até aquele momento.

Diferentemente das reportagens anteriores de Toscano, praticamente desprovidas de narrativa, *Viaje a Yucatán* já procurava contar uma pequena história, em cuja forma se manifestava uma assimilação da estrutura dos filmes com argumento pré-estabelecido. O

gênero documental começava a abandonar sua sólida relação com a fotografia fixa graças à influência dos filmes de ficção. Porém, o relato fotográfico e fixo ainda prevalecia, pois os 12 planos com movimentos de *Viaje a Yucatán* eram complementados por 51 fixos.

### ***1.5. A descoberta de um estilo de filmar***

Na Cidade do México foi oferecido a Toscano um local que acabara de ser desocupado para a possível construção de um novo empreendimento. Teve que investir em reformas no local, pois em função das frequentes notícias de incêndios causados pela combustão de películas, a prefeitura da capital exigia que os cinemas contassem com uma câmara de material anti-inflamável para os projetores, e, além disso, os salões deveriam ter portas de emergência para que o público pudesse sair rapidamente em caso de sinistro. O cinema foi inaugurado em 19 de março de 1906 e, apesar da epidemia de tifo que assolava a capital, o negócio seguia bem.

A intuição de Toscano se revelou acertada, pois mais adiante esse cinema se converteria, já com outro dono, no prestigiado Salón Rojo. Mas 1906 foi um ano de revitalização do cinema na Cidade do México, de modo que surgiram competidores em toda parte, os quais fizeram com que Toscano abandonasse o negócio. Voltou, portanto, a ser exibidor itinerante, percorrendo diversas cidades do país.

Nessa época realiza *Un viaje a Guadalajara*, filme pelo qual disse ter descoberto a maneira certa de fazer bons planos, que não seria uma questão estilística, mas técnica. Dizia ele que "a lente da minha câmara é magnífica (...) no obturador estava todo o segredo do negócio". (Miquel, 1997, p. 37). De fato, suas filmagens que sobreviveram dessa época mostra um estilo muito simples e quase invariável, em que predominam a câmara fixa e o plano geral.

Em junho do mesmo ano, Toscano decide desfazer a sociedade que mantinha com Román J. Barreiro, que comprou então, por mais de quatro mil pesos, o que o primeiro havia investido, que incluía um conjunto de cinematógrafo com tripé, equipamento de projeção, 190 filmes fixos, 85 filmes de movimento, sete dos quais coloridos, ou seja, boa parte do estoque de Toscano. Depois dessa venda, o repertório estrangeiro de Toscano praticamente desapareceu, de forma que teve que recorrer a associações com outros exibidores para poder oferecer atrações interessantes.

### ***1.6. Novos filmes, novos empreendimentos***

Não existia no México o costume de fazer reportagens cinematográficas sobre acontecimentos políticos, pois de modo geral tanto a imprensa quanto os documentaristas se abstinham de entrar em temas políticos. Todos os cineastas haviam mostrado uma adesão implícita ao regime, e pertenciam a uma classe média beneficiada pelo conservadorismo da sociedade porfiriana. Filmavam o presidente e seu gabinete sempre que possível, em cerimônias, inaugurações, festas. Seria muito mal visto filmar o exército nacional reprimindo brutalmente operários indefesos, ainda que em nome da paz e da ordem, nas várias rebeliões que ocorreram em 1906.

Menos de três semanas depois dos acontecimentos de Río Blanco, em janeiro de 1907, Toscano saiu da capital rumo à cidade de Tehuantepec para filmar a inauguração do tráfego comercial no istmo, através de uma linha ferroviária que conectava Salina Cruz, no Oceano Pacífico, com Coatzacoalcos, no Atlântico. Toscano filmou planos em vários lugares do trajeto, mas ao revelá-los obteve um material de baixa qualidade, o que o fez decidir por comprar do distribuidor Jorge Alcalde outros planos filmados nessa ocasião, aos quais agregou os fragmentos bons que tinha para formar um filme de cerca de 20 minutos chamado *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec*. Felizmente esse filme sobreviveu quase por completo, incluindo os intertítulos, o que nos permite apreciar pelo menos uma obra de várias partes editada por Toscano, já que seus outros filmes longos só chegaram até nós em fragmentos – conforme apontamos acima, incluídos como sequências em *Memorias de un mexicano*.

Assim como *Viaje a Yucatán*, realizado um ano antes, *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec*, de 1907, é uma reportagem cinematográfica que conta sequencialmente uma breve história. Mas dessa vez, Toscano se desligava por completo do estilo fotográfico ao prescindir dos planos fixos, lançando mão pela primeira vez de uma narração que se aproximava mais de uma linguagem cinematográfica. O resultado é atraente, o que suscitou muito interesse em sua estreia.

De passagem por Guadalajara para acompanhar as exibições de sua empresa nos teatros Olimpia e Degollado, este último sofre um incêndio. Como resultado, dois filmes inteiros saem queimados e tanto o projetor quanto a decoração do teatro têm que receber reparos. No entanto, seu prestígio como exibidor permaneceu inabalado, e as sessões no Degollado seguiram normalmente. O incêndio também serviu para que Toscano substituísse o antigo projetorista por Antonio Ocañas, um profissional já experiente àquela altura, que

havia trabalhado durante seis anos com Carlos Mongrand. A parceria daria muito certo a partir dali, pois Ocañas, além de projetorista, viria a se tornar cinegrafista e também seu sócio.

Mais uma vez vivendo sob condições precárias, Toscano decide fechar o teatro Olimpia a fim de iniciar uma reforma. Após algumas melhorias, o antigo salão estava em processo de se converter em um enorme centro de diversões com cinema, teatro, bar, salões de máquinas automáticas e pista de patinação, como tudo aquilo que o engenheiro havia visto em 1900 nos Estados Unidos e na Europa.

O museu de diversões Olimpia, em Guadalajara, finalmente foi inaugurado em julho de 1907. O êxito dos primeiros dias do Olimpia fez com que Toscano imediatamente pensasse na expansão do negócio a Puebla, mas logo percebeu que a concorrência de outros cinemas lhe roubava público, os espetáculos oferecidos deixaram de atrair as pessoas, e o centro de entretenimento decaiu pouco a pouco até que fechou as portas em janeiro de 1908.

Longe de se afastar do ramo, Toscano inaugura, em janeiro de 1909, na Cidade do México, a empresa de cinema, variedades e máquinas automáticas La Metrópoli. Desta vez o seu sócio é Andrés Devars, e a sociedade se dá nos mesmos termos dos negócios anteriores, ou seja, Toscano entrava com uma parte importante do capital, as relações e a experiência, e o sócio entrava com o essencial do trabalho. Paralelamente a isso, Toscano mantinha suas atividades de engenheiro em Atlixco e em setembro desse ano se casa nessa cidade com Enedina Escobedo.

### ***1.7. O registro das festas do Centenário da Independência***

No que toca o contexto político mexicano da época, em 1910 haveria eleições no país e Porfirio Díaz decretava o continuísmo. Mas o tom das ruas era outro: falava-se em revolução, de modo que os antirreeleição eram perseguidos pelo governo. Díaz não estava disposto a deixar o poder, e poucos dias antes das eleições mandou prender Francisco I. Madero, seu principal opositor, com o pretexto de que este havia insultado a polícia.

Durante mais de dois anos, Toscano praticamente não filmou. Seus filmes de 1908 e 1909 se reduziam quase exclusivamente a simples tomadas de paisagens dos Estados de Puebla e Michoacán. Mas de repente, surgiu a oportunidade de fazer algo grande, atraente, com a muito promovida celebração do Centenário da Independência, destinada a legitimar o governo de Porfirio Díaz.

Toscano então se manteve ocupado durante um mês filmando recepções, desfiles, homenagens e inaugurações de obras públicas, o que resultou em *Fiestas del centenario de la Independencia*, um dos seus filmes de maior sucesso. De imediato, as primeiras exhibições atraíam tanto público que Toscano nem esperou terminá-lo e optou por apresentar as partes à medida que ia revelando. Quando por fim o filme ficou completo, a casa Pathé comprou os negativos, embora Toscano tenha se reservado o direito de exibir uma cópia no La Metrópoli, assim como projetá-la exclusivamente nos Estados de Puebla e Veracruz. Ao final de 1912 ainda se projetava com sucesso essa cópia no centro do país, e em 1921 se aproveitaria para exibi-la junto com o filme, também realizado por ele, sobre as festas do Centenário da consumação da Independência.

Em *Memorias de un mexicano*, há nove minutos de imagens extraídas de *Fiestas del centenario de la Independencia*, que culminam em uma bela tomada noturna do Palácio Nacional e da Catedral iluminados. Há duas coisas interessantes a serem observadas. Uma é a atraente diversidade dos grupos em movimento que passeiam pela tela em desfiles, carros alegóricos e comitivas, havendo um bom aproveitamento das qualidades cinematográficas das festividades. Por outro lado, Toscano e Antonio Ocañas, a fim de capturar o campo mais amplo possível dos desfiles e das cerimônias, utilizaram enquadramentos a partir de diferentes alturas (planos feitos em tripé elevado ou feitos em um andar alto de um edifício), o que tornou o filme muito diferente também no seu aspecto formal. A isso se somou, em alguns casos, uma câmera ligeiramente móvel.

Em 19 de outubro de 1910, Enedina, esposa de Toscano, dá à luz sua primeira filha, Carmen – que futuramente teria papel preponderante na construção do legado do seu pai.

### ***1.8. A ascensão de Madero e o cinema de propaganda***

De volta ao contexto político, após a reeleição de Díaz, a Câmara rechaçou os protestos dos maderistas, que pediam a anulação das eleições. Com a fuga de Madero da prisão, os maderistas, contando com o seu líder em liberdade, tinham a possibilidade de passarem para a luta armada, já que a via eleitoral lhes foi negada. Teve início uma insurreição, que culminou em 1911, com a assinatura dos tratados de paz e a renúncia de Díaz.

Após demonstrar preocupação e cautela com a insurreição iminente, Toscano, passado o calor dos acontecimentos, passou a qualificar a insurreição como "formidável movimento

popular" e de "revolução grandiosa". Ao mesmo tempo, Ocañas pensou que o negócio poderia se revitalizar se fossem exibidos filmes sobre Madero e seus correligionários. Toscano negou num primeiro momento por considerar perigoso, mas acabou cedendo à sugestão do seu funcionário.

Até então, as filmagens de Toscano haviam sido neutras, sendo uma espécie de registro jornalístico, de modo que o resultado não pudesse gerar incômodo para o governo. Agora era uma oportunidade, pelo menos para Ocañas, de utilizar o cinema não apenas como um meio de informação, mas também para fazer propaganda da causa em que se acreditava. Em companhia de Ocañas, Toscano foi ao encontro de Madero "para fazer planos cinematográficos da sua marcha triunfal" para o México.

O filme se chamou *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero*, e era um longo relato cronológico da insurreição. Há algum tempo, Toscano havia deixado de utilizar planos fixos como acompanhamento das imagens em movimento, mas a insurreição maderista parecia ser um tema mais interessante para o cineasta, resultando num filme de caráter mais ficcional, com o desenvolvimento de uma narrativa.

É importante salientar que ainda que Toscano houvesse filmado Porfirio Díaz em diversas ocasiões, é impróprio afirmar que fazia propaganda para o ditador, ainda que este se beneficiasse pela reprodução da sua imagem na tela. Tratava-se mais propriamente de um tipo de reportagem jornalística, associado ao interesse econômico que um registro do presidente pudesse resultar. Agora, ao contrário, fazia explícita e claramente propaganda maderista, valendo-se da forma de reportagem documental.

A partir desse momento, e ao longo de alguns anos, os documentaristas mexicanos, com um melhor domínio de sua linguagem e em circunstâncias de exibição favoráveis, viveram seu ápice. Ao mesmo tempo, a concorrência era dura e seria importante também adotar novas estratégias comerciais. Toscano, por exemplo, mandou imprimir em alguns programas do seu filme a seguinte legenda: "Estes planos foram feitos com autorização do Sr. Madero a bordo do seu trem especial, no qual fez também sua viagem o enviado desta empresa. São as únicas autênticas." (Miquel, 1997, p. 58).

O cinema La Metrópoli seguia tendo muito pouco público, e nem mesmo a presença do novo presidente Francisco I. Madero na sessão que apresentariam as imagens da sua posse salvaram o cinema. Após despedir alguns funcionários, finalmente o cinema foi vendido. Sem trabalho, acaba sendo contratado pelo governo para produzir filmes sobre manifestações governistas e festas cívicas. Tratava-se portanto de cinema de propaganda. Diferentemente

das filmagens de campanha eleitoral que havia feito antes, cujos custos eram por sua conta, agora um ministério o contratava para registrar determinados acontecimentos. Era a primeira vez que o Estado mexicano promovia de alguma maneira o cinema, e isso ajudou a consolidar o gênero documental.

Em 1912, várias salas de cinema fecharam, muito em função da concorrência de outros espetáculos. Esse ano terminava para a família a etapa de exibições permanentes com a venda do Salón Pathé em Puebla. Paralelamente a alguns trabalhos de engenharia, Toscano retomou a exibição de cidade em cidade, exibindo *La historia completa de la Revolución*. Esse filme, que contava em três partes acontecimentos ocorridos entre 1910 e 1912, resumia *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero* e agregava, a fim de oferecer uma narração do processo político maderista, cenas dos ex-presidentes Porfirio Díaz e León de la Barra. Essa foi a primeira vez que Toscano editou um filme no qual pretendia explicitamente descrever um processo histórico, se distanciando do estilo noticioso, de atualidades ou de propaganda.

*Revolución madero-orozquista en Chihuahua* foi mais um filme, registrado por Toscano e Ocañas, que dava conta das insurreições ocorridas durante o governo de Madero. Em comparação aos trabalhos anteriores, esse filme adiciona um grau maior de realismo ao exibir tomadas reais – muitas incluídas em *Memorias de un mexicano* – de uma máquina carregada com dinamite, de metralhadores e canhões cuspidos fogo, de soldados correndo das balas, de um estudante de medicina curando feridos, etc. Como não era um filme de propaganda, se ressaltava nos programas a imparcialidade dos diretores ("Este filme é um registro dos acampamentos federal e rebelde") (Miquel, 1997, p. 64).

No final de 1912 nasce seu segundo filho, que recebe o mesmo nome do pai, Salvador.

### **1.9. A Decena Trágica**

A intranquilidade política de alguma maneira culminou em fevereiro de 1913 em uma insurreição armada na Cidade do México. Uma parte do exército federal se insurgiu contra Madero, libertou Bernardo Reyes e Félix Díaz, e se dirigiu ao Palácio Nacional, onde morreu Reyes em um dos primeiros combates. Os enfrentamentos continuaram durante dez dias – a *Decena Trágica* – e trouxeram como resultado muitos mortos e feridos, a paralisação das atividades na capital e o receio de diversos governos estrangeiros preocupados com o destino de seus cidadãos e suas propriedades no México. No dia 18, Victoriano Huerta ignorou o governo, que no início das hostilidades o havia nomeado general-chefe das forças do governo,

se uniu aos insurretos. No mesmo dia, o presidente e o vice foram presos, e Huerta, junto com Félix Díaz, firmaram com a embaixada norte-americana um acordo que dizia que o primeiro assumiria em breve a presidência da república. Quatro dias depois, Madero e Pino Suárez foram assassinados por ordens de Huerta.

Toscano e Ocañas filmaram boa parte dos acontecimentos da *Decena Trágica*. Muitas dessas cenas foram incluídas em *Memórias de un mexicano*. Nelas se veem ruas desertas, canhões disparando, edifícios destruídos por balas e cadáveres amontoados em caminhões encarregados de transportá-los, o que em conjunto fazia desse um dos filmes mais impactantes até então realizados no México.

Toscano e seu antigo funcionário, agora sócio, seguiram fiéis a quem primeiro havia despertado seu entusiasmo político e logo os haviam contratado para fazer propaganda de sua causa, e armaram seu filme como um réquiem ao período maderista: os últimos planos de *La Decena Trágica en México* eram dos lugares onde haviam morrido Gustavo Madero, Francisco I. Madero e José María Pino Suárez. Como o sentido do filme era que algo terminava, não se incluía o início do novo ciclo com a cerimônia de posse e a apoteose fotográfica de Huerta. Isso incomodou o novo governante, que enviou soldados a casa de Toscano para que destruíssem o filme, mas o oportuno alerta de um amigo permitiu ao engenheiro salvar o negativo.

Um mês após a tomada de poder de Huerta, teve início um movimento a fim de derrotar o golpista. Venustiano Carranza, ex-governador de Coahuila durante o período maderista, foi nomeado Primeiro Chefe do exército revolucionário. O movimento se organizou no norte do país, alcançou várias cidades e finalmente decretou a instauração de um governo constitucionalista. Huerta teve sérios conflitos políticos com os Estados Unidos, o que levou a problemas diplomáticos e à sua conseqüente renúncia à presidência em 1914. Um mês depois, o exército constitucionalista invadiu a capital, onde poucos dias depois Carranza começou a organizar o novo governo.

Alguns episódios dos conflitos com os Estados Unidos foram filmados por Toscano e Ocañas em Veracruz, e a película se chamou *Invasión norteamericana*. No retorno a Cidade do México, os cineastas foram detidos pelo exército constitucionalista e quase foram fuzilados por suspeita de terem feito propaganda para os americanos.

### ***1.10. Histórias da Revolução***

Nesse mesmo ano de 1914, Toscano viria a se tornar servidor público, sendo nomeado subchefe do Departamento de Bosques, que pertencia à Secretaria de Fomento, Colonização e Indústria. De certa forma, essa nomeação daria certa segurança para a família Toscano, pois o cineasta ganhou uma nova filha, chamada Enedina, e que tem atualmente 101 anos de idade.

No ano seguinte, Toscano e Ocañas prepararam um filme de longa duração, contendo 84 partes, chamado *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915*, que continha suas próprias filmagens juntamente com cenas adquiridas de outros cineastas. À diferença do filme sobre a história completa da revolução apresentada no ano anterior, neste se fazia explicitamente propaganda constitucionalista, a favor de Carranza, colocando Victoriano Huerta como traidor, Madero como apóstolo da democracia e a Revolução como gloriosa.

A exibição desse filme em cinemas de Puebla e da Cidade do México, atualizado com os últimos acontecimentos, marcou uma das últimas aparições de sucesso dos documentários da Revolução nas telas mexicanas. Terminava o ciclo de documentários, iniciado em 1911, sobre a insurreição maderista. Os filmes de longa-metragem de ficção, que começaram a ser exibidos a partir de 1913, passaram a atrair muito mais os espectadores, muito em função da veiculação do *star system*.

Em 1917 Ocañas filmou uma série de cenas que em seguida organizou com Toscano em um filme que chamaram de *El territorio de Quintana Roo*, que era resultado de um projeto do governo de fomento ao desenvolvimento daquela região. As cenas que sobreviveram, exibidas em *Memorias de un mexicano*, são uma pequena parte do que foi uma das produções mais longas produzidas por Toscano e Ocañas, mas ao menos dão uma noção do inusitado que deve ter sido ver naquele momento imagens dessa região exuberante e desconhecida aberta a novos investimentos, ainda que sua longa duração tenha sido um obstáculo para o público de então.

Mas naquele momento o destino dos exibidores itinerantes não era dos melhores, inclusive para Toscano. Afastados dos centros urbanos em função da concorrência dos circuitos de cinema alimentados por grandes empresas distribuidoras, os exibidores se viam obrigados a explorar pequenos povoados onde obtinham lucros restritos. A exibição itinerante estava a um passo de desaparecer.

Do mesmo modo, o cinema documental passava por uma transformação. Em 1917 foram fundadas várias companhias que deram início a uma pequena indústria voltada para

filmes de ficção, o que pouco a pouco relegaria a produção de documentários a alguns poucos títulos anuais.

Em meados de 1920, um distribuidor mexicano tentou vender filmes do catálogo de Toscano nos Estados Unidos, mas foram recusados pelos compradores, que alegavam que, apesar do assunto ser atraente (a Revolução Mexicana), a fotografia era “defeituosa” (Miquel, 1997, p. 81). A qualidade da fotografia dos filmes de Toscano não era ruim, pelo contrário, mas o estilo do seu cinema certamente era algo “primitivo” para o gosto americano, àquela altura ávido pelos avanços formais exibidos sobretudo nas obras de ficção, por meio de montagens paralelas, uso de ângulos inusitados, etc.

Em novembro do mesmo ano, Toscano realiza mais uma versão do seu acalentado projeto sobre a revolução, agora intitulado *Historia de la Revolución mexicana de 1910 a 1920*. Em comparação aos filmes anteriores, essa versão apresenta uma importante mudança, abandonando a ideia de revoluções parciais (maderista, orozquista e felicista) e introduzindo uma noção de revolução *mexicana*, nacional. Trata-se de uma visão da revolução como processo unitário que prevaleceria nas próximas décadas, sobretudo por parte do Estado.

Em 1921, filma juntamente com Ocañas *Las fiestas del Centenario de la consumación de la Independencia de México*, que trata-se mais uma vez de um filme que registra celebrações orientadas a legitimar o governo vigente, desta vez o de Álvaro Obregón, eleito presidente da república ao final de 1920. Como essas festas não tiveram a mesma pompa que as celebrações dedicadas ao governo Díaz em 1910, a produção de Toscano acabou sendo mais modesta, mas não deixava de incluir planos de recepções, quermesses, desfiles, batalhas de flores, etc.

Em fevereiro desse ano Toscano ganha o seu quarto e último filho, Arturo. Mais tarde, no mês de outubro, recebe a incumbência de supervisionar as obras de construção da estrada panamericana, que tinha o objetivo de unir as fronteiras norte e sul do país. Foi certamente o trabalho mais importante da sua carreira enquanto engenheiro, o que em 1925 o obrigaria a se afastar do cinema, logo após se mudar para a cidade de Monterrey.

### ***1.11. Últimas compilações e alguns reconhecimentos***

Mesmo desligado das atividades cinematográficas, Toscano continuou explorando as imagens de *Historia de la Revolución* que havia conservado, utilizando-as esporadicamente, e adicionando planos de acontecimentos relevantes adquiridos de outros cineastas. Exemplar da

manutenção da sua atividade como compilador se deu após o assassinato de Pancho Villa, quando montou uma *Historia auténtica de Francisco Villa y su trágica muerte en Parral*.

Já em 1927, no décimo aniversário da promulgação da Constituição, Toscano estrutura uma nova versão da sua história da revolução mexicana, desde o governo de Porfirio Díaz em 1900 até a chegada ao poder de Plutarco Elias Calles, em 1927. Incluía muitos planos das versões anteriores, além de outros recentemente adquiridos. Em carta à sua esposa Enedina, fala de sua preocupação com o uso dessas imagens e ao mesmo tempo aponta para o seu próprio diferencial como um colecionador de imagens.

Não creia que se possam patentear [as imagens], pois você sabe que nem tudo foi filmado por mim, senão que eu comprei [cópias] positivas de algumas cenas de vários [cineastas], [Germán] Camus, [irmãos] Alva, [Enrique] Rosas e outros que têm seus negativos. O meu toque pessoal é a combinação, que ninguém tem, de tantas cenas e sua coleção em forma histórica [Miquel, 1997, p. 87].

Nesse íterim outras compilações apareceram, mas nos anúncios não eram mencionados quais seriam os autores, o que indicava que a ideia de Toscano de contar a história mexicana por meio de imagens compiladas teria se difundido entre os outros realizadores. Mas nem público nem crítica se interessaram muito por esses filmes. A linguagem do cinema já havia sofrido modificações substanciais, de modo que assistir a cenas fixas de desfiles e disparos de canhões já não era atraente para os espectadores acostumados com a dinâmica do cinema de Hollywood e de filmes como *O encouraçado Potemkin* (1925). Além disso, a proximidade com os acontecimentos ainda não permitia criar condições para se apreciar aquelas imagens em sua devida dimensão histórica.

Com o falecimento de Antonio Ocañas em 1927, Toscano decide comprar da viúva de seu sócio o negativo de *Las suntuosas fiestas del Rosario en Zapotlán el Grande*, a fim inclusive de apoiar financeiramente a família de Ocañas. Enquanto isso, segue suas atividades de engenharia. Apesar de estar recebendo reconhecimento internacional, continua enfrentando problemas econômicos. Abalada com a contínua dificuldade financeira e com a frequente ausência do marido, Enedina resolve se divorciar de Toscano em 1936.

Mas no ano anterior, a fim de aproveitar os 25 anos do início da revolução, Toscano realizaria ainda uma nova versão de sua *Historia*, que se diferenciava da versão anterior, de 1927, principalmente por incluir planos com as posses dos outros presidentes que sucederam Plutarco Elías Calles. O filme somente foi exibido em Monterrey, já que àquela altura, com a plena ascensão do cinema sonoro, era considerado pouco comercial projetar películas

silenciosas. Finalmente, em 1936, sua *Historia de la Revolución* tem sua última exibição pública.

Nessa época, Toscano tenta vender à Secretaria de Educação Pública uma versão intitulada *Veinticinco años de vida en la historia de México*. A Secretaria emite, então, um documento reconhecendo o grande valor das imagens de Toscano. Ainda que pela primeira vez houvesse um reconhecimento oficial da obra do cineasta, isso não foi suficiente para que comprassem seu filme. Em 1939, sua filha Carmen tenta novamente vender o filme, dessa vez a um comprador particular, mas também não obtém êxito.

No início de 1937, Toscano foi alçado à Subdireção Geral de Estradas e, no ano seguinte, à Direção, onde se manteve ao longo de dois anos. Em 1941, sofreria uma embolia, que o obrigou a se aposentar de todas as suas atividades. Suas relações com cinema se restringiram a ser membro do Cinema Club do México. Ao mesmo tempo, suas atividades como pioneiro de cinema haviam sido praticamente esquecidas, o que ficou evidente ao não ser convidado para uma homenagem realizada em 1942 no cinema Palacio Chino dedicada aos antigos realizadores mexicanos. Por outro lado, nessa mesma época Toscano escreve, a pedido do jornalista José María Sánchez García, um artigo intitulado “Introducción del cinematógrafo en México” que confirma seu pioneirismo e sua atividade colecionista, informando que conservava os negativos das cenas “desde a época do general Díaz até a do general Calles (...) que constituem, indubitavelmente, um valioso documento para a história do México”. (Miquel, 1997, p. 93).

No ano de 1945 é a vez de Toscano ter o seu trabalho como engenheiro prestigiado, quando a Direção Nacional de Estradas concede a ele um diploma de reconhecimento por vinte anos dedicados a esse setor. Mas não tardou para sua enfermidade se intensificar, conduzindo-o à morte em 14 de abril de 1947, poucos dias depois de completar 75 anos de idade.

O mais bem acabado legado da obra cinematográfica de Toscano que temos hoje é *Memorias de un mexicano*, documentário produzido por sua filha, Carmen Toscano, em 1950. O filme inclui um grande número de cenas filmadas por seu pai e, ao mesmo tempo, muitas outras imagens de autoria de Antonio Ocañas e outros cineastas. É importante apontar, portanto, que as imagens que vemos no filme, atribuídas nos créditos unicamente a Toscano, foram produzidas em boa parte por contemporâneos seus, como Felipe de Jesús Haro e os irmãos Alva, entre outros. Para além da relevância das imagens que ele próprio produziu, Toscano teve como grande mérito reunir criteriosamente todos esses materiais ao longo de anos, dando-lhes uma sequência histórica.

Esse e outros projetos que viriam a explorar o legado cinematográfico de Salvador Toscano serão analisados com mais profundidade no Capítulo 3.

## **Capítulo 2 – Algumas noções de preservação audiovisual**

### ***2.1. Origens do registro audiovisual***

Documentos sonoros e audiovisuais são inegavelmente as fontes primárias que melhor representam a diversidade cultural nos dias hoje. No cenário atual, os documentos escritos não são mais suficientes para dar conta da complexidade dos fenômenos culturais, sobretudo no que diz respeito aos séculos XX e XXI.

É importante apontar que foi o interesse científico que pavimentou o caminho para o desenvolvimento das tecnologias de gravação audiovisual. O estudo da voz humana fez com que fossem criados os primeiros dispositivos de gravação sonora e, de modo similar, o interesse pelos movimentos velozes, os quais seriam impossíveis de serem captados a olho nu, desencadeou o desenvolvimento da cinematografia (Schüller, 2008).

Muitos campos do conhecimento, como, por exemplo, a linguística, a antropologia e a etnomusicologia só vieram a se desenvolver plenamente a partir do surgimento dos dispositivos de registro sonoro e audiovisual. Não por acaso, foi no universo acadêmico onde se estabeleceram os primeiros arquivos voltados para a coleta e a guarda de material sonoramente gravado, ainda na passagem do século XIX para o XX: 1899, em Viena (o Phonogrammarchiv, ainda em funcionamento), 1900 em Paris e Berlim, e 1908, em São Petersburgo.

Ainda que não estivesse presente quando do surgimento das tecnologias de registro, o uso comercial sob a forma de produtos começa a aparecer antes mesmo do ano de 1900, fazendo com que a produção das indústrias fonográfica e cinematográfica ultrapassasse rapidamente as atividades acadêmicas. A coleta desses produtos da indústria cultural só viria a ocorrer de maneira sistemática pelos arquivos e bibliotecas a partir dos anos 1920, quando da introdução de materiais audiovisuais em seus acervos.

### ***2.2. Os primeiros arquivos audiovisuais***

Nesse tempo, muitos arquivos de filme foram fundados, em países como Holanda, Reino Unido, União Soviética, França e Alemanha. Com o surgimento das primeiras estações de rádio a partir de 1922, alguns arquivos sonoros de rádio também vieram à tona. Já a partir dos anos 1930 é preciso destacar a eclosão de um conjunto de importantes cinematecas e

arquivos de filmes, como o BundesArchiv, o British Film Institute, o arquivo de filmes do Museum of Modern Art of New York (MoMA), além da Cinémathèque Française.

Consequência natural desse momento é a criação, no ano de 1938, da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), inicialmente fruto da reunião dessas cinematecas na cidade de Bruxelas. A importância do surgimento da FIAF se coloca sobretudo pela introdução de uma nova mentalidade voltada para a preservação. A partir dali não somente uma película deveria ser preservada, mas também todo o conjunto de materiais a ela associado, como roteiros, boletins de continuidade e de marcação de luz, cartazes, fotos, documentos de produção, revistas especializadas, entre outros itens. De certo modo, a FIAF e suas diretrizes acabaram por influenciar, daquele momento em diante, a maneira pela qual as cinematecas passariam a atuar. Neste momento ainda prevalecia a noção de uma guarda seletiva das obras, baseada em uma suposta evolução estética do cinema e tomando um ponto de vista primeiro-mundista (Heffner, 2001).

Após a Segunda Guerra Mundial, essa perspectiva começa a se transformar, com a sedimentação da noção de guardar tudo ao invés do critério seletivo. Isso se motivava sobretudo em função das perdas significativas sofridas pelo cinema e pelas outras mídias audiovisuais até aquele momento, vítimas que foram de severas ondas de destruição – quando, por exemplo, da passagem do cinema silencioso para o sonoro, quando um número generoso de títulos foi descartado em função de um pressuposto comercial.

Portanto, apesar de os primeiros arquivos audiovisuais terem surgido há mais de um século e a consciência profissional do setor ter se desenvolvido a partir de 1930, seu crescimento com alguma continuidade só aconteceria a partir da segunda metade do século XX.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o aparecimento dessas instituições foi se espalhando por vários países, à medida que o valor cultural dos documentos audiovisuais foi sendo cada vez mais reconhecido e legitimado. O desenvolvimento e a veloz popularização tanto do rádio, a partir dos anos 1920, quanto da televisão, a partir do final da década de 1940, possibilitaram a geração de um novo conjunto de conteúdos sonoros e audiovisuais que pudesse ser preservado e posteriormente acessado. Essa tendência também fez com que houvesse uma revalorização dos antigos acervos dos estúdios de rádio, televisão e cinema, que agora teriam a possibilidade de serem preservados em instituições especializadas.

Houve, portanto, pela primeira vez, uma noção da importância de se preservar esses acervos junto ao público, não só pela eclosão das instituições após a guerra, mas também em função do considerável volume de perdas que ocorreram ao longo do conflito.

Ao mesmo tempo, quando os materiais audiovisuais começaram a ser armazenados de maneira deliberada, as redes de televisão e os produtores de audiovisual enxergaram aí a possibilidade de explorar essas riquezas, havendo uma justificativa econômica para a preservação audiovisual.

### ***2.3. Uma primeira tomada de consciência***

A despeito das grandes perdas e da consequente eclosão de instituições voltadas para a guarda, podemos observar que uma maior sedimentação dos conhecimentos voltados para esse campo só viria a ocorrer em um tempo relativamente recente, especificamente a partir da década de 1990. Houve naquele momento uma veloz expansão da atividade arquivística voltada pra os documentos audiovisuais, em função de um reconhecimento nunca antes visto de sua importância. Sintomático nesse sentido é a iniciativa da UNESCO, que, ciente da falta de padrões estabelecidos e de treinamento para os profissionais do setor, inicia a oferta de cursos de formação, além da publicação de textos especificamente voltados para os arquivos audiovisuais.

Nesse contexto houve também um notável aumento de instituições que abrigavam múltiplas mídias, que não se limitavam à especialização deste ou daquele formato, fazendo com que o desafio envolvendo a preservação desses documentos se tornasse ainda maior. Esses novos desafios – muitos dos quais mantêm relação estreita com um ambiente em constante transformação – fizeram com que os profissionais dessa nova era tivessem necessariamente que incorporar novas habilidades a fim de poderem lidar plenamente com a complexidade dos documentos audiovisuais. Em paralelo a isso, os conhecimentos acumulados pelas gerações anteriores, pautados por noções consagradas da conservação deveriam, a partir de então, não só ser sedimentados mas também ampliados.

### ***2.4. Novos desafios da preservação audiovisual***

Os novos desafios envolvem uma série de importantes questões, algumas das quais foram relacionadas por Ray Edmondson na sua célebre publicação *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* (2013). Por nos identificarmos com esses apontamentos feitos pelo autor e por concordarmos com sua relevância, trataremos sumariamente de alguns deles a seguir.

Um primeiro e importante ponto a se considerar diz respeito aos processos de digitalização. Há correntemente uma pressão descabida pela necessidade da digitalização, na maior parte das vezes fruto da desinformação por parte de políticos ou gestores. Em geral, os processos de digitalização são feitos *ad hoc*, a partir de demandas imediatas, com escasso uso de planejamento ou ações estratégicas, não havendo uma visão ampla de como a digitalização pode impactar profundamente a prática arquivística, incluindo aí as demandas de acesso.

Ao mesmo tempo, um segundo desafio vem à tona, que atinge qualquer profissional que lide com materiais audiovisuais nos dias atuais: a obsolescência tecnológica. Trata-se de um dilema que atinge os arquivos de maneira cada vez mais veloz, uma vez que formatos, dispositivos de reprodução e o conhecimento que os envolve vai desaparecendo a passos largos. Enquanto as instituições têm que, por um lado, lidar com os desafios da preservação digital, por outro devem manter os antigos métodos de oferecer acesso aos formatos analógicos "tradicionais".

Uma terceira questão diz respeito aos países em desenvolvimento. É possível reconhecer hoje que a prática da preservação audiovisual durante muitas décadas obedeceu a critérios anglo-saxões e europeus de modo geral, fazendo com que as diferentes realidades de países em desenvolvimento, como o México, fossem negligenciadas. Como consequência, há um conjunto de grandes dificuldades a ser enfrentado por esses países como, por exemplo, a adoção de padrões e melhores práticas de trabalho. As soluções para países em desenvolvimento devem, segundo Edmondson (2013), necessariamente passar por fatores envolvendo baixos custos, sustentabilidade e ações cooperativas.

Um quarto desafio envolve a relação entre comercialização e acesso. A necessidade de que os arquivos gerem acesso ultrapassa muitas das vezes a filosofia dessas instituições (a preservação tendo como fim último o acesso), mas ganha contornos mais complexos quando as instituições são levadas a gerar receita a partir do seu próprio acervo. Uma tendência mais recente é encontrar o termo "ativo digital", um jargão algo emprestado do campo das finanças, na literatura de preservação audiovisual, a fim de designar a suposta potencialidade comercial de um objeto audiovisual que foi digitalizado ou que é nato digital.

A quinta questão, diretamente relacionada à anterior, chama a atenção para os desafios éticos envolvidos nesse campo. Em vários aspectos os arquivos audiovisuais têm que enfrentar um novo conjunto de desafios éticos, desde, por exemplo, a política de acesso até os métodos de manipulação dos documentos, ambos impactados pela introdução das tecnologias digitais.

Por fim, um sexto ponto, cada vez mais presente no cotidiano da mídia, diz respeito à questão da propriedade intelectual. As novas tecnologias de propagação de informação, sobretudo a Internet, possibilitou o desenvolvimento de novas formas de gerar receita a partir da exploração de sons e imagens em movimento. Ao mesmo tempo se observa em muitos países o estreitamento das legislações a fim de limitar o uso desses materiais. Um melhor equilíbrio entre a eclosão das novas ferramentas de difusão e a propriedade intelectual deve ser buscado, sob o risco de que o acesso à informação audiovisual fique comprometido para a presente e futuras gerações.

### ***2.5. Documentos audiovisuais: características gerais***

Como vimos acima, o século XX se caracterizou por novas formas de registro da memória, por meio do uso da tecnologia: a gravação sonora e a imagem em movimento. Sua preservação e acesso dependem de uma nova disciplina, síntese de tradições herdadas da antiguidade, a saber, a biblioteconomia, a arquivologia e a museologia. A preservação audiovisual, portanto, busca os seus fundamentos a partir de todas essas disciplinas, incorporando seus antigos desafios e adicionando alguns novos que lhes são próprios.

Por esse motivo, pode haver certa tendência de estabelecer uma analogia direta com esses outros campos de conhecimento, incluindo questões como metodologia e até mesmo definições e nomenclaturas. No entanto, os documentos audiovisuais devem ser descritos em termos do que são e não do que não são. Termos tradicionais como "não-livro", "não-texto" ou "documentos especiais" são inadequados e devem ser evitados. Mas é possível encontrar ainda muitas instituições que ainda fazem uso do termo "documentos especiais" para definir um setor ou departamento de trabalho, indicando que a dificuldade de enquadramento dos materiais audiovisuais ainda resiste.

É importante termos ciência de que os documentos audiovisuais são tão importantes – ou muitas vezes mais importantes, como apontamos acima – do que os demais tipos de documentos. Segundo Edmondson, "a relativa novidade de sua invenção, seu caráter frequentemente popular e sua vulnerabilidade às rápidas mudanças tecnológicas não diminuem sua importância" (Edmondson, 2013, p. 48). Ao contrário, essas características fazem dos documentos audiovisuais os mais relevantes para o seu tempo, que melhor conseguem traduzir a riqueza cultural de nossa sociedade.

Por outro lado, os documentos audiovisuais também se caracterizam por uma fragilidade que lhes é inerente, e que os faz diferenciar dos demais documentos. Com os

documentos tradicionais em papel, por exemplo, é possível atingir uma preservação de longo prazo sem maiores problemas e com poucos esforços de conservação preventiva. Os documentos audiovisuais, ao contrário, são frágeis, muitas vezes tendo uma expectativa de vida limitada a poucas décadas, como, por exemplo, as fitas magnéticas de vídeo ou os discos analógicos de acetato. Mesmo os suportes audiovisuais mais duradouros, como a película cinematográfica a base de nitrato e o disco de vinil, podem durar até mais do que cem anos, mas requerem cuidados muito maiores de manuseio e sobretudo controle ambiental (envolvendo monitoramento constante de temperatura, umidade relativa do ar e ventilação) em comparação aos documentos tradicionais.

Outra característica que chama a atenção em relação aos documentos audiovisuais é a sua composição em camadas, o que tornam ainda mais complexas as ações visando à preservação de longo prazo desses materiais. Tanto a película cinematográfica quanto as fitas magnéticas contêm, por exemplo, pelo menos duas camadas, as quais apresentam componentes químicos diversos - que por sua vez fazem com que a conservação desses materiais seja um desafio ainda maior. Isso porque cada uma dessas camadas pode se deteriorar de modos diferentes e em tempos diversos, muito em função de suas particularidades químicas.

Ademais, todos os documentos audiovisuais apresentam como um dos seus componentes o plástico (em suas mais diversas variações), um material notoriamente complexo de se conservar em longo prazo. Mesmo os materiais que carregam dados digitais, como, por exemplo, o Compact Disc e a fita HDCam, também têm o plástico como um material presente em sua composição. Além disso, não podemos deixar de incluir aqui todos os suportes integrantes de um sistema de armazenamento digital, como os HDDs (Hard Disk Drives) e as fitas de dados do tipo LTO (Linear Tape Open), os quais também apresentam o plástico em sua estrutura. Portanto, mesmo em sistemas onde haveria o tão propagado armazenamento “na nuvem” – expressão que aponta para uma falsa ideia de virtualidade associada à confiabilidade incondicional – a fragilidade típica dos documentos audiovisuais seria igualmente identificável, pois haveria lá a mesma composição física em camadas e a mesma presença do plástico como base.

Também é preciso mencionar mais uma vez que os documentos audiovisuais têm como particularidade o fato de necessitarem de uma mediação tecnológica para serem reproduzidos e interpretados. Mesmo uma película cinematográfica, por exemplo, que pode ser acessada a olho nu, requer de um dispositivo tecnológico para ser reproduzida em sua plenitude. Isso faz com que o desafio da preservação se amplie, havendo a necessidade,

portanto, de se conservar os suportes originais, as máquinas necessárias para a sua reprodução e, por fim mas não menos importante, toda a expertise que os englobam – uma vez que a presença de profissionais com habilidades mínimas para lidar com essas máquinas vem diminuindo em larga escala com o passar dos anos.

Associado a esse fator está a dificuldade permanente e crescente envolvendo a disponibilidade de peças de reposição pertencentes sobretudo aos equipamentos de natureza eletrônica, como os videocassete de diferentes formatos e os gravadores de fitas magnéticas de rolo. Ao contrário do caso de um fonógrafo, por exemplo, onde é possível a sua reconstituição a partir de materiais novos, ou de um toca-discos, que é um equipamento que se mantém disponível no mercado, as máquinas reprodutoras que contêm componentes eletrônicos automaticamente apresentam um fator de risco maior em termos de preservação, pois suas peças costumam ser descontinuadas por seus fabricantes dentro de alguns anos.

## ***2.6. Preservação e acesso: um diálogo permanente***

A preservação e o acesso são interdependentes, pois o acesso é parte integrante da preservação. Esta, portanto, não é um fim em si mesma. De acordo com a Associação Internacional de Arquivos Sonoros e Audiovisuais (IASA), ainda que o objetivo imediato de uma instituição de arquivo seja assegurar o acesso sustentável à informação armazenada, o pré-requisito indispensável para alcançar esse objetivo envolve, entretanto, preservar a informação que está sob os cuidados dessa mesma instituição (IASA, 2005). Para a maior parte dos documentos isso significa o uso de melhores práticas a fim de assegurar a integridade física e química dos documentos originais.

Já o modelo de referência OAIS (Open Archival Information System), lançado em 2002 pela Organização Internacional para a Padronização (ISO) como um projeto de norma internacional, define acesso como a entidade que fornece os serviços e funcionamentos que sustentam os usuários em determinar a existência, descrição, localização e disponibilidade de informação armazenada no OAIS, permitindo usuários a requisitarem e receberem pacotes de informações (National Library of Australia, 2003). Acesso, portanto, envolve os mecanismos e processos pelos quais o conteúdo é localizável e recuperável.

A fragilidade inerente dos documentos audiovisuais, associada à efemeridade da tecnologia que os envolve, além dos entraves envolvendo tópicos de propriedade intelectual, em conjunto fazem do acesso uma questão capital no tocante à gestão das instituições que lidam com esses materiais. Ademais, a Internet mais recentemente veio a problematizar ainda

mais essa questão, pois, se por um lado forneceu ferramentas que agilizaram e otimizaram em grande medida tanto o acesso quanto à comercialização dos documentos, por outro impuseram desafios imediatos relativos ao gerenciamento da propriedade intelectual das obras.

Ainda dentro desse diálogo entre preservação e acesso, a IASA afirma que é de responsabilidade de um arquivo avaliar as necessidades dos seus usuários, tanto correntes quanto futuros, e contrabalançar essas necessidades com as condições do arquivo e seus conteúdos (IASA, 2005).

Quanto à preservação, Edmondson lista alguns dos procedimentos que lhe fazem parte. Trata-se, obviamente, de uma lista não exaustiva, mas que, por cobrir bastante bem as ações que seriam primordiais à preservação, reproduzimo-la a seguir: *a conservação e a restauração de suportes; a reconstituição de uma versão original; a cópiagem e o processamento do conteúdo visual e/ou sonoro; a manutenção dos suportes em condições adequadas de armazenamento; a recriação ou imitação de procedimentos técnicos obsoletos, de equipamentos e de condições de apresentação; a pesquisa e a coleta de informações para conduzir a bom termo todas essas atividades* (Edmondson, 2013, p. 77).

Edmondson também chama a atenção para o fato de que a preservação é um conjunto de ações ininterruptas, que não chegam a um fim, a uma resolução. Ao contrário, ela envolve ações contínuas e permanentes, sendo impróprio afirmarmos que uma obra *está* preservada. Seria mais adequado considerarmos que uma obra está dentro de um processo contínuo de preservação, em situações ideais sendo permanentemente monitorada, conservada e, em casos específicos, reconstituída ou restaurada.

O autor também aponta para o uso indevido do termo preservação que muitas das vezes é incorporado ao vocabulário da indústria fonográfica quando do lançamento de produtos comerciais, pois, por exemplo, a “remasterização” de um álbum fonográfico pode envolver uma mera reformatação. O mesmo se aplicaria à exploração comercial de obras audiovisuais por algumas empresas de serviços, que alegam estarem fazendo preservação quando da reformatação de um filme em bitola Super 8mm para um frágil disco ótico DVD ou Blu-ray.

Vale a pena também buscarmos o conceito de preservação apontado por Carlos Roberto de Souza, bastante amplo e elucidador:

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e

garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. Melhorar o artefato não faz parte do processo de preservação. A preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo [Souza, 2009, p. 6-7].

De modo similar, a palavra acesso também poder ter um sem-número de aplicações, tanto institucionais como mais comerciais. Pode envolver acesso local ou à distância, a leitura/escuta em tempo real, por meio de transcrições ou até mesmo a mera consulta a uma base de dados. O acesso também pode envolver mecanismos ativos de difusão, quando uma instituição promove estratégias de difusão, seja *inhouse* ou através do uso da Internet.

A fim de evitarmos maiores enganos, seria conveniente, portanto, buscarmos também uma definição de “documentos audiovisuais”. Ainda que na América Latina o termo dê conta de um universo mais amplo de suportes, acreditamos que restringir um pouco mais essa noção nos permite ter uma ideia mais precisa do que sejam os documentos audiovisuais. Nesse contexto, vale a pena reproduzir a definição de Edmondson – com a qual concordamos e endossamos:

Documentos audiovisuais são obras que contêm imagens e/ou sons reproduzíveis reunidos em um suporte e que

- em geral exigem um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos
- o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear
- o objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins [Edmondson, 2013, p. 82-83].

Tanto a conservação quanto o acesso aos documentos audiovisuais implicam necessariamente a sua reprodução ou reformatação para novos suportes. Registrar e documentar todos os procedimentos que foram utilizados, bem como as decisões que foram tomadas quando de uma transferência de um suporte para outro, são ações fundamentais a fim de manter a integridade de uma obra. Essa mesma concepção ética também deve ser aplicada quando da restauração de uma obra audiovisual: o público tem que estar ciente quanto aos procedimentos e decisões tomadas no momento de manipulação da obra, devendo prevalecer

a transparência de informações. Se um filme, por exemplo, teve a sua proporção de tela (*aspect ratio*) alterada em um processo de reformatação, tal informação deve estar disponível, juntamente com os motivos que levaram a essa decisão.

### ***2.7. Estratégias de migração e o impacto das tecnologias digitais***

Conforme abordamos acima, os suportes audiovisuais são notadamente frágeis, com características físico-químicas que os tornam em grande parte bastante suscetíveis a valores de temperatura e umidade relativa inadequados, poluição atmosférica, mofo e outras formas de degradação diversas, que trazem consequências diretas à percepção visual e sonora desses objetos. Portanto, em comparação aos documentos “tradicionais”, os materiais audiovisuais se deterioram muito mais velozmente, requerendo necessariamente procedimentos ativos de preservação.

Em função da fragilidade dos suportes e também pela acelerada mudança dos formatos provocada pelo processo de obsolescência tecnológica, os materiais sonoros e audiovisuais devem ser transferidos de um suporte para outro, em um processo de migração. Os procedimentos de migração, quando realizados a partir de suportes analógicos, inevitavelmente acarretam perdas de informação sonora e visual, além de conduzirem a uma nova experiência de percepção auditiva e ótica. Esses procedimentos devem ser realizados de tempos em tempos, preferencialmente em datas previamente determinadas, não havendo um momento em que isso chegue ao fim – ao contrário, a migração é um ato contínuo, que nunca termina.

Com a introdução da tecnologia digital foi possível fazer uso de um método totalmente diferente de migração: a digitalização. Do mesmo modo que a migração tradicional, a digitalização acarreta perdas quando da conversão do sinal analógico para o digital, de maneira que há atualmente uma série de organizações internacionais que passou a estabelecer diretrizes, mais ou menos rígidas, voltadas para os procedimentos de digitalização dos suportes audiovisuais. Em meio a diversas recomendações, talvez a mais importante no que tange um processo de digitalização envolva muito menos questões de resolução ou seleção de formatos de arquivo digital, mas muito mais a qualidade dos dispositivos de reprodução. Ou seja, para um procedimento de digitalização ter qualidade e seguir parâmetros profissionais é condição *sine qua non* o uso de máquinas reprodutoras em boas condições de trabalho, devidamente alinhadas e que não provoquem danos aos suportes originais.

Por mais que uma digitalização siga parâmetros profissionais e faça uso de equipamentos de qualidade, sempre haverá uma perda evidente em relação ao objeto original. Em um processo de digitalização ocorre um rompimento entre o suporte de origem e o conteúdo nele existente. Quando um filme é originalmente produzido em uma película 35mm e anos após ele é telecinado para um conjunto de arquivos digitais, quando acessamos esses arquivos não temos mais como referência a película de origem. Deve ser, portanto, dever dos arquivos e profissionais da área manter o público ciente dessa relação entre conteúdo e suporte, quebrada quando da digitalização. Os profissionais de arquivo devem entender em profundidade a natureza dos diferentes suportes para poderem ter a capacidade de contextualizá-los devidamente e relacioná-los com a informação digital posteriormente gerada.

No que concerne a questão do uso do digital, o relatório *O Dilema Digital*, realizado pelo Conselho de Ciência e Tecnologia da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, aponta para duas questões de grande importância, que juntas compõem o dilema do título. Em primeiro lugar, o estudo aponta que, apesar de as tecnologias digitais trazerem muitos benefícios, elas não garantem o acesso a longo prazo dos dados digitais. No caso da película, essa afirmação se torna ainda mais verdadeira, quando se aponta que os métodos tradicionais de armazenamento na própria película são mais confiáveis e duradouros. E, em segundo lugar, o estudo indica que, quando comparado aos métodos tradicionais em película, o digital de fato facilita a realização de filmes, mas por outro lado os dados digitais resultantes são mais difíceis de serem preservados em um longo prazo (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, 2010).

Quando falamos de preservação digital, verificamos que essa atividade merece uma abordagem um pouco diferente das anteriores. A abordagem de ordem mais passiva da preservação tradicional, em Inglês chamada de "*store and ignore*" (armazenar e ignorar), não seria suficiente para salvaguardar dados digitais. Preservação digital envolveria um gerenciamento ativo. A infraestrutura de hardware, os softwares nele envolvidos, os dispositivos de armazenamento, entre outros itens, devem ser constantemente atualizados e migrados em um sistema de preservação digital, pois além de todos eles poderem falhar a qualquer momento, também são vítimas da obsolescência tecnológica. Ironicamente, o desenvolvimento tecnológico é um grande fator de risco para o acesso aos conteúdos digitais, uma vez que estes são dependentes de versões específicas de hardware e software. Portanto, a preservação digital incorpora as etapas da preservação tradicional e adiciona etapas específicas, algumas muito complexas.

Há também uma questão econômica em jogo de grande relevância quando tratamos de preservação digital. Na era da película, era possível aplicar a abordagem de se "salvar tudo": por exemplo, armazenar todos os materiais possíveis resultantes de um filme (negativo de câmera, master, internegativo, negativo de som, cópias etc.). "Salvar tudo" era viável sobretudo em função da película cinematográfica ter um baixo custo de armazenamento e, ao mesmo tempo, uma longa durabilidade.

De acordo com o referido relatório, um único filme digital, por exemplo, requer mais de dois petabytes de informações digitais em termos de armazenamento, o que corresponde a algo em torno de meio milhão de DVDs (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, 2010). Diante desse considerável volume, não se torna mais viável a abordagem do tipo "salvar tudo". Ao contrário, é imprescindível levantar um questionamento sobre o que deve ser armazenado, ou melhor, sobre o que deve ser preservado. Quanto aos custos, os números são igualmente alarmantes. Quando o relatório foi originalmente publicado, em 2007, o custo anual para preservar um master digital em resolução 4K era 11 vezes maior do que preservar matrizes em película. Atualmente os custos provavelmente já não são tão elevados, mas de qualquer forma o "dilema digital" permanece. Portanto, em um ambiente de armazenamento digital haverá sempre uma ameaça econômica pairando, pois uma interrupção abrupta de financiamento poderá ocorrer, vindo a comprometer em grande medida a preservação dos conteúdos.

## ***2.8. Conclusão***

Tomando como parâmetro apenas os pontos abordados aqui, podemos avaliar que a preservação audiovisual praticada na atualidade acabou por ampliar o leque de desafios envolvidos nas atividades do profissional do campo, em grande parte impactado pela mudança de cenário provocada pela introdução das tecnologias digitais. A preservação audiovisual hoje deve envolver um conjunto amplo de habilidades, desde conhecimentos teóricos bem sedimentados, passando por noções de gestão, e incluindo também boas capacidades técnicas, uma vez que diz respeito a um campo onde a tecnologia é onipresente.

Trata-se, portanto, de uma atividade cada vez mais interdisciplinar e de suma relevância, uma vez que é responsável pela memória audiovisual da humanidade. No entanto, como ironicamente aponta Edmondson (2013) em seu texto, a realidade desses profissionais está bem distante de um cenário de bonança, pois os recursos disponíveis não estão à altura de sua importância, havendo um limitado número de pessoas atuando na área mundo afora.

## Capítulo 3 – Diálogos sobre um acervo

### *3.1. Origens do acervo de Toscano*

Salvador Toscano era um empreendedor que se caracterizava por seu espírito itinerante. Cidade após cidade, seu intento era ir à procura de possíveis locais para a exibição de filmes e outras atrações, além de potenciais locações para os seus registros cinematográficos. Mais do que itinerante, seus deslocamentos tinham algo de nomadismo, uma vez que implicavam mudanças frequentes de endereços e uma sucessão de aberturas e fechamentos de empreendimentos, de modo que a sua única conexão familiar se dava por meio de cartas remetidas à mãe, esposa e filhos.

As cartas de Toscano são provavelmente os únicos registros que temos sobre o seu pensamento, sua visão de mundo, seus objetivos e incertezas, além de sua percepção sobre a sua trajetória profissional como comerciante e cineasta. Não por acaso foi a sua própria mãe quem começou a juntar seus documentos nas residências que tiveram, dado sua quase que constante ausência naqueles endereços. Porém, o início da constituição de um acervo e sua consequente organização só viria a acontecer muitos anos mais tarde, após a morte de Toscano, quando Carmen Toscano, sua filha mais velha, se coloca à frente nesse primeiro esforço de construção do legado do pai – tema que será tratado mais adiante.

O colecionismo foi uma atividade que Toscano manteve praticamente ao longo de toda a vida. Se na infância e no período da adolescência seu empenho era de juntar selos, na fase adulta e de amadurecimento profissional seu maior esforço volta-se para reunir a maior quantidade possível de planos filmados, sobretudo do tema da revolução mexicana, fossem por ele próprio registrados ou fossem de autoria de colegas de atividade. O dinheiro que ganhava geralmente era investido de volta para adquirir novos planos sobre a revolução, sobretudo aqueles que faltavam para a constituição do seu grande projeto de contar a história completa da revolução através das imagens em movimentos. No entanto, no seu afã de adquirir uma grande quantidade de imagens, não sobrava recursos para o investimento no próprio acervo, que ia se avolumando rapidamente. Foi, portanto, somente Carmen Toscano quem pôde dispor de recursos e de tempo suficientes para iniciar uma sistematização desse acervo, tomando como primeira medida a elaboração de um catálogo. As informações que temos hoje disponíveis a respeito da vida e da obra de Toscano devem em grande medida a esse catálogo, pois foi a ferramenta que possibilitou viabilizar algumas das principais

publicações sobre o cineasta, como a biografia assinada pelo historiador Ángel Miquel, quem afirma:

Foi Carmen quem teve dinheiro extra para começar a fazer um registro. Ela fez o catálogo do arquivo. Há um catálogo que está razoavelmente bom, não sei se inclui todas as coisas, mas é muito bom esse primeiro catálogo. Foi nele que me baseei para estudar a vida de Salvador Toscano, através fundamentalmente das cartas. Vi cartas, cartazes, *stills*, fotografias dos fotogramas das películas (...)<sup>1</sup>

### ***3.2. Salvador Toscano e a gênese do cinema mexicano***

O nome de Salvador Toscano está profundamente associado à própria gênese do cinema mexicano. Ainda que hoje já se saiba que Toscano não foi quem primeiro levou o cinema ao México (mas sim o primeiro mexicano a filmar naquele território), o fato é que sua imagem se relaciona diretamente à formação do cinema no país, sobretudo em termos de espetáculo. Em comparação com os seus colegas de geração, Toscano é sem dúvida aquele que mais mantém junto ao público mexicano a imagem de pioneiro do cinema, muito em virtude de alguns projetos baseados em sua obra que foram surgindo ao longo dos anos - alguns dos quais serão analisados adiante. Mas, partindo das origens do cinema, o historiador de cinema Eduardo de la Vega afirma que seu pioneirismo está fortemente vinculado ao cinema como espetáculo, assim como todo o cinema desenvolvido na América Latina na passagem do século XIX para o XX.

O cinema se desenvolve primeiro nos círculos da ciência, mas será até o final do século XIX, quando inventos como o cinematógrafo, como o cinetoscópio, retiram o cinema desses círculos da ciência para convertê-lo em espetáculo, ou seja, em mercadoria. No caso do México não há essa pré-história, ou proto-história do cinema vinculada ao desenvolvimento científico, isso somente ocorre na Europa, principalmente, e nos Estados Unidos. Então o pioneirismo dos mexicanos, entre eles o de Salvador Toscano, está associado ao desenvolvimento do cinema no México como espetáculo principalmente, ainda que mantenha ou tenha mantido durante muito tempo um forte vínculo com conceitos positivistas, científicos, enfim.<sup>2</sup>

É justo enfatizar também o valor de Toscano não só como pioneiro do cinema no México mas também como pioneiro da preservação audiovisual do cinema no país, ainda que talvez não houvesse da parte dele uma abordagem científica da preservação, uma vez que esse campo só iria se desenvolver de fato décadas mais tarde. O pioneirismo de Toscano se

---

<sup>1</sup> Ángel Miquel, entrevista concedida à autora em 15/10/2010.

<sup>2</sup> Eduardo de la Vega, entrevista concedida à autora em 13/06/2010.

equipararia a de outros cineastas da América Latina e do mundo, mas para além do que promoveram os seus colegas, um dos seus maiores méritos e sua maior particularidade foi justamente haver preservado sua obra e a obra de muitos outros cineastas, ainda que parte considerável desse material não tenha sobrevivido após sua morte.

Se, por um lado, hoje seja pouco proveitoso debater se Toscano foi de fato ou não pioneiro, por outro é indubitável apontá-lo como um dos pilares do cinema mexicano, como uma espécie de patriarca em seu país, referência para as gerações que o sucederam. Somado a isso e a seus esforços no sentido de reunir ao máximo um conjunto de imagens há também a sua vocação empreendedora, pautada por rigorosa disciplina, característica nem sempre identificável na origem de outros cinemas nacionais, conforme aponta De la Vega:

Muitos países de nosso continente não tiveram a sorte de ter pioneiros que se dedicaram a filmar, ao menos sistematicamente, com uma certa disciplina, com uma missão empresarial, com uma visão empresarial.<sup>3</sup>

Em se tratando de pioneirismo, é importante frisar que em geral se atribui o nascimento do gênero de cinema de compilação aos russos, por meio de seus documentários acerca da Revolução Russa, e mais especificamente à Esfir Schub e seu filme mais conhecido, intitulado *A queda da dinastia Romanov*, de 1927. Nesse contexto, Schub não partiu de um arquivo previamente constituído, mas, ao contrário, fez uso de um material completamente disperso, sem qualquer ordenação. O seu grande mérito foi, portanto, reunir esse material desorganizado, proveniente de fontes diversas, e a partir dele elaborar uma montagem de grande sofisticação, típica da escola russa.

De acordo com os dados fornecidos por Ángel Miquel (2012), o cineasta mexicano teria realizado seu primeiro filme de compilação ainda no ano 1911: *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, concebido mais de uma década antes dos russos e de Schub, portanto. Também é importante mencionar que, além de Toscano, outros cineastas mexicanos teriam assinados filmes de compilação naquele mesmo ano. Miquel também teria encontrado cartazes e um roteiro que indicariam que Toscano havia realizado mais outra importante obra de compilação no ano seguinte, chamada *La historia completa de la Revolución*. No entanto, esse longo pioneirismo eventualmente pode ser questionado por motivos práticos, que se fundamentam em questões de preservação, conforme aponta o pesquisador inglês David Wood:

---

<sup>3</sup> Idem.

(...) [*A queda da dinastia Romanov*] é frequentemente citado como sendo a origem do documentário de compilação. Também havia coisas anteriores com os soviéticos que compilavam material para fazer narrações históricas, mas nos anos 1920, com a Revolução Russa, se costuma dizer que aí começou a compilação. Os cartazes que originalmente Ángel [Miquel] encontrou aqui, e em seguida esse roteiro, sugerem que foi feito algo semelhante no México antes, durante a revolução. Não me atrevo a dizer que são os pioneiros mundiais do gênero, já que não temos os filmes. É muito difícil comparar esses filmes com *Romanov*, não os temos...<sup>4</sup>

Em seu depoimento, Ángel Miquel confirma que Toscano pode ter sido o pioneiro do documentário de compilação, mas acredita que se trata de um dado a ser melhor investigado, uma vez que pode ter relação com o contexto da época, caracterizado pela ascensão e desenvolvimento dos filmes de longa-metragem.

É preciso ver em outros países. Quem primeiro estudou isso foi o [cineasta e historiador norte-americano] Jay Leyda, e o que ele diz é que o documentário de compilação começa na Primeira Guerra Mundial e começa na revolução soviética. Se Toscano faz seu primeiro filme em 1912, sim, é um pioneiro no mundo, mas é preciso ver nos Estados Unidos e na Europa, pode ser uma descoberta simultânea, que tem a ver com o longa-metragem e com a acumulação das latas em sua casa, se tem latas velhas que você pode usar...<sup>5</sup>

### **3.3. *Questões de autoria e a potencialidade das imagens em movimento***

Muitas imagens que originalmente foram creditadas como tendo sido filmadas por Toscano, ou por seu sócio e também operador de câmera Antonio Ocañas, ao passar dos anos tiveram suas autorias questionadas, pois era prática corrente do cineasta comprar imagens de colegas de profissão a fim de reutilizá-las em suas compilações. Acredita-se atualmente, portanto, que em realidade Toscano não filmou em grande quantidade, pois seus maiores esforços se voltavam para a produção de compilações - conforme enfatiza o cineasta mexicano Gregorio Rocha, que faz uso da compilação em grande parte de seus trabalhos:

(...) ele era sobretudo um compilador, alguém que não filmava tanto, parece que filmou muito pouco na realidade, colecionava filmes de praticamente todos os fotógrafos e cineastas que trabalharam durante a revolução, e com isso fazia compilações que chegam a durar quase sete horas, até o final dos anos 1930.<sup>6</sup>

O fato de grande parte dos filmes de Toscano apresentar imagens produzidas não somente por ele, mas por diversos outros cineastas e fotógrafos mexicanos, se por um lado

---

<sup>4</sup> David Wood, entrevista concedida à autora em 16/06/2010.

<sup>5</sup> Ángel Miquel, op. cit.

<sup>6</sup> Gregorio Rocha, entrevista concedida à autora em 21/10/2010.

pode colocar em xeque seu papel de autor, por outro permite apontar para implicações mais profundas, relacionadas ao seu próprio entendimento acerca das potencialidades do cinema. Ao fazer uso de fontes diversas, a partir de ângulos, planos e estilos que se diferenciavam uns dos outros, a tentativa de Toscano parecia ser de registrar um acontecimento do modo mais amplo e preciso possível, em um momento da história mexicana pautado por constantes disputas de poder e revoltas civis. De la Vega coloca nestes termos a questão:

(...) não está claro para nós se o que está nos filmes que Toscano exibiu é exclusivamente dele, se somente ele que filmou. Estamos certos do contrário, de que ele filmou só uma porcentagem do que está em seus filmes, o resto ele trocou, comprou, mas, sim, esse também é um mérito (...) porque fez esse trabalho com o objetivo de preservá-lo, porque chegou a intuir a partir de um momento o valor que o cinema teria como testemunho histórico (...)<sup>7</sup>

Fazer um cinema de compilação no caso de Toscano tinha estreita relação com a sua inclinação por um registro verídico, feito *in loco*, no *front*. A encenação para ele não parecia ser uma possibilidade. Evidência maior disso é que, quando não tinha ele próprio registrado um específico evento de interesse ou se algum relato estivesse incompleto ou pobremente filmado, a melhor solução seria adquirir imagens de outros autores, a fim de suprir aquela lacuna visual. De acordo com David Wood, o cinema de Toscano era marcado por um rigor quase científico.

(...) ele tinha um interesse muito científico, de ser um historiador cinematográfico, muito rigoroso, nunca quis incluir coisas encenadas, ou simulacros de batalhas, somente quis colocar coisas autênticas. (...) O cinema era uma ferramenta para construir uma história quase que cientificamente comprovada.<sup>8</sup>

A potencialidade do cinema que fica em evidência nas compilações de Toscano também se contrastava com as limitações das imagens fixas, que pareciam não dar conta da complexidade do momento político do México. As imagens em movimento, ao contrário, colocam aqueles eventos e aquelas paisagens em um novo patamar, permitindo novas leituras e tornando alguns personagens mais ou menos fascinantes, ou mais ou menos aterradores. Nesse sentido, o cinema, e mais especificamente o efeito provocado pelas imagens em movimento, faz com que certo aspecto heroico resultante da fotografia fixa passe a ser relativizado.

---

<sup>7</sup> Eduardo de la Vega, op. cit.

<sup>8</sup> David Wood, op. cit.

Justamente em função do seu caráter rígido, fixo, é que a fotografia pode provocar a monumentalização de alguns personagens, que surgem como estátuas, em posições quase esfíngicas. A dinâmica do cinema pode derrubar essa impressão, pois o mero registro de um movimento cotidiano, trivial, parece humanizar os personagens e reduzir o seu aspecto heroico, sobretudo aqueles de vida pública e de atuação política.

A partir desse aspecto do movimento e o que ele pode provocar em termos da leitura de determinados personagens de um filme, Eduardo de la Vega faz uma instigante descrição da presença do líder revolucionário Francisco Madero em *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, dirigido por Toscano. Vem à tona aqui a trivialidade de um homem comum como contraponto à imagem enrijecida de um líder.

Esse momento, por exemplo, do filme (...) em que Madero pega o lenço e assoa o nariz enquanto está descansando de um discurso no trem, em uma parada do trem, é uma imagem que te revela uma pessoa comum (...) nenhuma foto fixa de Madero o apresenta assim. Nenhuma. O cinema, sim, o apresentou assim. Vê-lo assim hoje rompe sem dúvida com essa imagem monolítica (...)<sup>9</sup>

Ainda sobre Madero, é muito interessante a reflexão da historiadora Verónica Zárate Toscano, neta de Salvador, que aponta não só para o carisma do líder revolucionário que vinha à tona naquelas imagens, mas fundamentalmente sobre a consciência que ele e outros personagens relevantes da vida pública mexicana daqueles anos passaram a ter em relação à presença da câmera, uma máquina que foi ganhando grande força simbólica no interior daquele cenário.

Venustiano Carranza não tinha o carisma de Madero, ele tinha algumas noções, sabia como utilizar sua imagem, não é à toa que sugere atravessar a ponte em um carro descoberto, mas ele próprio não tinha esse impulso, não exercia essa atração sobre as pessoas. [Francisco] Villa tinha também um pouco da intenção de ser filmado, ele ensaiava suas cenas e outras histórias, Pascual Orozco não exercia essa atração, [Emiliano] Zapata não gostava das câmeras. Vê a câmera, vira-se e se esconde sob o chapéu. Madero soube aproveitar (...) ele sabia explorar.<sup>10</sup>

Outro personagem particularmente interessante nessa relação com as imagens foi Porfirio Díaz. Inicialmente o então presidente demonstrava ter reservas quanto à presença das câmeras, ou até mesmo tomava atitudes de desprezo perante à possibilidade de ter sua imagem registrada. Ficou famosa a ocasião em que Toscano convida Díaz para assistir a uma de suas exposições, mas o então presidente responde alegando estar atribulado de

---

<sup>9</sup> Eduardo de la Vega, op. cit.

<sup>10</sup> Verónica Zárate Toscano, entrevista concedida à autora em 11/11/2010.

compromissos oficiais, sem tempo para tais eventos. No entanto, com o passar dos anos, Díaz vai percebendo a potencialidade das imagens em movimento, algo que fica sintomático não só por alguns convites que passa a fazer a Toscano para filmá-lo, mas sobretudo pela própria maneira como se coloca em cena, como descreve Zárate:

Há uma cena em *Memorias de un mexicano* que aparece Don Porfirio caminhando com seus ministros, e de repente se vira, se viram para a câmera, fazem um cumprimento e continuam, ou seja, entendem que esse aparato estranho, essa caixa enorme podia ter inclusive uma utilidade política e souberam aproveitá-la. Não era o mesmo inaugurar uma obra pública e ter uma foto no jornal, a ter imagens em movimento que podiam mostrar, mostrar e mostrar. Creio que meu avô soube captar essa possibilidade de conservar as cenas e exibi-las.<sup>11</sup>

### **3.4. Memórias de un mexicano: construção de um legado**

Apenas três anos após a morte de Toscano, em 1947, sua filha, Carmen, conclui um documentário em longa-metragem que se tornaria a peça-chave na construção da imagem de Toscano como grande pioneiro do cinema mexicano: *Memorias de un mexicano*. Podemos também situar o filme como sendo o primeiro projeto dedicado a explorar o legado cinematográfico de Toscano. Outros projetos que tiveram mais ou menos esse mesmo propósito, executados mais recentemente, serão analisados mais adiante.

Apesar de hoje termos ciência de que muitas das imagens que aparecem nos filmes de Toscano não serem de sua autoria, o documentário assinado por sua filha tratou de sedimentar a imagem do pai como patrono do cinema do país. Em primeiro lugar, a própria Carmen credita o filme como sendo dirigido por Salvador Toscano, algo questionável pelo mero fato de as imagens terem sido montadas e manipuladas por ela; e, em segundo lugar, em nenhum momento do filme há qualquer mínima menção à possibilidade de ao menos parte daquelas imagens ter sido registrada por colegas do seu pai. Ainda que a noção da autoria coletiva só tenha ganhado maior vigor em anos recentes – sobretudo graças a alguns dos pesquisadores que forneceram depoimentos neste trabalho –, certamente Carmen já era ciente da multiplicidade de fontes daquelas imagens, mas preferiu moldar a imagem do pai como um grande autor do cinema mexicano.

Logrou grande êxito nesse sentido, pois além de alçar Salvador Toscano à condição de cânone inaugural do cinema do país, *Memorias de un mexicano* veio a se tornar um marco do cinema documental local e, mais do que isso, o registro mais vigoroso feito em imagens em

---

<sup>11</sup> Idem.

movimento da revolução mexicana. Ao mesmo tempo é justo considerar também o aspecto memorial e sentimental do filme, pois este foi um modo de Carmen prestar homenagem ao pai recém-falecido. De la Vega chama a atenção também para a apropriação que Carmen faz de recursos que seu pai não dispunha à sua época, como o som e o uso da narração.

(...) quando morre Toscano, Carmen se coloca a tarefa de homenageá-lo, e qual é a melhor maneira de homenagear seu pai? Fazendo o filme que talvez ele fez, e que ela também quis fazer já que contava com o som, já que contava com recursos adequados para isso. E em que se baseou, no trabalho que seu pai já havia feito. Ela deu-lhe um novo sentido, um sentido assim um pouco novelesco, que é tudo aquilo que se escuta em *off*, como memória ilustrada.<sup>12</sup>

Em se tratando do aspecto formal do filme, *Memorias de un mexicano* segue a tradição do cinema de Toscano no sentido de ser uma obra de compilação, uma grande colagem de imagens que tenta dar conta de uma série de complexos eventos que giram em torno da revolução mexicana. O título do filme indica que a obra seria um testemunho verídico de um cidadão mexicano qualquer, algo que se torna ainda mais evidente na narração que acompanha praticamente todas as imagens e que aqui e ali acrescenta toques biográficos da vida tanto de Toscano quanto de Carmen.

David Wood dedicou boa parte de sua pesquisa acerca do cinema mexicano para a análise de *Memorias*. Seu interesse pelo filme se volta principalmente para o fato de ser um documentário realizado em 1950 que recupera um material antigo, filmado por Toscano décadas antes, e que transforma radicalmente o discurso presente no contexto original de produção daquelas imagens, dando-lhe um caráter mais conformista. Para alcançar esse tom, a narração é uma ferramenta fundamental.

Uma coisa que me interessou muito foi como [*Memorias de un mexicano*] torna a revolução mexicana, com todo o caos e a confusão da guerra, em uma narração muito suave, muito acabada, coerente. Da mesma forma que a história pátria olha lá para trás e torna a vida cotidiana, que é uma coisa muito caótica, em uma narrativa, *Memorias de un mexicano* faz uma coisa parecida com o cinema.<sup>13</sup>

Na ótica de Wood, o filme de Carmen tratou de suavizar e simplificar um contexto de conflitos intensos, com antagonismos abertos e batalhas sangrentas. O que teria sido uma revolução complexa, repleta de diferentes grupos com diferentes visões do país, resultou um

---

<sup>12</sup> Eduardo de la Vega, op. cit.

<sup>13</sup> David Wood, op. cit.

filme que vendia uma imagem postiça da nação, algo conservadora, potencializada por uma narração com tom de melodrama.

É um filme que tem um discurso muito nacionalista, que tem isso da grande família mexicana (...) Não há referência alguma às diferenças ideológicas, sociais ou políticas decorrentes da revolução, que seria mais uma disputa entre irmãos que ao final se resolve. Tudo se reflete nessa narração fictícia, escrita por Carmen Toscano, falando da revolução em primeira pessoa, narrada por alguém que nasceu na época em que o cinema chegou ao México, e que viveu a revolução.<sup>14</sup>

Carmen Toscano parece tomar em seu filme o papel de uma curadora. No entanto, ao invés de sua curadoria contextualizar os documentos à sua origem de produção, ela insere um caráter particular à obra e aos próprios documentos, abstendo-se de se posicionar criticamente e ao mesmo tempo institucionalizando “heróis”.

É importante lembrar que no contexto de lançamento de *Memorias*, no início dos anos 1950, o cinema do período silencioso era considerado algo ultrapassado, uma linguagem caduca e pouco atraente aos olhos do público. Além de exibir imagens reais da revolução mexicana, a partir de um conjunto impressionantemente rico e diverso de material filmado, o filme também chamou a atenção à sua época por certo aspecto moderno, sobretudo por sua edição, veloz e eficaz, por uma narração em primeira pessoa e pelo uso de efeitos sonoros e de música. A história mexicana é narrada com agilidade e emoção, tornando-a atraente.

Sobre a questão da edição é preciso ponderar um importante aspecto. Hoje não sabemos ao certo qual teria sido a duração original dos planos exibidos em *Memorias*, pois uma quantidade considerável dos negativos de câmera não sobreviveram, mas é certo de que boa parte deles foi reduzido por Carmen justamente para que o filme pudesse ter um andamento mais veloz. O cinema dos primeiros anos, incluindo aquele praticado por Salvador Toscano, se caracterizava pela longa duração dos planos, algo que ao longo do tempo foi sendo reduzido, de modo que quando *Memorias* foi lançado já eram pouco tolerados planos mais esticados, uma vez que era algo incompatível com o tipo de linguagem da maior parte dos filmes da época, ao menos aqueles de escala industrial. Essa manipulação do tempo dos planos é ressaltada por David Wood:

Suspeito que em *Memorias de un mexicano* o plano é bem mais curto, cada plano, porque tem que ser um filme mais curto, mas também tem que ter esse dinamismo

---

<sup>14</sup> Idem.

para que esse filme possa competir com as outras coisas que estão em cartaz. O público não queria ver um plano de um minuto e meio de um desfile de soldados...<sup>15</sup>

Não só a duração dos planos mas também a proporção original dos quadros foi alterada por Carmen para ajustar seu filme ao padrão dos anos 1950. Os materiais filmados ou reunidos por seu pai apresentavam proporção de tela *full frame* (1.33:1), típica da era silenciosa, mas para a edição de *Memórias* os quadros foram cortados para o chamado “formato acadêmico” (1.375:1), reduzindo um pouco a sua a dimensão a fim de permitir a introdução da pista sonora nos fotogramas.

Afora a questão da duração dos planos e a proporção dos quadros, outra intervenção realizada por Carmen Toscano também merece especial menção. Como se tratava de um filme produzido em 1950, a cineasta resolveu alterar a velocidade de projeção dos materiais originais, todos eles oriundos do período silencioso. Portanto, tudo aquilo que na origem era projetado em uma velocidade variando entre aproximadamente 16 e 18 quadros por segundo foi alterado, em uma técnica de repetição de quadros, para 24 quadros por segundo, a fim de se ajustar aos padrões do cinema sonoro. O resultado é que as imagens correm rápido demais, tornando os movimentos artificiais. Trata-se de um erro recorrente até os dias atuais, e de grande gravidade, uma vez que geralmente é transmitida ao público a falsa impressão de que tal velocidade seria algo inerente aos filmes silenciosos, quando o que de fato ocorre é uma grosseira degradação de suas características originais. Mas sobretudo àquela época era um procedimento considerado natural, algo muito “moderno” a ser feito, a fim de tornar o filme ajustado ao que seria a velocidade correta de projeção.

Sobre a questão do uso de efeitos sonoros, David Wood observa que também se tratava de um recurso visando a um público que já demandava certos elementos formais por parte dos filmes.

(...) evidentemente o público já não queria ver cinema silencioso (...), além da narração de *Memorias de un mexicano*, há os efeitos sonoros. Não são especialmente complexos, mas imagino que para um espectador de cinema desse momento, que não havia visto muito material dessa época, ao menos recentemente, era uma coisa bastante impressionante ver e ouvir um canhão, e não escutar um músico fazendo o ruído com sua percussão.<sup>16</sup>

Todas essas manipulações realizadas por Carmen Toscano em *Memorias* não devem ser naturalizadas pelo espectador contemporâneo, mas, ao contrário, devem ser analisadas

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

criticamente, sobretudo quando as contemplamos sob a ótica da preservação audiovisual. Deixando de lado a questão da autoria das imagens, que mereceria uma reflexão à parte, todas as intervenções produzidas para o filme (conforme vimos, a redução da duração dos planos, a alteração da velocidade de projeção e da proporção dos quadros, e, por fim, a introdução de efeitos sonoros e de música), além de degradarem visual e sonoramente as características originais daqueles planos, deveriam ser explicitadas ao público quanto à motivação de sua introdução no documentário. Faltou, portanto, à obra de Carmen uma transparência de intenções quanto às intervenções realizadas, por meio, por exemplo, de um pequeno texto que poderia estar presente logo na abertura do filme, junto aos créditos iniciais.

No entanto, é preciso apontar também para a habilidade de Carmen na construção desse mosaico de materiais, oriundo de procedências diversas. De certa forma, ela seguiu a tradição do pai na intenção de apresentar um amplo registro da revolução mexicana, mas por outro lado adequou o seu filme a uma duração e a um ritmo mais afeitos ao público de sua geração - a despeito de todas as questões aqui levantadas. Verónica Zárata sublinha os méritos de sua tia:

Foi muito difícil para minha tia decidir onde cortar, o que editar e tudo mais, não só em função dos materiais que existiam, mas de poder dar uma visão de tantos anos de história em um tempo razoável, que o público pudesse ver o documentário completo e não começasse a cansar. Não é como esses filmes de oito horas, como *Napoleão* [filme de 1927 dirigido por Abel Gance]... Não, é algo que tem que ser didático também, é um afã também didático que se possa compartilhar (...)<sup>17</sup>

O filme já recebeu atenção especial desde o seu lançamento, com uma exibição de gala onde se fizeram presentes políticos e artistas nacionais de grande envergadura, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e Jaime Torres Bodet, entre outros. Foi também um competidor importante durante o Festival de Cannes de 1954, e dali seguiu uma intensa agenda de exibições ao redor do mundo. Finalmente em 1967, *Memorias de un mexicano* recebeu pelo Instituto Nacional de Antropologia e Historia (INAH) o título de “Monumento Histórico do México”, uma distinção bem particular oferecida a um filme.

### ***3.5. Reconstruindo o legado de Toscano***

Se durante muito tempo *Memorias de un mexicano* tenha sido talvez o único trabalho relevante voltado para o uso do acervo de imagens de Salvador Toscano, na última década

---

<sup>17</sup> Verónica Zárata Toscano, op. cit.

outros projetos surgiram no sentido de remexer esse legado. Antes disso, em meados dos anos 1970, um programa de TV foi produzido por Octavio Toscano, filho de Carmen, que reformatou as películas do acervo do avô para U-matic, fita magnética de vídeo de ¾ de polegada.

Foi somente na última década, no ano 2010, que o pesquisador Ángel Miquel, com apoio de outros profissionais, resolveu reconstruir parte do longa-metragem *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, originalmente realizado por Toscano em 1911. Para isso, fizeram uso tanto do material presente em *Memorias de un mexicano* que já estava digitalizado como das imagens convertidas em U-matic nos anos 1970, as quais tiveram que digitalizar. O pesquisador não trabalhou com os materiais originais de Toscano, por não saber manipular nem analisar películas cinematográficas. Realizou, portanto, a reconstrução do filme, a partir das imagens das fitas de ¾ de polegada reformatadas para digital. A referência que utilizou para essa reconstrução foram os cartazes de exibição contendo cenas do filme e algumas cartas de Toscano onde ele descrevia como ele o havia feito. Com esses materiais e com os intertítulos encontrados tentaram remontar parte do filme. No entanto, como conta Miquel, a grande dificuldade foi ordenar os planos devidamente.

A sequência de planos foi inventada, os planos que encontramos (...) não sabíamos em que ordem estavam, porque não tínhamos nenhum documento que indicasse (...) No filme original, é certo que tinham esses planos, simplesmente os colocamos na ordem que nos pareceu mais adequada desde o ponto de vista cinematográfico, dos planos gerais aos planos mais fechados etc. Aí sim contamos com a colaboração de um cineasta, mas na realidade fui eu que estabeleci a ordem desses planos.<sup>18</sup>

Para essa reconstrução utilizou também uma espécie de roteiro de montagem, que era a maneira pela qual Toscano se organizava para editar seus filmes. Tratava-se mais especificamente de uma série de fichas (*tarjetas*) que vinham com a descrição de cenas juntamente com fotogramas colados para representar os planos – e sobre as quais falaremos mais adiante. Verifica-se, portanto, que praticamente nenhum dos filmes de Toscano sobreviveu até os dias de hoje, com exceção de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (1907), já que uma cópia praticamente completa foi encontrada em um museu de Londres e doada à Filmoteca da UNAM. Essa quase total ausência de títulos faz com que projetos como esse, que envolvem reconstrução cinematográfica, devam

---

<sup>18</sup> Ángel Miquel, op. cit.

necessariamente ser calcados em informação secundária, como cartas, cartazes, fichas e fontes hemerográficas.

Similarmente ao que havia feito Carmen em *Memorias de un mexicano*, Miquel e Wood também optaram por reduzir a duração dos planos originais a fim de atender a uma suposta melhor fruição por parte do público contemporâneo. Eduardo de la Vega, ainda que reconheça méritos no projeto de reconstrução do filme, contesta a decisão pelo enxugamento dos planos.

(...) eu teria sido a favor da ideia de pelo menos ter duas versões desse filme, que creio que é possível: uma versão que contivesse todo o material que se poderia resgatar dos diversos fragmentos, e outra que seria a versão de difusão, que seria essa que temos agora. Porque eles sentiram que o filme, respeitando o outro critério, um critério mais histórico, mais historiográfico, seria um filme muito denso, muito pesado, muito reiterativo. Há um momento em que são somente chegadas e partidas de trem. Mas creio que em algum momento essa outra versão tem que ser feita, mais próxima da original, porque essa versão [reconstruída] eu sinto que dá uma concessão ao público atual, que está muito acostumado com a linguagem que tem sua gênese e seu desenvolvimento como espetáculo em Hollywood, principalmente. (...) eu creio que de qualquer maneira tem um grande mérito e funciona para que os espectadores vejam assim, ainda que em todo caso se tenha que deixar claro, cada vez que se exhiba esse filme, que poderia haver essa outra versão (...).<sup>19</sup>

Portanto mais uma vez vem à tona, pelas palavras de De la Vega, a importância da transparência de informações quanto às decisões tomadas em um processo de reconstrução como esse. Novamente se optou por uma alegada adequação aos gostos contemporâneos. O próprio Ángel Miquel, que esteve à frente do projeto, detalha um pouco mais esse processo:

Os planos que tínhamos eram mais longos em geral, os cortamos porque estavam danificados, então pulavam (...). Então nesse processo houve falhas (...) Vamos fazer como se estivesse bem feito, e retiramos pedaços, e aparentemente a estética do documentário silencioso era outro, ou seja, duravam muito mais os planos, então se fazia um filme pesado. Por exemplo, há umas partidárias de Madero que vão caminhando junto ao trem, cumprimentando e dizendo “Adeus, senhor Madero”. Durava um minuto e meio o plano. A informação é que as senhoras estão cumprimentando e estão muito bonitas, mas um minuto e meio desequilibra o outro [plano] (...) então o cortamos. Adeus, senhoritas.<sup>20</sup>

Os pesquisadores optaram também pela introdução de uma trilha sonora, mesmo não havendo qualquer registro de emprego de acompanhamento musical nos filmes originais. Trata-se de uma interpretação contemporânea assinada pela pianista francesa Debora Silberer,

---

<sup>19</sup> Eduardo de la Vega, op. cit.

<sup>20</sup> Ángel Miquel, op. cit.

que ao menos de modo evidente não apresenta referencial nem com a cultura nem com a sonoridade mexicanas. Também em relação à música, Ángel Miquel sublinha a inclinação que teve por oferecer um produto mais palatável para um público supostamente pouco afeito aos filmes silenciosos.

(...) serve para que as pessoas não durmam vendo um filme silencioso, já não estão acostumadas a ver um filme silencioso. A reconstrução, de um ponto de vista arquivístico, é silenciosa, a música é um enxerto que serve para exibir às pessoas.<sup>21</sup>

Apesar de suas alegadas restrições a algumas decisões tomadas para a reconstituição dos filmes, De la Vega acredita que há nesse tipo de intervenção um importante fator positivo envolvendo a aproximação que um tipo de público mais jovem possa vir a ter com personagens emblemáticos da história mexicana, os quais são pouco conhecidos para muitos.

Esse é um dos métodos através dos quais você pode levar o público jovem ao cinema para ver Madero, Carranza e esse pessoal desse momento histórico, e para que ao menos a partir disso se inquietem e digam quem foram esses senhores, e consultem livros e filmes para saber quem foram eles. (...) Pessoalmente para mim, desde que o filme se torne conhecido e [a música] seja uma maneira de difundi-lo não vou ter restrições a ela. Posso incluir rock, *new age*, música hindu, enfim depende, creio que essas imagens admitem qualquer interpretação.<sup>22</sup>

### 3.6. *Vestígios da revolução em tarjetas*

No ano 2008, ao pesquisar no acervo da Fundação Carmen Toscano, David Wood encontra duas pequenas caixas de papelão repletas de fichas (*tarjetas*) às quais estavam colados fotogramas. Cada *tarjeta* continha, em sua maioria, um ou mais fotogramas indicando visualmente os planos correspondentes, além de um texto, geralmente datilografado ou escrito à mão. Aderidos às *tarjetas* por meio de cantoneiras, os fotogramas somavam quase quatro mil unidades. São centenas de *tarjetas* numeradas e datilografadas que correspondem a um igual número de seqüências ordenadas de maneira cronológica, abarcando um período que começa com cenas de 1900 e termina com a posse de Plutarco Elías Calles em 1924. Isso sem mencionar outra série de *tarjetas* não-numeradas e manuscritas, que corresponde a períodos posteriores a 1924. No total, portanto, haveria cerca de 1.500 *tarjetas*, entre numeradas e não-numeradas. O próprio David Wood detalha a descoberta.

---

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Eduardo de la Vega, op. cit.

Encontrei umas caixas, duas caixinhas de papelão (...) que continham as famosas *tarjetas* (...) com uma etiqueta *Memorias de un mexicano* com os números das caixas. Um pouco menos da metade das *tarjetas* tinha textos escritos a máquina, como 509 (...) Na primeira *tarjeta* [estava escrito] “Los últimos 30 años en México, narración cinematográfica, compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán”. Essa *tarjeta* não estava no início, a encontrei depois. É a primeira de uma longa série de *tarjetas* que narram a revolução mexicana, em uma voz muito diferente da voz de *Memorias de un mexicano*, e em muitas das *tarjetas* havia fotogramas colados.<sup>23</sup>



Figura 1: *Tarjeta* nº 126, com texto datilografado e fotogramas inseridos por cantoneiras. (Monasterio, 2010, p. 78)

Fonte:

Wood se deu conta que aquelas *tarjetas* que acabara de encontrar compunham uma espécie de roteiro de montagem de um dos mais ambiciosos projetos de Toscano, dedicado a narrar os principais acontecimentos de três décadas de revolução. Tratava-se de algo semelhante a um *storyboard*, em que Toscano utilizava fotogramas aderidos às fichas como um guia visual do conteúdo do filme. Hoje se sabe que o filme nunca chegou a ser feito de fato, mas muito provavelmente teria servido de base para o documentário realizado por sua filha Carmen, *Memorias de un mexicano*. Não por acaso, as caixas encontradas por Wood onde estavam guardadas as *tarjetas* tinham a identificação do filme.

(...) a estrutura do filme é muito parecida com a de *Memorias de un mexicano* e também é muito parecida com a estrutura das compilações que o próprio Salvador Toscano fez antes. (...) em meados dos anos 1940, Carmen Toscano começou a revisar material, catalogá-lo e fez *Memorias de un mexicano*. (...) Essas *tarjetas* são um estado intermediário entre as compilações de Salvador Toscano e a compilação de Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> David Wood, op. cit.

<sup>24</sup> Idem.

Wood acredita também que alguns dos fotogramas inseridos nas *tarjetas* são partes de cenas de *Memorias de un mexicano*, mas outros não estariam no documentário. De acordo com informações encontradas em cartazes, juntamente com esses novos fotogramas recentemente descobertos, é possível verificar que o filme de Carmen é uma versão bastante reduzida do que seria o filme do seu pai, cujas muitas compilações teriam duração bastante longa.

(...) muitos deles [os fotogramas] foram utilizados, essas imagens, em *Memorias de un mexicano*, mas não todas, porque *Memorias de un mexicano* é um filme de uma hora e 50 minutos, mais ou menos, e essas compilações de Salvador, aqui diz [em uma *tarjeta*]: “As cenas cinematográficas que vamos apresentar fazem retroceder o espectador até o início do presente século, desde cuja época e em breves horas passarão diante de seus olhos os múltiplos e variados acontecimentos que se desenvolveram em nossa pátria.” Breves horas! A versão mais longa que encontrei nos cartazes são, se não me engano, 35 rolos, ou seja, uns 400 minutos dependendo da duração da projeção, 350 ou 400 minutos, mas muito longa, então há [muita imagem] aqui que não entrou, não coube em *Memorias de un mexicano*. Há coisas que não aparecem (...) <sup>25</sup>

Talvez a maior importância da descoberta das *tarjetas* reside no fato de que pouca informação chegou até hoje a respeito dos filmes de longa-metragem de Toscano, uma vez que nenhum desses filmes sobreviveu ao tempo. Através das fichas é possível ao menos vislumbrar o que teria sido o seu mais ambicioso projeto, um painel completo da revolução mexicana. Além disso, as fichas permitem conhecer mesmo a maneira pela qual Toscano organizava e montava seus filmes, são pistas mais evidentes do seu próprio estilo, inclusive havendo a hipótese de que lhe serviram como uma espécie de catálogo para localizar seus materiais nas latas. Ainda que imagens fixas a priori não sejam suficientes para ilustrar o que teria sido um filme, o interessante é que, uma vez que em muitas *tarjetas* há fotogramas seguindo uma ordem lógica, é possível extrair deles uma dinâmica visual, algo que não seria possível detectar em um roteiro tradicional.

A fim de orientá-lo na conservação correta das *tarjetas* encontradas, um especialista em preservação fotográfica sugeriu a Wood que os fotogramas fossem separados das fichas, uma vez que esse contato estava sendo prejudicial para a longevidade de ambos os documentos. Portanto, por motivos de preservação, primeiramente cada conjunto composto por *tarjeta* e fotogramas foi digitalizado; e, em um segundo momento, *tarjetas* e fotogramas foram separados e digitalizados um a um. A partir da digitalização foi criado um catálogo

---

<sup>25</sup> Idem.

simples, elaborado pelo próprio Wood em software Microsoft Excel, a partir do qual seria possível remontar qualquer uma das *tarjetas* com seus respectivos fotogramas de origem. Após a digitalização, os fotogramas foram armazenados em bolsas de polipropileno contendo divisões para cada fotograma. Já as *tarjetas* foram reacondicionadas em duas caixas de polipropileno.

Ainda que a decisão de separar os fotogramas de suas fichas originais tenha se embasado em propósitos de preservação – uma vez que o contato entre a elevada acidez das *tarjetas* e os fotogramas pode de fato encurtar a expectativa de vida desses materiais – tal procedimento pode acarretar em risco de dissociação, dificultado o correto rearranjo dos documentos no futuro. A estratégia utilizada a fim de evitar que isso ocorra foi a criação de um catálogo desenvolvido em planilha Excel, software originalmente não concebido para contemplar a complexidade de uma base de dados e que não possui seu código-fonte aberto, sendo de propriedade da Microsoft. Em primeiro lugar, um caminho mais sensato, pensando na segurança e longevidade dos dados alimentados, seria exportar essas informações o quanto antes para uma base de dados confiável, que por sua vez fosse elaborada por um especialista em biblioteconomia ou campo afim, e que preferencialmente se baseasse em tecnologia *open source* – um meio de evitar riscos envolvendo obsolescência de softwares proprietários. Em segundo lugar, e ainda mais fundamental, é que Wood pareceu desenvolver o catálogo a partir do empirismo, pautando-se por sua abordagem particular de pesquisador, não havendo uma sistematização e uma organicidade suficientes a fim de que, daqui a anos ou décadas, os dados alimentados sejam passíveis de serem recuperados e devidamente relacionados com as *tarjetas* de origem.

Quanto à conservação dos materiais originais, se por um lado a decisão em acondicionar *tarjetas* e fotogramas em materiais à base de polipropileno é adequada, dado ser um componente livre de ácidos, por outro não parece ter havido algum procedimento de higienização dos suportes, o que diretamente pode ter comprometido a qualidade da digitalização realizada e que em um longo prazo pode ser determinante para uma expectativa de vida mais curta dos documentos.

No que se refere à autoria das *tarjetas*, há certa polêmica se elas de fato foram confeccionadas por Toscano ou, anos mais tarde, por sua filha Carmen, que as teria utilizado como uma espécie de referência para *Memorias de un mexicano* – conforme apontamos acima. David Wood acredita que ao menos os textos contidos nas fichas são de autoria do Toscano, mas não descarta a possibilidade de Carmen as ter sistematizado, com a colagem dos fotogramas, por volta dos anos 1940, pois foi nessa época que começou a trabalhar junto

ao acervo do pai. Citando frase proferida pelo cineasta Gregorio Rocha, Wood chama a atenção para a estreita relação mantida entre as obras de pai e filha, se tornando difícil tarefa para um pesquisador tentar apartá-las.

E agora estou voltando a *Memorias de un mexicano*, e é certo o que disse Gregorio [Rocha], que, “se você procura Carmen, encontra Salvador, e se procura Salvador, encontra Carmen”.<sup>26</sup>

Já Ángel Miquel, apesar de acreditar que as *tarjetas* sejam de total autoria de Toscano, considera que a polêmica tem importância menor. Para o pesquisador, o que as fichas trazem de mais revelador são os intertítulos, que indicam a probabilidade de haver mais filmes perdidos e desconhecidos tanto de Toscano quanto de outros cineastas.

(...) o que nos interessa aqui é que nesse roteiro aparecia um monte de intertítulos que davam conta da existência de mais filmes, ou seja, se assumimos que cada filme tinha um intertítulo diferente, um formato de intertítulo diferente, houve um monte de planos de filmes que Toscano colecionou para [contar] sua grande história. Nesses planos eu creio ter descoberto os originais dos intertítulos desse filme, *La toma de Ciudad Juárez*, porque diziam exatamente o mesmo que dizia o programa, as mesmas palavras.<sup>27</sup>

Por outro lado o cineasta Gregorio Rocha demonstra ter convicção de que as *tarjetas* foram exclusivamente confeccionadas por Carmen Toscano. Partindo de um argumento de teor técnico, Rocha afirma que o modo irregular pelos quais foram cortados os fotogramas presentes nas fichas revelaria alguém com pouca familiaridade com esses materiais, o que não seria o caso de Salvador Toscano. Além disso, Rocha assegura que a própria filha de Carmen teria testemunhado a mãe trabalhando com as *tarjetas*.

Um cineasta compilador, colecionador, como Salvador Toscano nunca ia cortar torto um fotograma. Assim corta alguém que não se importa muito, alguém que não sabe de cinema, ou que não tem essa... Salvador não cortava assim com tesoura, torto, um fotograma, e não cortava a emenda... Aí eu insisto com isso porque além de tudo não é uma ideia que partiu de mim. Partiu de mim depois de ver o testemunho de Carmen Moreno Toscano [filha de Carmen Toscano]. Foi ela que desatou a polêmica, não eu. Porque entrei em choque com meus colegas, mas quem testemunhou como Carmen Toscano fazia as *tarjetas* foi sua filha, porque a viu trabalhar e disse “então minha mãe começou a cortar os quadradinhos e colava umas fichinhas com umas cantoneiras”. Ou seja, nos está descrevendo as *tarjetas* (...)<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Ángel Miquel, op. cit.

<sup>28</sup> Gregorio Rocha, op. cit.

Não é por acaso o fato de Gregorio Rocha ter se pautado por fundamentos técnicos em parte de sua argumentação a favor de Carmen Toscano como autora das *tarjetas*. De todos os sete entrevistados para esta pesquisa, sintomaticamente apenas ele apresenta conhecimentos evidentes sobre manipulação de películas cinematográficas. O seu depoimento se destaca dos demais por um conhecimento técnico bem sedimentado no campo da fotografia e do cinema, resultado de anos de carreira dedicados a documentários que se utilizam de imagens de arquivo.

Esse conhecimento foi determinante para ter acesso ao acervo de Toscano junto à Fundação Carmen Toscano. Com autorização para pesquisar em algumas latas de filmes, Rocha partiu de alguns dos fotogramas aderidos às *tarjetas* descobertas por David Wood para, “ao acaso”, buscar nas latas trechos de filme que poderiam ser a continuação daqueles fotogramas. O resultado é surpreendente, conforme ele mesmo revela em pormenores.

Primeiro eu não tinha muito tempo para trabalhar, contei 300, 360, 370 latas na área onde estão [as películas] de nitrato. Fazer isso levava muito tempo, ou seja, revisar o que havia nessas latas (...) Fiz um acordo com Octavio [Moreno Toscano, já falecido, então presidente da Fundação e neto de Salvador Toscano]: ele me deixava trabalhar com tudo o que havia em Los Barandales [sítio onde está localizada a Fundação], absolutamente tudo, e eu pagava um valor para a Fundação, que o utilizaria para consertar o telhado do lugar onde estavam esses filmes, essa câmara subterrânea, no sótão. (...)

Eu já havia aberto dez [latas], que são as que dizem “intertítulos” e revisei tudo o que havia dentro delas porque me chamava muita atenção, porque nos intertítulos é onde está o material inédito. Ou seja, Carmen [Toscano] não usou nenhum intertítulo em *Memorias [de un mexicano]* (...) Para as imagens em movimento escolhi três [latas] ao acaso do que eram os *trims*, ou sobras de montagem de *Memorias de un mexicano*. O que saiu em uma [lata] foi principalmente celebrações do centenário da consumação da independência, em 1921, em outra, principalmente materiais da Revolução Orozquista, dos irmãos Alva, e em outra, materiais diversos (...) Às vezes era o que estava antes e o que estava depois do plano que Carmen usou, ou às vezes o mesmo plano com maior duração. O que foi interessante é que todos os materiais tinham uma correspondência com os fotogramas das *tarjetas* (...) O objetivo era tirar material dessas latas, ver o que é e se tem relação com os fotogramas das *tarjetas*. Nesse sentido não importa tanto quem as fez, e, sim, que elas são um guia para a coleção. (...) todo o material que eu tirei tinha uma relação com os fotogramas das *tarjetas*.<sup>29</sup>

Portanto, após identificar que havia uma estreita relação entre as *tarjetas* e os pedaços de películas que foi retirando das latas, Gregorio Rocha se deu conta de que talvez fosse possível montar esse filme, ou ao menos parte dele, o que seria uma versão estendida e com planos mais longos de *Memorias de un mexicano*, além de outros títulos totalmente inéditos. Toda essa empreitada de Rocha renderia um programa para a TV pública mexicana, chamado

---

<sup>29</sup> Idem.

*Toscanito: coleccionista de historias*, exibido em 2010 no Canal 22. Primeira parte de uma minissérie chamada *Luces, cámara, revolución*, o episódio dirigido por Rocha tenta reproduzir em imagens suas recentes descobertas, relacionando *tarjetas* e sobras de montagem: dividido em três cenas, parte de um fotograma específico das *tarjetas* e continua com a suposta imagem em movimento seguinte (cada uma das imagens capturadas das latas de películas do acervo de Salvador Toscano).

A descoberta das *tarjetas* também motivaria a publicação de um livro, intitulado *Fragmentos*, editado pelo fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio, também em 2010. O livro é uma espécie de reconstituição visual, por meio dos fotogramas extraídos das *tarjetas*, de parte do que seria o grande projeto fílmico de Toscano sobre trinta anos da revolução mexicana. Além da reprodução dos cerca de 200 fotogramas acompanhados de legendas descritivas, o livro também contém artigos de três pesquisadores (David Wood, Ángel Miquel e Verónica Zárate Toscano) que procuram apresentar novas interpretações sobre o estilo de Toscano tomando como ponto de partida a descoberta das *tarjetas*. Pablo Monasterio descreve os desafios envolvidos na edição do livro.

O livro é construído em paralelo à maneira como ele [Salvador Toscano] planejou o filme, que ia durar várias horas. Claro, várias horas são centenas de milhares de quadros, e nesse [livro] temos ao redor de 200. O grande problema, o grande desafio era como eu corto, de onde seleciono para assim contar a história, traduzi-lo para uma publicação. (...) Na verdade é um problema, não fácil de resolver, de como traduzir o cinema para o editorial. Nossa intenção era sugerir ao leitor como pode ter sido o filme, um filme que também não existe.<sup>30</sup>

Em se tratando de um livro que parte fundamentalmente de objetos arquivísticos, a expectativa seria de que os fotogramas fossem apresentados em sua integralidade. No entanto, o que se vê em algumas reproduções é que os fotogramas surgem cortados, de modo a valorizar as imagens neles contidas e ao mesmo tempo deixando de fora a região das perfurações. Indagado sobre essa questão, Pablo Monasterio argumenta que a intenção de certa forma era não dispersar a atenção do leitor em direção a outros elementos para além das imagens.

No princípio estávamos fascinados por toda a história acumulada que se vê nas bordas das imagens. É muito bonito, e todas as perfurações, meio quebradas, e como estão por cima e coladas, isso tem uma estética que é atraente e também fala do tempo, é útil. (...) mas se você se coloca nas imagens e retira as perfurações, se concentra mais na imagem (...) então por nos colocarmos na história, por nos colocarmos no cinema

---

<sup>30</sup> Pablo Ortiz Monasterio, entrevista concedida à autora em 09/07/2010.

mesmo, e não nos entusiasmos com o objeto desses fotogramas, fomos caminhando nessa direção, onde em alguns casos os retirávamos para que não produzissem mais ruído visual.<sup>31</sup>

Por fim, a descoberta das *tarjetas* também seria a principal motivação para três diferentes exposições, todas elas em 2010, em montagens realizadas em diferentes cidades do México. A primeira delas chamou-se *Salvador Toscano, testigo y documentalista de Revolución Mexicana* e aconteceu no mês de fevereiro em Guadalajara, na Casa ITESO Clavigero. Com curadoria de Eduardo de la Vega, foi a primeira exposição totalmente dedicada a Salvador Toscano. O texto de apresentação informava que

(...) a exposição será formada por filmes, fotos, aparatos, programas e outros objetos museográficos, e oferecerá ao espectador a possibilidade de se aproximar do extraordinário trabalho elaborado pelo pioneiro de origem jalisciense [Toscano era natural do Estado de Jalisco] (...) Na Galeria Jardim do *campus* universitário será exibida uma seleção de fotogramas que integravam o roteiro visual que o cineasta realizou para seu projeto documental *Los últimos 30 años de México. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano*. Essas imagens são um testemunho do método que usava Toscano para elaborar seu roteiro visual. De maneira artesanal, cortava um fotograma ao qual anexava um texto datilografado, que o orientava para a sua narração visual.<sup>32</sup>

A segunda exposição, chamada *Cine y Revolución*, aconteceria em maio, no Antigo Colegio de San Idelfonso, localizado na Cidade do México, e se centrou mais nos cinemas mexicano e estrangeiro produzidos sobre a revolução mexicana, incluindo os documentários de Toscano. Com curadoria assinada por Pablo Ortiz Monasterio e outros profissionais, além de apresentar as *tarjetas*, a exposição também exibiu a reconstituição de *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero*, de 1911. O programa chamava a atenção para como a revolução mexicana foi tema recorrente no cinema, tanto nacional como estrangeiro.

Painel amplo de ideias e imagens - desde os primeiros planos realizados pelos pioneiros até as sequências clássicas realizadas pelo cinema industrial - que propõe uma reflexão sobre o imaginário mexicano do século XX e busca contribuir para a compreensão da identidade contemporânea do país. Várias gerações de mexicanos verteram suas ideias sobre a história e a identidade do país em termos de revolução. Também representou um tema recorrente na maneira em que o cinema estrangeiro construiu um olhar sobre o México, que ficou associado por muito tempo a esse momento histórico.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Folheto de divulgação da exposição *Salvador Toscano, testigo y documentalista de Revolución Mexicana* (2010).

<sup>33</sup> Folheto de divulgação da exposição *Cine y Revolución* (2010).

A terceira e última exposição inspirada nas *tarjetas* de Toscano aconteceu em Puebla, na Galería de Arte del Palacio Municipal, e se chamou *Memorias de una Revolución, las imágenes filmicas de Salvador Toscano*. Realizada em novembro de 2010, teve curadoria de Fernando Osorio. Além de apresentar uma série de documentos datados do início do século XX relativos ao cinema, a exposição também promoveu exibições de *Memorias de un mexicano* e *Viaje triunfal de Francisco I. Madero*, além de uma seleção de “vistas” sobre as festas do centenário da Independência. De acordo com o texto de apresentação, a mostra se dividiu em dois eixos temáticos.

O primeiro deles é aquele que narra a vida de Salvador Toscano, um homem que cresceu e se educou no México do Porfiriato, sob a corrente filosófica do positivismo e que viu a mudança do século XIX ao XX. Outro dos eixos temáticos está constituído pelo seu trabalho com o cinema, um meio ao qual, depois da primeira exibição dos irmãos Lumière na Cidade do México em agosto de 1896, dedicaria toda sua atenção.<sup>34</sup>

### **3.7. Acervo Toscano: organizando um legado**

Um importante passo em direção a um esforço concentrado no sentido de organizar e preservar o acervo de Salvador e Carmen Toscano foi a criação da Fundação Carmen Toscano, em 1992. Com os materiais depositados em um sítio da família na cidade de Ocoyocac a Fundação é uma instituição privada que nasceu a partir da iniciativa de Manuel Moreno Sánchez, marido de Carmen, com o intuito de preservar não só o acervo fílmico, mas também toda a sorte de documentos relacionados aos Toscano, como cartas, fotografias etc. A criação da fundação também foi uma forma de homenagear a cineasta quatro anos após sua morte. O acervo da instituição foi reconhecido como parte do programa Memória do Mundo, desenvolvido pela UNESCO. Presidente da Fundação quando da gravação da entrevista, em 2010, Verónica Zárate chama a atenção para a amplitude do legado da família e informa sobre como é a base de sustentação econômica da instituição.

Não é um legado familiar, é um legado que tem de ser compartilhado com todos aqueles interessados em conhecer o passado do México. Já teve apoio financeiro em alguns momentos, muito elevados, e de repente ter que se sustentar a partir de licenças de uso de imagem. Houve alguns produtos. Tem que haver esse caráter de serviço, de

---

<sup>34</sup> Folheto de divulgação da exposição *Memorias de una Revolución, las imágenes filmicas de Salvador Toscano* (2010).

se colocar à disposição dos pesquisadores, que podem assim, revisando os arquivos, revisando as imagens, vir a conhecer o legado de Salvador Toscano.<sup>35</sup>

Portanto, até o ano 2012 todo o acervo manteve-se abrigado nas dependências da própria Fundação, com condições de armazenamento precárias, não havendo, por exemplo, qualquer controle de temperatura e umidade relativa, nem mesmo aparelhos de ar-condicionado ou desumidificadores instalados. Ademais, os rolos dos filmes estão em grande parte danificados ou encolhidos, resultado de décadas de falta de conservação adequada. Essa precariedade acabou por refletir na perda de materiais, como afirmou Ángel Miquel:

Ali não há um espaço controlado (...) [os rolos de filme] estavam ao ar livre, em um armazém úmido, em péssimas condições. Há muitos rolos que se perderam, proporcionalmente não é tanto, felizmente, mas há alguns que se perderam, e o tempo continua passando, mais serão perdidos, sem dúvida.<sup>36</sup>

Ao mesmo tempo, na visão de Verónica Zárate, a necessidade de oferecer acesso ao acervo esbarrava na própria fragilidade dos materiais:

Também não podemos abrir os arquivos assim indiscriminadamente pelo perigo que correm os materiais. São materiais frágeis, de modo que não é tão seguro disponibilizá-los aos pesquisadores com a tranquilidade de que irão preservá-los. Os cartazes estão em papel de seda, e a cada manipulação sofrem um dano; os filmes, a cada vez que é aberta uma lata, entra o oxigênio e os danifica; as cartas vão rasgando...<sup>37</sup>

Mas no ano de 2011 é estabelecido um convênio entre a Fundação Carmen Toscano e a Filmoteca da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), com o intuito de que todos os materiais fossem resguardados pela universidade, em regime de comodato. Cerca de 1.300 latas de filmes foram conduzidas à Filmoteca em 2012, incluindo materiais sobre a revolução mexicana, além de outros documentários. Houve um grande esforço inicial para identificar os materiais, em sua maioria em suporte de nitrato, sobretudo as sobras de *Memorias de un mexicano* que foram encontradas, e que representariam a parte inédita desse acervo, já que não foram incluídas no filme de Carmen. A fim de identificá-los e organizá-los cronologicamente, receberam o apoio do pesquisador Aurelio de los Reyes, especialista em cinema silencioso mexicano, que não só utiliza os cartazes do próprio acervo, mas se baseia

---

<sup>35</sup> Verónica Zárate Toscano, op. cit.

<sup>36</sup> Ángel Miquel, op. cit.

<sup>37</sup> Verónica Zárate Toscano, op. cit.

principalmente nas notícias publicadas nos periódicos para descrever com maior precisão os acontecimentos filmados.

Neste momento, o acervo – que recebeu o título de Fondo Salvador Toscano – está em processo de duplicação no laboratório da Filmoteca, por meio de técnicas tanto fotoquímicas quanto digitais. Muitos materiais só puderam ser duplicados para digital porque os suportes estavam tão encolhidos e ressecados que travavam ao passarem pela máquina copiadora. Através de um escâner digital, que ao invés de ter rodas dentadas possui rolos cilíndricos, foi possível gerar uma versão digital dessas imagens, em resolução de 2K (aproximadamente duas mil linhas de resolução horizontal).

Portanto, partindo de um conjunto de películas digitalizadas, alguns conservadores da instituição puderam produzir três programas distintos contendo imagens da revolução: o primeiro cobrindo o período entre os anos de 1898 e 1910, o segundo dedicado exclusivamente a Francisco I. Madero, e o terceiro voltado para o intervalo entre 1920 e 1928.

Esses programas foram apresentados em um dos mais notórios festivais de cinema dedicados aos filmes silenciosos, o Festival de Pordenone, na Itália. Ao longo de três dias foram apresentados cinco horas desses materiais, restaurados, organizados e com a inclusão de intertítulos, a fim de oferecer um vislumbre dos principais acontecimentos históricos do período revolucionário. Os programas exibidos reproduzem em certa medida o estilo do cinema de compilação típico de Toscano, incorporando, inclusive, material produzido por outros cineastas, nesse caso principalmente imagens assinadas pelos irmãos Alva – conforme descreve Ángel Martínez, chefe do departamento de catalogação da Filmoteca da UNAM.

Aí foi muito bonito porque foi uma junção do fundo dos irmãos Alva com o de Salvador Toscano. Durante os anos 1970 a universidade [UNAM] comprou de um exibidor, um colecionador de filmes chamado Edmundo Gabilondo, os filmes dos irmãos Alva. Do mesmo modo [que o acervo de Toscano], chegaram todos misturados, entrecortados, não havia um só filme completo, não nos venderam negativos originais, nos venderam cópias desses materiais, mas apesar disso era [um acervo] muito rico.<sup>38</sup>

A junção desses dois acervos acabou gerando resultados inesperados, como a revelação de que tanto os irmãos Alva quanto Toscano eventualmente filmavam os mesmos eventos, mas sob ângulos diferentes. Os programas realizados pela UNAM possibilitaram, portanto, enriquecer visualmente esses relatos por meio de uma edição que intercalou, em uma mesma sequência, o ponto de vista de cada um dos cineastas. Ángel Martínez aponta que

---

<sup>38</sup> Ángel Martínez, entrevista concedida à autora em 18/02/2016.

Aurelio de los Reyes, consultor do projeto, enxergava nisso algo diferente de uma aparente competição entre os cineastas.

(...) as imagens quase são as mesmas, mas as analisando bem você vê ângulos diferentes (...) iam os dois ou mais fotógrafos captar o mesmo acontecimento. O Dr. [Aurelio] de los Reyes menciona que não havia um espírito de competição, mas um espírito gremial entre os cinegrafistas, trocavam, intercambiavam e filmavam a mesma coisa.<sup>39</sup>

Por ser um procedimento de alto custo, os materiais digitalizados do acervo de Toscano pela Filmoteca da UNAM não retornaram para suporte película - que, em função de sua maior expectativa de vida, seria a solução mais indicada em termos de preservação em comparação às soluções digitais. O armazenamento dos dados digitais é então feito em dois tipos de suportes: fitas de dados do tipo LTO (Linear Tape Open) e unidades de disco rígido. Para fins de exibição foram gerados também DCPs (Digital Cinema Package).

Em relação às condições de armazenamento das películas, houve uma melhora substancial quando o acervo de Toscano foi transferido da Fundação Carmen Toscano para a Filmoteca da UNAM. Por se tratar de um sítio, a Fundação abrigava as películas em quartos domésticos, sem qualquer infraestrutura de controle ambiental. Na Filmoteca, ao contrário, o acervo é armazenado em câmaras com controle permanente de temperatura e umidade, contando com sistema de circulação de ar, além do monitoramento dessas condições por profissionais especializados em preservação audiovisual.

Já no que se refere às condições de acesso ao acervo, tudo se dá através da base de dados da Filmoteca. A partir de fichas técnicas e catalográficas, as informações geradas são transmitidas à base de dados, onde é possível localizar um personagem ou evento. Quando um consulente precisa acessar os documentos originais, é necessário que envie uma mensagem endereçada à direção da Filmoteca relatando os motivos da pesquisa. Já os documentos em que há cópia podem ser acessados diretamente.

---

<sup>39</sup> Idem.

## Conclusão

O início da constituição do acervo de Salvador Toscano acontece em virtude da permanente consciência por parte do cineasta sobre o valor de suas imagens, não apenas por ter sabido tirar proveito financeiro delas por meio de exposições itinerantes, mas também por querer sistematicamente utilizá-las a fim de contar a mais completa possível história da revolução mexicana. Nascia ali um dos pioneiros do gênero da compilação cinematográfica, que não só utilizava as imagens filmadas por ele próprio ou por um dos seus sócios, como também adquiria planos de cineastas concorrentes, mediante compra ou troca.

Ao longo dos anos, Toscano foi reunindo um conjunto significativo de imagens, de autoria própria ou de outros, sem, no entanto, ter as melhores condições para a conservação do acervo. Um dos principais motivos pelos quais nenhum dos seus filmes chegou completo até os nossos dias foi sua prática usual de montar e remontar as imagens, em um contínuo processo de manipulação dos materiais filmicos (talvez o único título sobrevivente e completo foi encontrado na Inglaterra e doado à Filmoteca da UNAM: *La inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec*, de 1907).

Além das películas, os materiais não-filmicos complementam e fornecem um caráter único ao acervo, um sentido maior de conjunto, como, por exemplo, as cartas de Toscano remetidas à mãe e, mais tarde, à esposa e filhos; os cartazes que descrevem a programação das salas, com a descrição dos filmes cena a cena; além dos equipamentos, como câmeras, projetores, lanterna mágica, fotografias, entre outros itens.

Através do célebre documentário *Memorias de un mexicano*, a filha de Salvador Toscano, Carmen, contribuiu para que o acervo cinematográfico do pai sobrevivesse por mais meio século e chegasse até os dias de hoje – a despeito de ter feito uso de algumas práticas questionáveis quando da realização do filme, como a alteração da velocidade e da proporção de tela originais, a redução da duração dos planos, entre outras intervenções.

Todo esse conjunto de materiais sobrevive então graças à ação da própria família, que mais tarde seria responsável pela criação da Fundação Carmen Toscano. Apesar de todos os desafios que envolvem preservar adequadamente um acervo e dos eventuais conflitos surgidos no interior da própria família, a Fundação foi um meio legítimo e uma tentativa de melhor estruturar e organizar os documentos. Uma das maiores dificuldades vividas pelos herdeiros sempre foi saber quais os melhores métodos para usar o acervo a fim de explorá-lo financeiramente, como um meio de angariar recursos para a manutenção da própria instituição. Ao mesmo tempo, há a ânsia em divulgar e oferecer acesso ao acervo da melhor

maneira possível, mesmo não havendo conhecimentos claros sobre como evitar danos aos materiais. Defende-se aqui a posição de que a divulgação é algo vital em qualquer instituição arquivística, uma etapa que envolve ações estratégicas, mas desde que seja parte integrante de um trabalho sólido e integral de preservação. O acesso não deve ser feito de maneira indiscriminada, mas, ao contrário, deve se pautar por uma política coerente, que não necessariamente envolva a cobrança como moeda de troca.

Um aspecto que saltou aos olhos ao longo da coleta dos depoimentos para este trabalho foi que apenas um entre os sete entrevistados possui conhecimentos mais consistentes de materiais filmicos. Ao mesmo tempo, um segundo entrevistado foi o responsável pela reconstrução de um filme de Toscano, mas o fez a partir de uma fita U-matic, e não de películas cinematográficas. Outro teve como tarefa a responsabilidade de registrar a estrutura e a ordem dos fotogramas presentes nas *tarjetas* então recém-descobertas, mas assumindo que não era profissional da área. Fica patente, portanto, a falta de um trabalho que tenha como base um estreito vínculo entre pesquisa e preservação. O que posso verificar é que os projetos de pesquisa que fazem uso de fontes arquivísticas, sobretudo audiovisuais, requerem noções mínimas de preservação por parte dos pesquisadores envolvidos, sob pena de colocar em risco os documentos utilizados.

Como vimos no Capítulo 3, o acervo de Salvador Toscano encontra-se atualmente sob a guarda da Filmoteca da UNAM. Em comparação com o cenário anterior, as melhorias são evidentes, com as películas de acetato já armazenadas em depósitos climatizados e as de nitrato em processo de serem abrigadas em breve. No entanto, o número reduzido de profissionais atualmente disponíveis para gerenciar e tratar do acervo parece ser incompatível com o substancial volume de materiais armazenados. Considero que um planejamento prévio deveria ter sido feito de modo a devidamente contemplar, em número de pessoal, a dimensão do acervo.

Quanto ao acesso ofertado pela Filmoteca, são necessárias algumas considerações a partir da minha experiência pessoal. Não consegui acesso à listagem de materiais que integram o chamado Fundo Salvador Toscano, documento que foi utilizado como base para a assinatura do convênio entre Filmoteca e Fundação. Também tentei obter acesso ao próprio convênio, sem sucesso. Solicitei uma cópia em baixa resolução do material exibido no Festival de Pordenone e me foi entregue uma versão cuja imagem, além de sua baixa resolução, vinha acompanhada de um logotipo da Filmoteca e um enorme *timecode* no centro do quadro. Vale lembrar que solicitei esse material visando um uso meramente acadêmico.

Outro aspecto possível de ser questionado em relação ao tratamento oferecido pela Filmoteca ao acervo de Toscano diz respeito à digitalização. As películas vêm sendo telecinadas pela instituição em um escâner 2K, resolução hoje considerada insuficiente para cobrir plenamente as características de uma película de bitola 35mm. Temo que, diante dessa limitação, um novo processo de digitalização, seguindo melhores parâmetros de resolução, tenha que ser feito no futuro - o que implicaria mais gastos e mais manipulação dos suportes originais.

Parece haver também, pelo que pude verificar, pouca colaboração entre as áreas de materiais filmicos e não-filmicos da Filmoteca. Sintomático nesse sentido é que, apesar de os cartazes e as *tarjetas* serem itens de grande importância dentro do conjunto do acervo, esses materiais parecem não ser consultados pelos profissionais que lidam com as películas.

Por fim, teço algumas palavras sobre o protagonista desta história. Salvador Toscano foi sem dúvida um empreendedor, alguém que se lançou em uma atividade que estava apenas surgindo, mas que tentou fazê-la da melhor maneira possível. Lançou-se também na itinerância porque era preciso buscar novos públicos, escapar da saturada competição das cidades grandes, mesmo que para isso tivesse que se ausentar da presença da família por longos períodos. Obstinado, manteve-se até o fim convicto do seu grande sonho de contar a história completa da revolução mexicana, não se deixando abater nem mesmo pelo crescente afastamento do público, que a certa altura já não estava interessado em ver aquelas imagens, preferindo os filmes sonoros e as ficções de Hollywood.

## Bibliografia

ALTENBERG, Tillmann (Org.). *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013.

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Trad. Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

GONZALBO, Pablo Escalante [et al.]. *Nueva historia mínima de México*. Cidade do México: El Colegio de México, 2008.

HEFFNER, Hernani. "Preservação". *Contracampo* [Internet], n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

IASA TC-03: *The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy*. IASA Technical Committee, 2005.

MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución*. Cidade do México: Filmoteca de la UNAM, 2012.

\_\_\_\_\_. *Salvador Toscano*. Cidade do México: Filmoteca de la UNAM, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1997.

MONASTERIO, Pablo Ortiz (Org.). *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. Cidade do México: Conaculta/Imcine/Universidad de Guadalajara, 2010.

NATIONAL LIBRARY OF AUSTRALIA (NLA). *Guidelines for the preservation of digital heritage*. Paris: UNESCO, 2003. 177p. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071e.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

SCHÜLLER, Dietrich. "Socio-technical and Socio-cultural Challenges of Audio and Video Preservation". *International Preservation News*, Paris, n. 46, dez. 2008, p. 5-7.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL OF THE ACADEMY OF MOTION PICTURES ARTS AND SCIENCES. *O dilema digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais*. Trad. Fernanda Paiva Guimarães. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

TOSCANO, Carmen. *Memorias de un mexicano*. Cidade do México: Fundación Carmen Toscano I.A.P., 1997.

TOSCANO, Salvador. *Correspondencia de Salvador Toscano 1900 – 1911*. Cidade do México: Filmoteca de la UNAM, 1996.

WOOD, David. “Carmen Toscano”. *Women Film Pioneers Project* [Internet]. Disponível em: <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-carmen-toscano/>> Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Acesso em: 15 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. *Memorias de una mexicana: la revolución como monumento filmico*. (Artigo publicado em Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales). Cidade do México: Instituto Mora, 2009.

### **Fontes Audiovisuais**

*Memorias de un mexicano* [DVD]. Fundación Carmen Toscano I.A.P./Univisión: México, 2004.

## **Entrevistas**

### **1. Eduardo de la Vega**

13 de junho de 2010, na residência do entrevistado, Guadalajara.

15 de junho de 2010, Teatro Degollado, Guadalajara.

É doutor em História do Cinema pela Universidade Autônoma de Madri; de 1978 a 1985 colaborou na Filmoteca da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) e na Cineteca Nacional do México; entre 1986 e 2005 foi professor e pesquisador do Centro de Pesquisa e Estudos Cinematográficos da Universidade de Guadalajara, da qual também chegou a ser coordenador. Atualmente está destacado no Departamento de Sociologia dessa mesma universidade, onde leciona cadeiras de História e Sociologia do Cinema para cursos de graduação e pós-graduação.

### **2. David M. J. Wood**

16 de junho de 2010, Finca Los Barandales, Ocoyoacac, Estado do México.

Tem graduação em Línguas Modernas (1999) e mestrado em Estudos Latino-americanos (2001), ambos pela Universidade de Cambridge; e doutorado em Estudos Culturais Latino-americanos pelo King’s College da Universidade de Londres, Reino Unido (2005). Entre 2007 e 2009 realizou um estágio pós-doutoral no Instituto de Investigações Estéticas da UNAM, e é Pesquisador Associado na área de Arte Contemporânea do mesmo Instituto desde 2010. Também foi Pesquisador Visitante do Centro de Pesquisas Interdisciplinares da Universidade de Bielefeld, Alemanha. Tem interesse particular no cinema documental mexicano e latino-americano; os vínculos entre o cinema e os processos políticos na América Latina; os arquivos filmicos e o patrimônio cinematográfico; e a teoria do cinema. Foi pesquisador no Arquivo Histórico Cinematográfico da Fundação Carmen Toscano.

### **3. Pablo Ortiz Monasterio**

9 de julho de 2010, Antigo Colegio de San Ildefonso, México D.F.

É fotógrafo, estudou Economia na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) e Fotografia na London College of Printing, na Inglaterra. Tem mestrado em Fotografia pela Universidade Autônoma Metropolitana (1984). Em 1994, fundou o Centro de la Imagen, na Cidade do México, um importante espaço voltado para a educação, o debate e a divulgação da fotografia no México. Foi editor e organizador do livro *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930* (Conaculta), dedicado ao resgate do roteiro visual de *Los últimos treinta años de México*, de Salvador Toscano.

#### **4. Ángel Miquel**

15 de outubro de 2010, Librería Conejo Blanco, México D.F.

Tem graduação e mestrado em Filosofia, além de doutorado em História da Arte pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). É escritor e historiador de cinema. Desde 1999 é professor-pesquisador na Faculdade de Artes da Universidade Autônoma do Estado de Morelos. Sua especialidade como pesquisador são os estudos sobre a cultura mexicana da primeira metade do século XX. Entre seus livros como autor estão *Salvador Toscano* e *En tiempos de revolución: el cine en la ciudad de México, 1910-1916*.

#### **5. Gregorio Rocha**

21 de outubro de 2010, no escritório do entrevistado, México D.F.

É cineasta e documentarista, com graduação em Cinema pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Seu trabalho foi homenageado pela The Rockefeller Foundation e pelo Fundo Nacional para a Cultura e as Artes, do México, entre outras instituições. É colecionador e restaurador de filmes, e constantemente faz uso de imagens de arquivo em seus filmes.

#### **6. Verónica Zárate Toscano**

11 de novembro de 2010, na residência da entrevistada, Mexico D.F.

Tem graduação e mestrado em História pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), e doutorado em História por El Colegio do México. Desde suas primeiras pesquisas tem abordado o estudo da imprensa no período da Independência, tanto no México como na Espanha. Também tem se interessado pela história das mentalidades e da vida cotidiana. Atualmente se concentra em temas relacionados com a materialização da memória histórica através do estudo de monumentos, nomenclatura, festividades, música etc. É neta de Salvador Toscano, pioneiro do cinema mexicano.

#### **7. Ángel Martínez**

18 de fevereiro de 2016, Filmoteca da UNAM, México D.F.

Tem graduação em História pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Trabalha há 25 anos na Filmoteca da UNAM, onde atualmente é chefe do departamento de catalogação.

## ANEXO – Entrevistas

### Entrevista Eduardo de la Vega

*Fabiana Diaz: ¿Cómo fue que entraste en contacto con la obra de Salvador Toscano?*

Eduardo de la Vega. Para todo historiador de cine mexicano, todo aspirante a historiador de cine mexicano, sobretodo, lo que vendría a ser la génesis del cine mexicano propiamente dicho, es ineludible, el nombre de Salvador Toscano. Toda vez que se le reconoce por la historiografía mexicana de cine como el pionero, en algunos casos se dijo que había sido el primero que había traído el cine a México, años después otros estudiosos, sobretodo Aurelio de los Reyes, demostraron que no había sido así, pero de cualquier manera el nombre de Salvador Toscano está asociado al de la génesis del cine mexicano mismo, como espectáculo principalmente. Porque el desarrollo del cine es muy complejo, se remite a mediados del siglo XIX, o se puede remitir a mediados del siglo XIX, el cine como tú sabes, es un proceso que está muy vinculado al desarrollo de la estroboscopia, de la óptica, de todos esos estudios, más bien de carácter científico, que forman parte del desarrollo de la expansión positivista que incluye profundamente a la ciencia del siglo XIX principalmente y también del XX. El cine se desarrolla primero en los cenáculos de la ciencia pero será hasta fines del XIX, cuando ya inventos como el cinematógrafo, como el kinematoscopio, que sacan al cine de ese cenáculo de la ciencia para convertirlo en espectáculo, es decir, en mercancía. En el caso de México no hay esa prehistoria, o protohistoria del cine vinculado al desarrollo científico, eso solamente ocurre en Europa principalmente y en los EUA. Entonces el pionerismo de los mexicanos, entre ellos el de Salvador Toscano, está asociado al desarrollo del cine en México como espectáculo principalmente, aunque mantiene o mantuvo durante mucho tiempo un fuerte vínculo con conceptos positivistas, científicos, en fin. Pero entonces estudiar la historia, la génesis del cine mexicano, es enfrentarse entre otros, al nombre de Salvador Toscano, como uno de esos pioneros que es imposible no conocerlo, que resulta ineludible para analizar esa génesis del cine en México, y del cine mexicano en sí mismo.

Yo en lo personal, primer contacto que tuve con Salvador Toscano, me acuerdo perfectamente, fue a través de haber podido ver en televisión *Memorias de un mexicano*, que se exhibió la versión de *Memorias de un mexicano* en el canal 13, me acuerdo bien, Luis Spota, que era un periodista muy famoso que también hizo cine, también fue cineasta y que escribió muchas novelas, sobre todo las de carácter negro, aplicadas a la atmósfera mexicana, los barrios bajos de la Ciudad de México. Llegó a tener un programa de difusión cultural, entrevistó a Carmen Toscano y se presentó *Memorias de un mexicano*. Yo no la conocía, yo conocí esa película a través de la televisión, como quizás muchos otros de mi generación, que así conocimos las imágenes, captadas o preservadas por Toscano, a través de *Memorias de un mexicano*. Mi interés mucho su caso por supuesto porque yo ya había leído algunas cosas sobre Toscano en esa historiografía primigenia sobre el desarrollo del cine mexicano que hablaba de Toscano como el pionero del cine en México, cosa que después, repito, se desmintió, pero de cualquier manera, ese primer contacto con Toscano, a mí me produjo, una cierta inquietud por saber un poco más acerca de este personaje que no estaba muy bien estudiado, que sabíamos ya que existía un archivo Toscano pero que era inaccesible, o que era muy difícil de acceder a él, y creo que en esa primera etapa de la historiografía de nuestro cine, del cine mexicano, no se le dio la debida importancia a Salvador Toscano. Tuvieron que pasar muchos años para que una vez que se pudiera conocer a fondo su vida y obra, de alguna manera se nos revelara como la gran personalidad del cine mexicano que sin duda, por lo menos para mí, ya es o fue en su momento, aunque yo siento que todavía no se le da la

dimensión, la estatura que tiene. Hay una corriente en la historiografía del cine mexicano, que incluso ya después denostaba el trabajo de Toscano, sobre la idea de que Carmen Toscano había exagerado la importancia de su padre por una especie de complejo de Electra y esas cosas, que bueno, a la mejor sí fueron ciertas, pero que desde el punto de vista de la historia son irrefutables, porque el valor de Toscano como pionero y no solo como pionero del cine en México sino como pionero de la preservación del cine en México es sumamente importante. Es equiparable a otros pioneros del cine en nuestro continente, en América Latina y en el mundo. Pero, creo que Toscano tuvo, por sobre la gran mayoría de esos pioneros, el mérito de haber preservado su propia obra y la obra de otros. De haberse fatigado, de haber dedicado muchas horas de su vida a preservar esos materiales, independientemente de que hoy podamos decir que hizo un cine con tal sentido ideológico que pudo haber sido de otro, etc., cosa que es muy discutible. El hizo el cine como lo sentía, como lo pensaba, como lo concebía, que era todo un espíritu de época y que independientemente de estas cuestiones ideológicas, tiene un valor por sí mismo. Se le puede cuestionar a Toscano como a otros de sus contemporáneos, el que no haya filmado, por ejemplo, no haya ido a filmar las huelgas de Cananea, los primeros levantamientos armados en Veracruz por ahí de 1907, en fin, se le pueden cuestionar muchas cosas como cineasta, que se le podría dar el calificativo de porfirista convencido, de hombre que creía en las instituciones, pero también yo creo que se puede explicar esta condición de Toscano, y creo que con eso ya se pueden matizar estas críticas, desde mi punto de vista. No hay que buscar el personaje, creo yo, donde no está, donde no existe, donde no se paró, hay que buscarlo donde se paró, esa es mi idea.

Me acuerdo que esas imágenes de *Memorias de un mexicano* que vi en televisión por primera vez, porque entonces no había vídeo, DVD, todas esas cosas que hoy si te permiten adquirirlas y tenerlas en tu casa, me fascinaron porque a mí en lo personal también siempre me ha fascinado la historia de México, sobre todo la historia del siglo XX, es una de mis pasiones. Entonces, ver en pantalla, en este caso en la pantalla de cristal, esas imágenes que Toscano había logrado captar y que su hija Carmen había montado, siguiendo, lo sabemos, los parámetros que el mismo Toscano había impuesto a lo largo de su historia, de su carrera, de su biografía. A manera de homenaje, hoy también sabemos que Carmen Toscano hizo esa película como un homenaje a su padre, a la memoria de su padre que había muerto tres años antes. Pues, me acuerdo muy bien que en ese programa Carmen Toscano hizo una defensa del trabajo de su padre, era una mujer muy lúcida, muy inteligente y pudo obviamente presentarse en aquel programa para exaltar y resaltar el trabajo que su padre había hecho. Las preguntas que le hizo Luis Spota, eran preguntas de un cineasta, de alguien que sabía del fenómeno cinematográfico. Spota hizo incluso por ejemplo un documental de montaje, también muy interesante sobre la revolución mexicana a través del muralismo, de los grandes murales, hechos por los grandes pintores a sus vez de la escuela muralista y nacionalista mexicana de la década de los 1920, 1930. Entonces sabía muy bien Spota de lo que se trataba, qué preguntarle a Doña Carmen. Pero a mi sobretodo se me quedó esta imagen de como a través del cine la historia podía adquirir un sentido nuevo. Yo me había creado también viendo, estudiando historia en libros de, los libros típicos que están muchos de ellos ilustrados por las fotografías del archivo Casasola. Tenía las referencias de los grandes líderes de la revolución, de los ejércitos populares, del ejército constitucionalista, de las grandes batallas. Todo era por imagen fija, a través de imagen fija. Verlo en movimiento, aquello mismo, o pasajes similares de la historia de la revolución mexicana y del siglo XIX, fines del siglo XIX mexicano, para mí fue un descubrimiento, uno de los tantos descubrimientos que durante esa misma etapa tuve y que después me llevaron directo al interés para estudiar la historia del cine mexicano. Ya más a fondo con un sentido, digamos, un afán más profesional y que finalmente me llevó a vivir porque yo vivo afortunadamente de eso, como otros colegas que también yo me imagino, se apasionaron por lo mismo, aun antes que yo. Yo entonces era estudiante. Eso fue

en los 70, a principios de los años 1970 cuando Spota debía haber tenido su programa, esa serie de programas. Yo ya era un cinéfilo de mucho tiempo, pero particularmente el cine de Toscano, el cine compilado por Toscano, no había tenido yo acceso a él, yo lo pude ver a través de televisión, como repito a lo mejor muchos otros lo hicieron. Después, un poco siguiendo en esta línea, me enteré, años después me enteré que Doña Carmen estaba haciendo otra película basada también en los materiales del archivo filmico Toscano que es otro documental de montaje que se llama Ronda Revolucionaria, que ella hizo en 1976. Yo me acuerdo que a mí me interesaba tanto el caso de Toscano, que ya para entonces estaba yo estudiando con Emilio García Riera, yo estaba empezando a hacer mis primeras tareas, mis primeros trabajos de historia del cine, ya un tanto cuanto profesionales. Entonces cuando me enteré que la película finalmente se pudo ver, porque fue una película que no tuvo estreno formal, tuvo un estreno un poco accidental. Pues acudí a verla, no me gustó, no me convenció mucho porque es una película que supuestamente reúne a un grupo de conocedores, interesados en la revolución mexicana, que empiezan a discutir sobre la revolución mexicana y que lo que dicen se va ilustrando con los materiales del archivo Toscano. Con eso quería dar Doña Carmen, entiendo, una especie de poliedro de reunir en un solo panel diversos puntos de vistas que a su vez, se concretaban y se contradecían. Para ofrecer una imagen, quizá menos monolítica de la revolución mexicana, pero igualmente sustentada en las imágenes de Toscano. Esa película ya nunca más he vuelto a ver, ya no pude volver a verla, pero creo que mi interés por conocer esa película también demuestra ese interés que he tenido por Toscano como también, lo he mantenido por otros pioneros del cine mexicano y por otros pioneros del cine en el mundo.

Digamos que ese sería mi primer contacto con Toscano y en los textos que he podido escribir que hablan de él o de su etapa, yo lo que siento que he tratado de hacer en lo personal es ponderar su trabajo independientemente de que no haya sido el primero que trajo cine a México, porque eso ya es, es centrar en esa idea de que el primero en algo es siempre el mejor o es necesariamente el mejor. No importa si no fue el primero, de todas maneras, sí es uno de los pilares. Como el otro día me comentaba el cineasta Jorge Fons, que también conoció a Toscano en su época de estudiante en el CUEC, me dice, *es que para mí Toscano es uno de los pilares indiscutibles en nuestro cine mexicano, es uno de nuestros patriarcas*, se refería a él como cineasta, y sí es uno de los patriarcas de los cineastas mexicanos y creo que tiene razón. Sin demeritar obviamente a los otros, pero creo que ya es tiempo de que tanto Toscano como los otros pioneros del cine mexicano, sean tomados con el rigor y con la seriedad que ameritan. Creo que estamos muy a tiempo para ello porque sí que hay que voltear la mirada a la génesis del cine mexicano porque independientemente de que se encuentre o ya no puedan encontrar películas de esa etapa, sí que ahí está, la base sobre la cual la cultura cinematográfica de México se desarrolló, la cultura cinematográfica, más o menos nacional, porque hoy también está en discusión esta cuestión de los nacionalismos de que tan nacionales son las imágenes que se filman, en una determinada zona de un país. No importa tampoco eso, lo que importa es que finalmente son las imágenes en movimiento y yo sí resaltaría que el trabajo que hizo Toscano junto con Ocañas, Rosas, Echániz Brust, con toda la gente que... Con Ignacio Aguirre. Es un trabajo que se puede parangonar, se puede poner en el mismo nivel que el trabajo que hicieron los Casasola en foto fija, que hoy se sabe que no nada más hicieron los Casasola, sino que también los Casasola lo que hicieron fue reunir las imágenes fijas que ellos tomaron, sin duda de la revolución, pero que también, le compraron a otros 400, 500 fotógrafos que se dedicaron a captar con sus cámaras en este caso con sus lentes fijas a la revolución. La revolución mexicana, claro, como fenómeno atrajo mucha gente, pero atrajo sobre todo a fotógrafos y a camarógrafos de cine, no solo mexicanos, también extranjeros. Antes incluso de la revolución, estos fotógrafos, camarógrafos ahí estaban ya, filmando, fotografiando y aunque fuera muy sesgado el trabajo que hicieron, por

su condición de clase, por sus limitaciones históricas, por todo lo que tú quieras, de todas maneras, pues nos han dejado una herencia, invaluable, una herencia extraordinaria, sin la cual hoy creo que es difícil entender la cultura visual de un país como México y de países como el tuyo, como Brasil, países del resto de América Latina. Muchos países de nuestro continente no tuvieron la suerte de tener pioneros que se avocaran a filmar, al menos sistemáticamente con una cierta disciplina, con una misión empresarial, con una visión empresarial. La sociedad que les tocó vivir, en nuestro caso, pues sí, y hay que volcarse en la tarea de tratar de rescatar lo más que se pueda de todo eso, no solo de lo que se filmó, sino de los elementos que nos explican el entorno que permitió filmar, captar esas imágenes.

*¿Cómo verías lo de filmar las fiestas? Y este año, se está volviendo a encontrarse con este material, un año de conmemoración, porque al final en Memorias hay los eventos, muchos momentos, tanto del centenario de la independencia como de la continuación, es un cine muy, una cobertura oficial, seguían los personajes, Porfirio era una cosa, pero después metieron a los grupos revolucionarios, estuvieron presentes, es una cosa muy...*

Toscano y otros que tuvieron la suerte, la fortuna, pero también la voluntad férrea de dedicarse a filmar con un afán empresarial, pero también con lo que yo no dudo que haya sido una intuición de estar informando, de estar generando información. Una información que por muy poca gente que hubiera sido que le llegara, de todas maneras no dejó de tener su importancia, su significación. Pues le toca también esto de las fiestas del centenario que hoy sabemos Don Porfirio Díaz y su gente organizó con mucha inteligencia para aprovechar ese centenario del inicio de la gesta de la independencia para demostrar al mundo que México era un país que ya estaba metido en la dinámica del progreso, que estaba avanzando, que estaba transformándose, que ya no éramos un país bárbaro, como nos pintaban muchas veces en el extranjero, sobre todo en las imágenes muy negativas, en buena medida perversa, que los estadounidenses manejaban sobre México desde varias décadas atrás, sobre todo desde la guerra de invasión. Entonces se organizaron estos fastos, estas fiestas, para los cineastas fue un agasajo porque tenían la posibilidad de informar, de tener al día a la gente que no podía o no pudo ver todas esas fiestas, esas ceremonias, de cerca y no pudo verlas todas. Ellos sí de alguna manera se organizaron muy bien para poder filmar lo más que se pudo y después darle un sentido a través del montaje para cumplir una labor que no hay que olvidar, que fue complementaria a las propias fiestas porque las películas hasta donde sabemos y lo que Toscano filmó y que se preserva sobre la fiesta del centenario, tenían esa idea, esa perspectiva oficial en efecto de contribuir a extender esa imagen del México que progresa, del México que finalmente tiene paz, que finalmente tiene orden, que finalmente se está encausando por la ruta del progreso avanzado, ya puede rivalizar, en algunos aspectos al menos, con otras naciones modernas y avanzadas. La imagen que Toscano y otros recogen de ese centenario reforzó esta perspectiva oficial, que hoy sabemos que era también una especie de manto, que cubría otros aspectos que no se tocaron en las fiestas para nada, la miseria, la explotación, el analfabetismo, el atraso en muchísimas zonas del país, etc... Ese registro de las fiestas creo que es también muy valioso porque puede servir en algún momento para cotejar con lo que está ocurriendo en este bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana que son fechas coincidentes, yo creo que con el paso del tiempo a los historiadores va a permitir, contrastando, ver las diferencias de conceptos políticos, de ideas, que privaban en un momento histórico y en el momento que está viviendo México. Las fiestas del centenario creo que fueron la auto celebración que los liberales, a través de Porfirio Díaz habían llegado al poder y se habían mantenido en él durante 30 años, cerca de 30 años, rendían tributo a esos primeros liberales, algunos de ellos no casualmente sacerdotes (Morelos, Hidalgo, Matamoros) que inspirados en los clásicos del liberalismo francés, de alguna manera u otra, a veces de manera inconsciente, pugnaron por que México fuera una

nación liberal, un país liberal, independiente, con sentido propio y que por eso se lanzaron entre otras razones a esa lucha y que sentaron las bases de un liberalismo mexicano que comparte muchas de las ideas e ideales de la ideología liberal con otros países, también tiene una cierta particularidad, una cierta peculiaridad. En 1910 los liberales que están en el poder aunque están coqueteando con los conservadores y lo que tu gustes y mandes, de todas maneras están celebrando esa gesta, y en la actualidad, en este 2010, había que decir también que la revolución mexicana, lo que se conoce cómo revolución mexicana es un nuevo ciclo, representa al menos en algún sentido, un nuevo ciclo de las grandes revoluciones liberales que hubo en México, de hecho es la última gran revolución liberal que hubo en México a lo largo del XIX, hubieron varias revoluciones liberales en México empezando por la revolución de independencia, que no deja de ser, pese a todo, una revolución liberal, una revolución que se planteó bajo la inspiración de los liberales franceses, liberales clásicos, y la revolución que se inicia también en 1910, unos meses después que se ha concluido todas estas ceremonias, estos fastos, es también una revolución liberal, la revolución mexicana es esencialmente una revolución liberal, contra esos liberales que se habían anquilosado en el poder, que incluso de alguna manera ya se habían pasado del centro que es el liberalismo hacia el conservadurismo que es la derecha. Porfirio Díaz ya coqueteaba mucho con los conservadores, ya no era tan puro como liberal, vamos a decirlo así, aunque hay que decir aquí que nunca ha habido liberales puros ni conservadores puros ni izquierdistas puros. El caso es que esa revolución también fue una revolución en buena medida liberal, por lo tanto contra la desviación conservadora que el porfiriato le había dado al sentido liberal de la trayectoria histórica del país. Toca el bicentenario del inicio de la independencia y el centenario de la revolución, toca celebrarlo a un gobierno de derecha, que no se conforma en ser de derecha sino de ultra derecha y que por lo tanto, la celebración de esos acontecimientos históricos le resulta muy incómoda, pero totalmente incómoda, diría yo, al grado de que todas esas conmemoraciones se están yendo más por el lado paradójicamente y en algún sentido también similar a Porfirio Díaz, a tender el manto sobre otros problemas acuciantes del país. Ya lo han señalado, no lo digo yo, varios intelectuales, varios historiadores, estas celebraciones se dan en un contexto muy similar en cuanto a trazo por esa violencia, etc... de las celebraciones de 1910. De todas maneras hay esa diferencia, aquella celebración del centenario fue los liberales de alguna manera auto celebrándose. Esta es la de los conservadores que no quieren celebrar lo que los liberales en su momento celebraron primero y luego, otros liberales iniciaron la nueva gesta, la revolución. Yo creo que en ese sentido es muy interesante que en algún momento dado se pueda contrastar entre lo que filmaron Toscano y sus colegas y lo que hoy se puede filmar, se puede registrar, se puede decir sobre esta conmemoración.

*Hay una cosa que yo veo que es que el gobierno, su interés mayor es celebrar el bicentenario, no la revolución, por eso esa cosa de los restos, una cosa más de recordar ese primer momento.*

Por esas razones. Claro ya 200 años de distancia, se pierde mucho el sentido, el sentido profundo que tuvo esa gesta independentista. Se le puede conmemorar más, celebrar más, sí la revolución tiene una otra mística muy diferente. Será muy sintomático, quizá para los historiadores del futuro contrastar dos figuras que incluso por genética se parecen mucho: Francisco I. Madero que es el iniciador de esta revuelta de carácter liberal contra Díaz, un convencido liberal, por más errores y defectos que ha tenido, hay que reconocerlo, y Gustavo Madero el senador panista que repito se parecen ambos físicamente porque son de la misma línea familiar, pero están jugando papeles, radicalmente diferentes, a 100 años de diferencia, pero de verdad, radicalmente diferentes. Ahí Madero aparecerá filmado en algunas de esas celebraciones y cuando contraste con lo que hizo su ascendiente, su familiar, tienes un giro de 180 grados casi demencial. Sería interesante en algún momento que las imágenes te

permitieran hacer una lectura de estas posiciones políticas. Tampoco hay que olvidar, para matizar lo que estamos afirmando, que los Madero no eran todos liberales, solamente una facción de los Madero que era a la que pertenecía Francisco I. Madero, fue la que lideró esa primera revolución que sí logró quitar a Porfirio Díaz del poder. El resto de los Madero, ultra conservadores, o muchos de ellos muy conservadores, más bien el actual viene de esa línea. Aunque se le parezca al otro ahí por cuestiones genéticas.

Volviendo al tema de Toscano, que es el que nos interesa, sin duda que fue mérito de Toscano y de otros de sus colegas estar prestos a filmar todo lo del bicentenario, lo del centenario, perdón, de la independencia. A todos ellos, seguramente le sorprendió la revolución maderista, los tomó incluso un tanto cuanto fuera de línea, un tanto cuanto desenganchados, pero reaccionaron lo suficientemente rápido, a tiempo para poner ahora las cámaras a filmar estos nuevos acontecimientos que en su momento fueron muy importantes, derrocaron una dictadura de más de 30 años. Yo creo que poco tiempo antes de que ocurriera para algunos o para la mayoría era impensable y de pronto amanecen ellos como cineastas, esos que filmaron el centenario, y dicen bueno eso ya va por otro rumbo, vienen otras cosas, aparece una nueva generación de líderes, de políticos que nadie, muy pocos conocían en ese momento, los Villa, los Zapata, los Madero, los Pascual Orozco, todos esos señores. Bueno, dicen, ahora hay que filmar a esos que vienen, no sé sabe. Hoy se sabe por ejemplo que Toscano se volvió maderista a fuerza. Pero tuvo el mérito de en un momento dado de ya convencerse que la rueda de la historia no podía echarse para tras, entonces era de ahí para adelante. Y fue un convencido maderista al grado de que, no es por azar que haya sido perseguido por las huestes de Victoriano Huerta. Porque sí era un convencido maderista, más que maderista, por ahí Ángel Miquel ha descubierto que era más bien un simpatizante de Pino Suarez, el vice presidente, una figura extraordinaria, otro extraordinario liberal y que era probablemente el seguidor lógico de Madero, con quien quizás se sintió más identificado, más cercano, pero estaba en eso, en esa situación. La historia cambia en buena medida, la mentalidad, hasta cierto punto, al menos de todos estos cineastas que son de los que Toscano es muy emblemático, quizá el más emblemático, también cambia y el sentido de su cine aunque mantiene ciertas estructuras narrativas, también va a cambiar. Y comenzarán entonces todos ellos a testimoniar a la revolución mexicana, que en su momento se creía que concluía con la caída de Díaz, pero que después se vio que no y que se volvió cada vez más compleja y la siguieron hasta donde pudieron y de acuerdo a sus convicciones muy personales y a sus capacidades muy personales y entonces nos heredan estas grandes imágenes de la revolución mexicana. Ya para concluir esto, les tocan suerte filmar los últimos años del porfiriato y la revolución, o sea, un momento histórico privilegiado en muchos sentidos. Independientemente del punto de vista desde donde filmen, de todas maneras, dejan una herencia de imágenes que así sean pocas, muy pocas las que se conservan, nos ofrecen otra dimensión de esos personajes. Yo lo he dicho también o hemos coincidido en discusiones, la foto fija tiende a reproducir la idea de los héroes como estatuas, como gente inamovible, extraordinaria, en buena medida superior, más allá del común de los mortales y más si es captada en determinados momentos, muy ceremoniosos, muy elocuentes por sí mismos. El cine aunque esa sea la intención, hasta rompe o puede romper con esta idea porque ya cuando ves a alguien moviéndose, haciendo un determinado gesto muy cotidiano, que hacemos todos, que podemos hacer todos, aunque pueda seguir teniendo dentro de tu mente, la idea, pueda privar la idea de que ese es el héroe, que ese fue el gran hombre que hizo, que lideró una revolución, como puede hacer el caso de Madero. De todas maneras el cine te lo hace por esa cuestión del movimiento, te lo hace más cercano. Máxime si ves por ejemplo como en esa película que rescataron en el Museo del Cine, *La toma de Ciudad Juárez y el viaje triunfal de Francisco I. Madero*, máxime que también en esa película lo ves contrastado no solamente con su cuerpo de militares, sus dirigentes militares, sus estrategias militares, sino después en

algún momento lo ves contrastado con campesinos, con obreros, con gente de la clase media, con gente de la burguesía, mientras va recorriendo, entonces como que cobra otro sentido, cobra un sentido de que era un ser humano, como cualquier otro, al que la historia le dio un determinado lugar o tuvo la suerte de estar en ese preciso momento y de darle de alguna manera un sentido. Hay ese contraste que resulta muy interesante, que el cine te permite aproximarte a esas personalidades, que sin duda lo fueron de todas maneras, con otro sentido. Ese momento por ejemplo de la película, de la que estoy hablando, en el que Madero saca el pañuelo y suena la nariz, se limpia la nariz, mientras está en el descanso de un discurso en el tren, en una parada del tren, es una imagen que te revela a una persona común y corriente que yo recuerde, a lo mejor me equivoco, habría que rastrear en el archivo Casasola, en otros archivos, ninguna foto fija de Madero lo muestra así. Ninguna. El cine sí lo mostró así. Que hoy lo veas así te rompe sin duda esta imagen monolítica, pero era un señor que también sacaba el pañuelo y como cualquier otro en un momento dado, o Villa llorando, que de él sí hay fotos de ese momento, pero de todas maneras, ya viéndolo llorar con más tiempo, más rato te das cuenta de que Villa era un sentimental, y como lo han descrito por los más novelistas y muchos historiadores, pero nunca tienes realmente la cabal dimensión de cómo puede ser un Villa sentimental hasta que no lo ves, y eso te lo permite el cine. Entonces, esa es la diferencia, es eso, esa es la diferencia y lo que sin demeritar del potencial testimonial que tiene la imagen fija o lo escrito, los testimonios escritos, al cine le da un sitio muy especial dentro de lo testimonial. Ahí la importancia de rescatar lo más que se pueda del cine antiguo, del cine primitivo, y ahí la importancia de preservarlo para difundirlo, para estudiarlo y para que finalmente se le... Porque seguro que todavía no ha quedado muy claro en la cultura de lo cotidiano en nuestros países para que se le otorgue ese valor. Yo espero que algún día se hable del cine como importantísima fuente de la historia misma y no sólo en las clases de historia, sino que más allá de las clases de historia, en la vida cotidiana.

#### *¿Cómo fue tu primer movimiento con la Fundación?*

Con la Fundación Toscano... Ya con la Fundación Toscano propiamente dicha, mi relación, mi contacto más directo y todo ha sido más bien reciente, más bien... Yo en lo personal no me he dedicado más a estudiar el periodo del cine silente más a fondo, quiero decir, lo he estudiado a partir de lo que otros colegas han hecho y a partir de algunos casos muy particulares que me ha tocado encontrar o que me ha tocado estudiar a fondo. Mi primer contacto, ya propiamente con la Fundación, es cuando finalmente yo conocí a los Barandales, fue a través de Ángel Miquel, un colega. Él ya estaba estudiando, ya había hecho la investigación, o la estaba haciendo, no me acuerdo muy bien, que lo llevaría a escribir su espléndida monografía sobre Salvador Toscano que se debe considerar apenas como un primer estudio, hay que aclararlo, se pueden hacer todavía muchas cosas, si es que ahí se encuentran más fuentes, que espero que así ocurra. Ahí fue mi primer contacto, cuando ya conocí, conocí a Octavio, en fin a los herederos de Don Salvador que con mucho esfuerzo han logrado hasta nuestros días hacer llegar esas imágenes, por más que es una labor compleja, difícil, para la que se requiere muchos recursos que a veces no se tiene o que en la mayoría de las veces no se tienen. Ya después un contacto más directo, más personal, es ya muy reciente, para esta exposición de Salvador Toscano, que en algún momento se me ocurrió plantear para hacer aquí en Guadalajara, como ya sabes.

La idea de la exposición fue una idea mía en función de que pude sintetizar información, doble información, por un lado, esto ya lo sabía, yo sabía que Salvador Toscano era oriundo de Jalisco. Al menos en el tiempo que tengo de vivir aquí en Guadalajara, que ya son casi 25 años, no había yo sentido que se le valorara acá en Jalisco, lo suficiente, al menos. Por ahí supe de homenajes, se le habían hecho algunos homenajes pero yo sentía que eran homenajes en abstracto, como esos homenajes así al héroe que hay que petrificar, pero para

mi el valor de Toscano es que se le conozca en Jalisco en función de lo que existe en el archivo Toscano. Al aproximarse las conmemoraciones de 2010 y todo, yo me decidí a buscar la manera de hacer esa exposición sobre Don Salvador Toscano acá en Guadalajara. Afortunadamente encontré con mi buen amigo que conozco desde ya algunos años, guanajuatense, más bien es más chilango que guanajuatense, yo si soy chilango de cepa pura, cosa que creo que nos ayuda a identificarnos, Gutiérrez Aceves, a quien le planteé que el espacio de la Casa Clavijero era ideal para una exposición de Salvador Toscano con presupuesto limitado, con mucho esfuerzo, pero con gran apoyo de la misma fundación, logramos traer la exposición, sentar las bases para que esa exposición itinere en diversos lugares, como esperamos que así sea. Aprovechando la efeméride, pero también con un sentido de justicia histórica que se pudo haber hecho el año próximo o hace 3 años o hace 10, pero coincide ahora, vamos aprovechar la coyuntura. Mi trato con los dirigentes, con el actual dirigente del archivo Toscano, la actual presidenta, con Verónica Zarate, pues ya fue mucho más estrecho, ya platicamos mucho, ya me escucharon mucho de mis rollos y mis ideas sobre el valor de la significación de Toscano. Ellos por ejemplo, ellos mismos no conocían a fondo esta película que rescató la Fimoteca de la UNAM en un museo en Londres, de los materiales que filmaron Toscano y Ocañas sobre la inauguración del ferrocarril interoceánico, 1907, que no se rescató completa por desgracia, pero que a mi juicio es probablemente, faltaría cotejarla con todas las demás imágenes que se hicieron en esos años en México, que es una verdadera obra maestra del documental porfiriano. Esta película yo creo que sí es una obra maestra absoluta del documental porfiriano, ya es filmada en 1907 cuando Toscano y los que la filman, Toscano compró parte de los materiales para editarla, entonces para la edición... ya tiene una experiencia de muchos, de varios años en ese renglón, en ese rubro. Entonces logra armar una película perfecta, que sin dejar de ser una obra, digamos que obviamente celebra y exalta la política de Don Porfirio Díaz, en materia de inauguración de vías férreas que fue una de las aristas de su política que más se le celebró en su momento y que más presumía el propio Porfirio Díaz, porque justamente el porfiriato, por una de las cosas que se caracterizó fue por el trazo de vías férreas a lo largo del país para intercomunicarlo y para poder intercambiar las mercancías y hacerlas exportar y todo esto. Hay cifras muy concretas que demuestran que en el porfiriato todo el tendido de vías férreas, creció en altísimos porcentajes con relación a lo que había crecido hasta antes de que él ascendiera al poder y claro que eso él lo presumía mucho. La película de alguna manera es propaganda oficial aunque velada a la política de Don Porfirio Díaz, pero la manera en que está estructurada, la forma en que está plasmado ese momento histórico es extraordinario, incluso el final es el de un poeta, es poético, completamente poético. Es un ejemplo del documental poético primitivo, no solo en México, pero yo diría que a nivel mundial, habría que cotejarlo con los otros materiales que se conozcan de esa época o de ese mismo periodo en el mundo, que por desgracia son pocos. Por lo menos el rescate de esa película sí te demuestra que Don Salvador, aunque quizá como todos los pioneros zigzagueaba, en una película se notaba mucho avance y en la siguiente parecería no tanto, pero el caso es que estaba metido en el ajo, como decimos, y que de alguna manera, para esos años yo creo que ya le salían más películas buenas que malas. Yo creo que la recuperación por ejemplo de esta película es muy importante, es más importante para mí de lo que parece, porque claro los que la rescataron, tienen su mérito, sí dijeron, bueno pues mira que buena película, que está bien, que es muy interesante y todo, no, pero creo que va mucho más allá de eso en lo personal. Eso demuestra la gran capacidad creativa, la gran inventiva, la gran estética de documental de Don Salvador. Creo que su figura, la figura de Don Salvador Toscano ya es muy meritoria en sí. Volviendo a lo que estábamos diciendo, yo les externé, vamos a decirlo así, mi entusiasmo por esa película a Verónica y a Octavio. Ellos no conocían la película, no la habían visto bien. La recuperaron en la filmoteca de la UNAM. Creo que les habían dado ya una copia, creo que ellos tienen una copia. En el momento en que yo les

externé mi entusiasmo todavía no la habían podido ver a detalle. Yo creo que el entusiasmo con el que yo les hablé, pues les debe haber significado algo. Llamé la atención de ellos a esa película que es para mí el ejemplo del trabajo extraordinario de Don Salvador como esteta, como estilista de una cierta corriente del documental panegirista, pero que demostraba un cuidado, un cierto afán, un supremo respeto ya por las imágenes en movimiento, una pasión por las imágenes en movimiento, una pasión por el oficio, algo que por lo demás también se demuestra en la gran cantidad de cartas que afortunadamente Toscano escribió por esos años, él escribía a su madre y que aparte de revelar su mentalidad empresarial y su visión de empresario, pues también revela un hombre apasionado por las imágenes, un hombre que se sabía pionero, un hombre que se sabía de los primeros de los que estaban haciendo este tipo de trabajo en el mundo entero, en México y en el mundo entero. Tuvo una conciencia, yo creo que eso también después lo apasionó para preservar las imágenes.

*[mudança de fita]*

Eduardo de la Vega. Pierson era un empresario inglés. Al que Porfirio Díaz le dio la concesión de varias rutas ferroviarias, entre otras esta.

*Fabiana Diaz. Entonces tal vez Toscano la haya vendido.*

Yo lo que intuyo es que Toscano le regaló la película o este se la compró, se enteró que se va habían filmado y la adquirió y se la llevo a Londres y allá la preservaron. Y gracias a eso es que la podemos ver.

*Después que enseñaste esa película a la Fundación, ¿ya tenías la idea de hacer algo? ¿La exposición?*

Ahí ya estaba avanzada la idea de la exposición, de hecho eso se los platicué cuando fuimos a ver los materiales, para traer a la exposición cuando fuimos para un primer *scouting*, con Gutierre fuimos a conocer que había, a levantar un inventario en fin...

*¿Ellos ya habían hecho una exposición?*

No, ésta es la primera exposición formal, me dijo Verónica que sí habían montado exposiciones, pero con Toscano y otros, pero no una así dedicada y en Guadalajara, muy expofeso, un homenaje, al que testimonió la revolución, no. Ésta fue la primera.

*¿Fueron hacer ahí todo un rescate de lo que había?*

Fuimos a revisar, a ver que había, que hay, que podía servirnos para la exposición. Yo ya tenía una idea más o menos de lo que había en el lugar, porque ya la conocía, por libros, por el CD-ROM que también hizo Ángel Miquel. Era en base, aquí obviamente funcionamos al revés, es decir, la típica exposición que se hace en función de lo que tienes, no de lo que... No que tienes mucho y que hay que seleccionar. Primero conocer lo que tienes y en base a eso, ya te das una idea de cómo puede funcionar mejor una exposición. Yo sé que otro lo hubiera dado un sentido diferente, pero yo le quise dar este sentido porque me parecía el más didáctico, me pareció el más didáctico, para eso, para dar a conocer a Salvador Toscano. Que es una labor que yo creo que debía hacerse siempre bajo un criterio de no solo privilegiar a Toscano, pero también obviamente aprovechando a Toscano, dar a conocer la labor que hicieron sus colegas, porque incluso no tenemos claro si lo que está en las películas que exhibió Toscano es exclusivo de él, si solamente él lo filmó. Estamos seguros de lo contrario, de que él filmó sólo un porcentaje de lo que está en esas películas, lo demás lo intercambié, lo compré, pero sí, eso también es un mérito, ya lo hemos dicho, porque hizo esa labor con miras a preservarla porque llegó a intuir a partir de un momento el valor que el cine tenía como testimonio histórico de su respectivo momento aunque nunca lo haya externado, así no

lo haya hecho, no lo haya teorizado, mucho menos, no hace falta para nada. Como ahora que se habla mucho de esas controversias que ha habido en torno a la teoría de la evolución. Que si Darwin tenía razón o no, yo creo que eso no es lo que hay que discutir, Darwin tenía razón, punto, lo demás ya es ideología, de la peor ralea porque son hechos. Como si un sujeto cae es porque hay una ley de la gravedad que así lo obliga. Yo creo que hay todavía mucho que hacer sin duda, pero hay que sentar las bases para que comience a hacerse, a una contra corriente, porque creo que tampoco es que estemos en el mejor mundo posible en cuanto a rescatar la memoria de estos pioneros porque casi todos ellos, hay que verlo así, se fueron a filmar a diversas facciones de la revolución, que eran a su vez, rupturas del original movimiento liberal que encabezó Madero que llegó a aglutinar a diversas corrientes, a diversos ejércitos para derrocar a Díaz. Luego tras el derrocamiento de Díaz, estas mismas facciones y otras más, volvieron a integrarse para quitar a Victoriano Huerta, luego para dejar un solo poder piramidal, se pelearon entre ellas de manera terrible y aunque al final ganaron los que habían seguido originalmente a Madero, la facción que representaba más los empresarios, los liberales de ese corte, de todas maneras, la revolución mexicana tuvo que incorporar demandas de los ejércitos que en algún momento se había coligado con estos para derrocar a Díaz y luego a Huerta y lo más rescatable de la revolución mexicana está ahí justamente, o parte de lo más rescatable. Los conservadores quedaron fuera de este juego, fueron de hecho marginados, quedaron fuera en parte porque fueron en buena medida marginados. No tuvieron mucho que ver con eso. La revolución mexicana tiene un sentido también muy particular que durante muchos años le dio un cause importante, no hay que dejar de reconocer muchas cosas, muchos logros de esa revolución, por más que también tiene muchos puntos vulnerables y criticables. México todavía no vive una dictadura militar, todavía no, pero igual mañana nos llega. Pero en parte no la vive por eso, no hay que olvidarlo, se generó después de la revolución un sistema ferozmente autoritario, muy corrupto, muy corruptible per sé y en sí mismo, pero logró de alguna manera domesticar o contener la fuerza de los sectores y clases populares dándoles concesiones, educación, salud, evitando hasta donde se pudo, el radicalismo, que ese fue el que de alguna manera motivó que se endurecieran los aparatos políticos en el resto de América Latina, en casi toda, con algunas salvedades, y que obligó a que los militares en diversos momentos tomaran el poder e instauraran dictaduras como la de Elías o como la de Huerta que ya México había pasado por esa experiencia. Toscano y los demás se lanzan a filmar a los diversos líderes, ejércitos y acontecimientos de todas esas facciones y yo creo que en la medida en que ese cine que se de otra manera exalta a esa misma revolución, con los matices del caso, por ejemplo sabemos que lo más probable es que Toscano en algún momento dado filmó la vida de Villa pero para fustigar a Villa, no para exaltarlo precisamente, para exaltar una parte de las actividades revolucionarias de Villa hasta cierto momento y después ya apegarse a la idea de que era un bandolero, y todas esas cosas... Aun así, ese cine que ellos filmaron, a los conservadores no les debe gustar mucho porque es un cine que exalta a esa revolución triunfante de alguna u otra manera o en algún momento. En ese contexto tratar de homenajear a alguien, a un cineasta liberal como Toscano, tampoco es fácil. Aquí lo logramos y esto lo digo una vez pasado el momento, esto lo logramos afortunadamente haciendo coincidir intereses con una universidad jesuita de Guadalajara, que no casualmente es una universidad que tiene una tradición más o menos liberal, incluso en algunos momentos de izquierda y que acogió la idea de homenajear Toscano, incluso sin tener muy claro quién era este señor. A partir simplemente de que era, como les vendí la idea, tapatío, nacido en Guadalajara, y pionero que filmó la revolución mexicana independientemente del sentido de que le dio a las imágenes de la revolución. Eso tiene un mérito que esa universidad haya acogido esta idea, como una base para algo que puede y creo que se debe mantener, más allá incluso del centenario y todo eso, por el valor que tienen las imágenes en sí, las imágenes cinematográficas en sí y por sí

mismas, porque no hay que olvidarnos tampoco que todo lo que hoy se conoce como el lenguaje de las nuevas tecnologías, el lenguaje audiovisual que utilizan las nuevas tecnologías, y aquí estamos hablando hasta del internet, del celular, proviene de la imagen cinematográfica que a su vez proviene de la imagen fotográfica y de la pictórica, pero que ya significó este cambio en alguna medida radical, esto es a su vez un cambio radical, lo que estamos viviendo ahora en cuanto a las nuevas tecnologías, pero no hay que olvidar que hay toda una genealogía en ese sentido y yo creo que la lucha se debe dar para que ahora que nosotros usamos todo esto y que nos parece lo más cotidiano, por lo menos tengamos consciencia de que esto tiene una génesis en la que gente como Toscano probó un papel importante, tuvo un papel muy significativo. Es reconocer más allá de efectos y de méritos, un poquito más allá de ambas cosas, una labor que amerita ser, ya ni siquiera reconocida con diplomas, reconocida en el sentido más estricto del término, o sea que todo mundo la conozca o que la mayoría de la gente la conozca.

*¿Y el filme de Madero, también fue un rescate en lo cual estuviste involucrado?*

En ese caso yo no estuve tan involucrado, sino nada más para que ya cuando el filme estaba avanzado, dar algunas opiniones, decir algunas cosas, sugerir algunas cosas. Ahí sí hay todo un mérito por parte de gente como Ángel Miquel y David Wood, principalmente, que fueron los que detectaron la posibilidad de que esas imágenes que estaban dispersas en el mismo archivo en diversas películas pudieran integrarse en una aproximación de lo que fue esa película que está rescatada. Ahí sí yo tuve algún desacuerdo que no hice tan manifiesto porque no me convenía pero yo hubiera sido de la idea de por lo menos tener dos versiones de esa película que creo que es posible: una versión que contuviera todo el material que se podía rescatar de los diversos fragmentos y otra que es la versión de difusión que es la que tienen ahora. Porque ellos sintieron que la película, respetando el otro criterio, un criterio más histórico, más historiográfico, era una película muy densa, muy pesada, muy reiterativa, hay un momento en que solamente son llegadas y salidas de tren y todo esto. Pero creo que en algún momento se tiene que hacer esta otra versión, la más aproximada a la original porque esta versión yo siento que le da concesión al público actual que está muy acostumbrado al lenguaje que tiene su génesis y su desarrollo como espectáculo en Hollywood principalmente, donde además Hollywood fue eso, un crisol que tomó de muchos lados para crear ese modelo de producción y realización cinematográfica que se torna muy atractivo, muy seductor para el espectador medio y para que ese espectador vaya a las salas y pague por consumir esta mercancía que está elaborada en función del gusto de ese espectador o que generó un gusto muy determinado de ese espectador. Hoy sabemos que por ejemplo esa película que duraba el doble, un poco más que el doble de lo que dura la que está circulando, fue muy exitosa, por lo menos la vio mucha gente. Yo creo que ese público no estaba condicionado por este aparato del lenguaje, por esta forma, ese público se asombraba con lo que le pusieras, por ejemplo, es un dato interesante, ese público primitivo llenaba las salas y al parecer se quedaba para ver los estrictos primeros largometrajes que se conocen en la historia del cine como espectáculo, que eran pasiones de Jesús Cristo que filmaron los italianos, diversas, muchas porque hubo muchas interpretaciones de la pasión de Jesús Cristo y que duraban hasta 2, 3 horas y que eran sucesiones de cuadros a la manera de los retablos que hay en las iglesias que también esta desglosada la pasión de Jesús Cristo. Debieron haber sido tediosísimas, para nuestro concepto como espectadores porque eran tomas fijas, duraban varios minutos, representando un sólo de los 50, 80, 90 pasajes en que se desglosaba la vida de Cristo en esas pasiones con tomas fijas, de herencia un tanto cuanto teatral. La gente que los vio, que los veía por primera vez, no parecía aburrirse. Así como hoy sabemos que muchas obras de teatro clásico griego, duraban 8 horas y la gente se quedaba las 8 horas viendo las obras. Hoy tu dime una obra de teatro que dure 8 horas, no hay, de verdad no existe. Están ajustadas a un determinado tiempo para que

el espectador no se canse, no se aburra o no tenga que salirse porque tiene que ir a trabajar o porque tiene que hacer otras cosas. Algo similar debe haber ocurrido y me imagino que ese público que aguantaba todo eso, era un público sobretodo creyente que se admiraba cada cuadro, aunque fuera muy mal concebido, primitivamente concebido. Haciendo un parangón, creo que esa película en su versión original a lo mejor no aburrió al público, no lo sabemos. Por lo menos sabemos que sí tuvo un éxito por lo tanto debemos inferir que no aburrió el público, o a lo mejor aburrió solamente a un sector. Esto me parece una concesión para un espectador actual que está más bien ya acostumbrado y de alguna manera sometido a un concepto muy particular del espectáculo filmico. Yo diría que pueden coexistir ambas versiones, a mí en lo personal me gustaría ver más la otra versión, la más completa, aunque me aburra, que no me va a aburrir, pero que me aburriera.

*¿Fue la labor de Ángel Miquel?*

Sí, él que te lo explique mejor, yo creo que de cualquier manera tiene su gran mérito y si funciona a los espectadores que la vean así, mejor, aunque yo diría que en todo caso se tiene que aclarar, cada vez que se exhiba esa película que podría haber otra versión, que sí puede haberla porque están ahí las imágenes, con lo que no existe, pues ya no, pero están ahí las imágenes.

*Como todas las otras imágenes que todavía están ahí.*

Sí con las que se pueden hacer otras versiones. Yo lo que sé es que por ejemplo la Filmoteca de la UNAM tiene un proyecto que parece que va dar a conocer, coincidiendo con el centenario de la revolución, que es que toda la, todas las imágenes de la revolución mexicana que han compilado, las han unido con un sentido cronológico y que va durar como 4 horas esto.

*¿Cuándo van a dar a conocer eso?*

Eso parece que ahora en noviembre, sé que están trabajando, Ángel Martínez y otros, parece que así hasta en secreto. Están trabajando en esa versión de una especie de metapelicula de la revolución mexicana compuesta por todas las imágenes que tienen.

*Todas las imágenes no existen, seguramente hicieron una selección.*

De todas maneras, creo que va a ser una selección, pero es una selección que ambiciona a integrar lo más que se pueda de toda la revolución mexicana, de lo que se filmó sobre la revolución mexicana que tiene el archivo de la Filmoteca. Es un documental de montaje, es una nueva forma, que a lo mejor eso era lo que quería hacer Toscano en algún momento. Porque el se sabe que quería hacer una gran película que durara 3, 4 horas. Sí, que abarcara todo, tenía esa ambición, visión y ambición. Se puede, eso también, Jay Leyda, lo quiso hacer, en algún momento lo quería hacer. Se puede hacer lo mismo con la Unión Soviética, probablemente con la Primera Guerra Mundial, con esos grandes acontecimientos, esas grandes metapeliculas, esas grandes películas que independientemente de donde provengan las imágenes, de alguna manera sí pueden estructurarse sobre una línea de tiempo y de espacio muy particulares que te permitan finalmente asomarte en una especie de viaje en el tiempo, todo lo que ocurrió, a través del cine que es, debe ser, será una experiencia interesante.

*Sería interesante también ver cómo cada cineasta al final tiene una visión sobre la historia, y si se pudiera saber, ah bueno aquí, es de tal... por los créditos, por los intertítulos.*

Sí, en algún momento sí, quien lo hizo o quien lo compiló. Yo creo que Toscano es una gran figura pero también Rosas, los hermanos Alva, Jesús H. Abitia, tiene cada uno su muy

respectivo particular mérito. Ya quien era mejor, eso es una cuestión debatible y eso solamente lo podrías establecer, si consiguieras por lo menos un buen porcentaje de lo que filmó cada uno de ellos y lo pudieras cotejar y lo pudieras demostrarlo.

*¿Y estos no están resguardados en una Fundación, Rosas y los otros cineastas?*

No hay algo similar por desgracia, creo que habría que tener una fundación Rosas, una fundación Hermanos Alva, o que todo estuviera en uno o en los dos archivos filmicos principales de México y luego que desde ahí se distribuyera dependiendo de los intereses a las cinematecas regionales que se están creando o que ya se crearon, para que cada una le diera su distribución y su difusión respectiva de acuerdo a sus intereses, porque aquí lo que sí interesa es que se difunda lo más que se pueda, y esa es una de las maneras de difusión. La otra es la televisión cultural sobretodo o la parte de cultura que dicen tener las televisoras privadas que se dedicaran a eso, a estar difundiendo sistemáticamente esas imágenes, pero no solamente difundirlas así, pero a decir y hablar de cómo se hicieron, quien las hizo, que sentido le dieron. Creo que ya están en eso, algunas ya se pusieron las pilas, creo que tendrían que hacer una labor sistemática porque está visto que a través de la televisión se llega a más gente que a través del cine mismo, hoy en día. Hay que aprovechar ese potencial y con eso yo regreso al origen de lo que te estoy diciendo. Yo conocí a Toscano a través de la televisión, no es lo mismo sin duda porque aquellas imágenes fueron filmadas para ser proyectadas en pantallas más o menos grandes aunque hoy sabemos que variaban, las dimensiones de las salas variaban de una ciudad a otra, de una región, de un país a otro. Pero sí eran pensadas, fueron concebidas, todos sabían que iban a ser exhibidas en pantallas de un determinado tamaño para arriba. No es lo mismo verlas así como fueron concebidas y para lo que fueron filmadas que verlas en unas pantallitas de televisión o en las mini computadoras, donde también se pueden ver, pero de cualquier manera se puedan conocer también y se deben conocer a través de este otro potencial, potencial más bien que tienen la televisión y las nuevas tecnologías para que mucha más gente pueda conocerlo.

*Vamos a conocer algo no exactamente cómo fue concebido, porque será probablemente una relectura, ¿no?*

Sí, es una relectura por sí misma pero que nos puede llevar a interesarnos en conocer en su tamaño proporción y cuando sepamos que se exhiben en pantallas grandes, ir conocerlas, ahora en esa dimensión. Hay muchas cosas. Esto del consumo mediático es algo sumamente complejo, difícil.

*Digo, los que están a cargo del rescate de ese material, al final, la labor es de hacer un nuevo producto, de remontarlo.*

De remontarlo aun siguiendo el montaje original, pero no te queda más que remontarlo o dándole tú... De por si ellos mismos así lo dijeron y así lo concibieron, no hay que... Es exclusivamente, nada más que reciclarlo para las nuevas generaciones, eso es lo importante. Yo creo que cada generación, como dicen por ahí los historiadores, cada nueva generación reinterpreta la historia de manera un tanto cuanto diferente o a veces radicalmente diferente, como cada una trae una nueva mirada que puede ser espontánea pero también al mismo tiempo obviamente implica la herencia, la carga a que cada nueva generación se enfrenta, pero sin duda a cada generación de alguna u otra manera, innova, hasta eso la manera de ver, o principalmente la manera de ver. Como decía Fernando, hay que, con cierta periodicidad, estar reciclando los clásicos del cine, hasta los no clásicos, incluidos estos señores que son los primeros clásicos mexicanos del cine, de la historia del cine, son estos señores, nuestros primeros clásicos. No hay otros y en ese sentido son, también se les puede equiparar con nuestros clásicos de las novelas de la revolución, a través de otro medio, a través de otro

soporte, pero estos señores son nuestros primeros clásicos, de la historia del cine mexicano.

*No ves que hay ahí, con todo el material de Toscano, que existe mucha documentación sobre cómo eran recibidos, sobre cómo era el público de la época que llegó a asistir ese material...*

Sí, no mucho, tal vez, las cartas que enviaba a su madre, los programas mismos, en fin alguna idea nos pueden dar de que tanta recepción, como reaccionaba el público, que reacción tuvo.

*Digo más en el sentido de, si vas a hacer un trabajo de rescate, yo creo, soy de la idea de que sí se debe intentar llegar lo más cerca posible de lo que fue visto en la época, por más que el público de ahora sea otro, hay que intentar mantener la...*

Sí, sin duda. Es parte de la investigación, debe ser parte del objeto de la investigación, en un momento dado, correlacionar eso con el público al que iba dirigido en el momento que es hecho. Ya después los otros públicos ya es otra cosa, pero sí hay que tratar, hasta donde sea posible, de investigar como ese producto clásico, por clásico seguimos entendiendo lo mismo, aquello que trasciende su momento histórico para mantenerse a lo largo, al mismo tiempo.

*Por más aburrido que pueda parecer un filme como ese, pero sí estaba ahí descrito cómo eran los filmes, ¿por qué no intentar acercarse lo máximo a eso?*

Sí, eso es una de las labores que hay que hacer, la otra es que si la televisión te suscribe a media hora, tienes que hacer toda esa labor en media hora, sin que pierda quizá el sentido. Es que depende también hoy por hoy de que tanto... Yo creo que se puede hacer todo. Respetar...

*Intentar preservar esa versión y luego cada proyecto que surja...*

Adaptarlo dependiendo de las necesidades de cada cual, pero sí que haya un modelo que se aproxime al original y que si yo lo quiero ver puedo tener acceso a él, yo hablando por todos los demás, quien quiera verlo, quiera estudiarlo, o ser simplemente un espectador, porque hay gente interesada en ver la película más aburrida del mundo, si es que cabe esa idea....

*Además con material posible de esa época, ver lo más que se pueda, porque sí, recreaciones van a haber siempre, gente queriendo montar esos materiales, reutilizarlos.*

Sí, cada quien le da su interpretación, algunas son mejores que otras desde determinado punto de vista, determinado sentido. Lo que sí es importante es que ese material se conserve y se difunda. Se conserve en las mejores condiciones, de la mejor manera, más tiempo posible y que se difunda independientemente y en este caso de los formatos, porque esto de las nuevas tecnologías ya se volvió infinito...hoy sí ya podemos decir que...

*Cuanto más filmes se quiera hacer de ese material, que se haga, pero que esté ahí para eso, resguardado para que pueda ser utilizado y reutilizado en otras lecturas.*

Exacto. Reapropiado por las nuevas generaciones de cineastas y de públicos. A mí fue una buena experiencia esta manera de que se presentó la película de Toscano que rescataron Miquel y David Wood en la casa clavijero, hicimos una presentación especial con un performance de un grupo de músicos que entre otras cosas se dedica a musicalizar en vivo películas clásicas o antiguas, fue una muy buena experiencia, estuvo abarrotado el espacio, a la gente le encantó, en términos generales, a lo mejor a alguien le disgustó, no lo dudo, en términos generales al público le gustó por la manera en que se envolvió la presentación de la película que la hizo atractiva a más de lo que ya entiendo que para ese público al menos lo era, sobre todo al público joven. Ese es uno de los métodos a través de los cuales puedes llevar al público joven a la pantalla a ver a Madero, a Carranza y a esa gente en ese momento histórico y para que a lo mejor a partir de eso, se inquieten y digan quienes fueron estos señores, vamos a ver los libros y las películas para saber quiénes fueron. Me parece muy bien,

creo que es buena estrategia, cualquier cosa que ayude a eso es bienvenido, por más que en algún sentido pueda a cierto punto tergiversarse, es que esa es una forma de reapropiación y de reinterpretación de esas mismas imágenes, eso es a lo que iba, lo cual no implica que alguien más, en otro lugar se les ocurra, no, mejor acompañémosla con puro piano, como seguramente se dio en muchas partes en su momento, eso también es válido, habrá público también para eso, habrá gente a la que le guste, a la que no le guste y habrá quien le ponga música de cello, o música de Vivaldi... A mí en lo personal mientras la película se conozca y sea una manera de difundirla, no me voy a andar con criterios negativos a ello. Yo en lo personal. Le puedo poner música de rock, new age, música hindú, en fin depende, creo que esas imágenes admiten cualquier interpretación.

*Y que las monten con las imágenes de Madero, ¿no? Que den su interpretación.*

Sobre todo esas películas lo permiten, todas lo permiten, pero esas más porque no tenían sonido integrado. Ya una película que tiene sonido integrado, sí hay que procurar respetar porque ese sonido que forma parte de la creación, del trabajo creativo en torno a la película, estas lo permiten mejor que otras, yo digo.

*Y el libro, ¿en el libro cuál fue tu labor, en Fragmentos?*

Ahí también fue una cosa relativa, distante. Eso lo trabajaron sobretodo Pablo, David, fue un trabajo más bien de ellos que me parece también un trabajo excelente, un buen rescate, permitió ese libro que David y Ángel dieran su respectivo punto de vista sobre algunos de los aristas del trabajo más importante de Salvador Toscano, permite este libro hacerte una idea del método de Toscano, que seguramente era un método que compartían otros cineastas mexicanos de la época, pero que en el archivo Toscano hay evidencia de que así fue en el caso de Toscano. Me parece un trabajo digno, a la altura del trabajo fílmico de Toscano, también se puede hacer muchas otras inversiones, se pudo haber hecho un libro del triple o del cuádruple de imagen, de volumen, de número de páginas, como los que se han hecho sobre los Casasola, que son unos librotos, imponentes. Lo que yo creo es que este libro también te permite por ejemplo, cotejar el trabajo de Toscano con el de los Casasola.

*¿No crees que es un libro más de fotografía?*

Sí, porque este tiene un sentido más de fotografía en efecto, más de foto fija, son los fotogramas. Puede servir para cotejar cuestiones de estilo, de concepto, puedes establecer el contraste, siempre el en entendido de que lo que hizo Toscano es el movimiento y que hacia allá tienes que regresar para conocer el sentido original de esas imágenes. Estudio de la iconografía y de la iconología pueden enriquecer con este tipo de libro, por lo demás ya se han hecho para otros casos. Yo conozco varios libros, por ejemplo de algunas películas como "Avaricia", como algunas de Buster Keaton que son exclusivamente las imágenes fijas desglosadas, que te dan una idea de cómo transcurría la película, y que eran muy útiles en esa época cuando todavía era inaccesible las películas o solamente los muy especialistas que trabajaban en las filmotecas podían verlas, y podían verlas en moviola, plano por plano.

*Tenían todos los fotogramas...*

Sí, hoy es un libro que es un homenaje sobretodo en este caso, a la manera en que Toscano recortaba y lo que ponía al lado, eso sí es muy interesante y que en el libro sí cobra una cierta dimensión en relación al producto original. El trabajo de Toscano son las películas, es viendo las películas que puedes realmente justipreciarlo, en este caso es el producto que en función de ese método y esas imágenes que Toscano recortó de las películas originales para ir creando este sistema...

*Yo veo ese libro como una patada, una primera patada, un primer acercamiento a esas tarjetas porque la cantidad de cuestiones que se levantan... porque Gregorio Rocha, por ejemplo, ya coloca como si fueran las tarjetas que... el trabajo de Carmen ya para Memorias y se ve Memorias y las tarjetas como si fueran el propio guion...*

Sí, un guion visual.

*Pero quién sabe si ya no era el trabajo mismo de Toscano, ya su idea de...*

Yo lo que tengo como hipótesis es que a partir de un momento Carmen Toscano, supo de ese proyecto que de acuerdo a David Wood en el coloquio que tuvimos no hace mucho, según lo dijo, es probable que esa película sí se hizo, no con ese título sino con otro, pero a lo mejor se conoció muy poco, no tuvo sonido, en fin, tuvo alguna cuestión de estas. Carmen conocía muy bien ese tarjetero y cuando muere Toscano, Carmen se da la tarea de homenajearlo, cual es la mejor manera de homenajear a su padre? Haciendo la película que a lo mejor hizo pero que también quiso hacer también ya que contaba con sonido, ya que tenía los recursos idóneos para ello. En que se basó, en el trabajo que su padre ya había hecho. Ella le dio un nuevo sentido, este sentido así un poco novelesco, que es todo lo que se escucha en off, como memoria ilustrada.

*Sí, porque salen en las tarjetas el audio, David coloca en algún momento que hay, ¡Viva Madero!, hay una cosa del sonido. ¿Hasta qué punto eso fue pensado por Don Salvador?*

Yo creo que en buena medida. Yo creo que la película es el homenaje de Carmen a su padre en ese sentido, solo que te digo, le dio una vuelta de tuerca, inventando este personaje que recuerda, como si nos meteríamos en la mente del personaje,

*Y para sacar los intertítulos...*

Sí, sacar los intertítulos, darle un sentido a partir del sonido. Ese personaje, lo comentábamos justamente con Octavio Moreno Toscano, algo tiene de la biografía de Don Salvador, es también en parte el propio Salvador, tiene algunos destellos. Ahora, aquí no se si ya tengas alguna pregunta más, pero yo diría *Memorias de un mexicano*, entre otros muchos méritos independientemente de que es cuestionable también, desde algún punto de vista al menos, por supuesto, tiene un gran mérito, el de rescatar dentro de la película los fragmentos de esta película, de Felipe de Jesús Saro, sobre el inicio de la independencia. Te acuerdas en aquel momento en el que el personaje habla de que no hacía mucho había visto una película sobre la conmemoración del centenario, y que eso me lleva a mí a suponer, que en algún momento Don Salvador tuvo la película, probablemente la tuvo completa o tuvo fragmentos, más allá de los que aparecen en esta película. Eso es una de las preguntas me hago constantemente antes de dormir, sería una maravilla encontrar por lo menos los descartes que ya no se usaron de la película que a lo mejor fue completa o que ya se echó a perder, no sabemos.

*Porque la otra cuestión que dice Gregorio, su idea es que no fue Toscano que puso los fotogramas en las tarjetas, que eso fue algo de Carmen como una forma de visualizar eso, de localizar los materiales, de dónde salen los materiales porque tienen sus apuntes también de la caja tal, yo creo que...*

Sí, pero seguramente Carmen se basó en lo que había hecho Don Salvador...

*Sí, pero creo que ese libro es una primera etapa justo por eso, porque encontrar esas tarjetas es un buen indicio de que sí, todos los fotogramas siguen ahí, en más planos, secuencias...*

Sin duda, debe de haberlo, o debía haberlos....

*Y eso es lo que hace este hombre, Gregorio, que dice que es algo al acaso y sí saca a un*

*fotograma y sigue la imagen en su programa.*  
Ya en la película...

*¿Entonces sí se podría montar ese filme?*

Sería maravilloso, yo digo y sería a lo mejor muy similar a *Memorias de un mexicano*, pero con otro sentido o muy diferente, ahí estaría el interés.

*Por lo menos saber qué secuencias de materiales de esa época existen, qué hay todavía de esa época, qué sobrevive. Quería saber un poco más de ti, del trabajo de investigación, de enseñanza de cine, aquí en México, sé que es un tema para un cassette...*

Pero puedo resumirlo. Yo creo pertenecer a una generación que en su momento fue inspirada por esa primera generación de críticos y de historiadores de cine que iniciaron su labor muy vinculado a este movimiento de innovación que se conoció como Nuevo Cine Mexicano, y que aunque tenga diversos antecedentes y precedentes se sintetiza muy claramente en dos corrientes que a su vez cristalizan en diversas labores; en el grupo Nuevo Cine, que fue fundado a principios de los años 1960, apadrinado por Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Manuel Barbachano Ponce, por toda esta gente, y que conformaron no casualmente y no pocos, hijos del exilio español, como José de la Colina, Luis Vicens, Emilio García Riera, Jomi García Ascot, etc... junto con mexicanos o hijos de mexicanos, que no tenían ese ascendiente español, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez, etc... y que en ese afán de innovar el cine mexicano, se vieron obligados, como todo fenómeno innovador y de vanguardia, en mirar hacia atrás. En echar la mirada hacia atrás, a la historia para encontrarle el sentido innovador a su propia obra y a su propio trabajo. En ese sentido, ese es un bloque, el otro bloque que también coincide temporalmente con este grupo Nuevo Cine, es la labor que desarrollaron, sobretodo cineclubistas, de fusión del cine a través de los cineclubes y del debate que se hacía cada vez que se presentaba una película, que hicieron gente como Manuel González Casanova que aunque había vasos comunicantes entre esos grupos, entre esta gente, también había diferencias muy marcadas, que creo que se mantienen hasta hoy, de los que todavía viven hoy. Diferencias que incluso llevaron a la confrontación muy abierta, entre ambos, pero el caso es que estas dos tendencias, de todas maneras, ambas miraron hacia atrás y se percataron de la importancia del rescate, de la memoria cinematográfica, tan fue así que uno de ellos, Manuel González Casanova terminó fundando la Fílmoteca de la UNAM, el departamento de actividades cinematográficas, la escuela de cine de la UNAM, cosa que sin duda es meritoria, independientemente de las críticas que a su vez se le puedan hacer a la labor del Dr. González Casanova. Por otro lado el grupo Nuevo Cine, no hay que olvidarlo que es el manifiesto que firman, sus principales integrantes que después se incorpora ese manifiesto al primer número de la revista Nuevo Cine que tuvo una vida breve pero impactante e importante en su momento. En ese manifiesto se decía muy claramente, se hablaba de la necesidad de que hubiera un archivo filmico, una Cineteca Nacional. Eso derivó la fundación de la Cineteca Nacional, muchos años después, pero finalmente se logró. Esa cineteca de hecho ya existía como una especie de archivo filmico en la secretaría de gobernación. Eso le permitió a Jorge Ayala Blanco, historiador y crítico de cine, a hacer, en base a ello hizo su primer libro *La aventura del cine mexicano*. Emilio García Riera, sobre todo fue él quien le dio del Grupo Nuevo Cine a historiar cine mexicano, también publicó, es uno de los pioneros de la historiografía del cine en México, su labor derivó finalmente en la *Historia documental del cine mexicano*. Los integrantes de esa generación que estaba de alguna manera bifurcada en esos dos movimientos, tendencias, en algún momento todos pasan a la docencia y como docentes, desde la docencia, tanto en la enseñanza de la realización del cine, como en la enseñanza de la historia y sociología del cine, y la crítica cinematográfica, van inspirar por ahí de los 70, a no pocos, a varios integrantes de mi generación, entre ellos a

mí. A nosotros nos toca en suerte entonces tener como maestros directos algunos de estos que he citado y a otros más. Por ejemplo yo tuve la suerte de tomar clases con el novelista Gustavo Sainz, muy cinéfilo, co-guionista de cine con Jorge Fons en algunas de sus películas. Nos tocan ellos como maestros en un momento en que el cine mexicano se está innovando y está ofreciendo en pantalla en el mismo momento en que estamos siendo alumnos, está ofreciendo no pocos ejemplos de lo que al menos fue un intento por innovar el cine mexicano en esos años. Tenemos esos dos intereses, el cine mexicano, visto en la pantalla, el nuevo cine mexicano que generaba polémica, discusión, y por el otro lado tenemos algunos la suerte de tener como maestros a los que se han volteado a rescatar la memoria filmica mexicana, cuando ya además se han fundado la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM. Vinculados a estos profesores, nos toca en suerte incorporarnos a trabajar en los archivos filmicos, a mí en la Filmoteca de la UNAM y después en la Cineteca Nacional. No exento de burocratismo y de determinados problemas, algunos de los integrantes de esa generación, nos incorporáramos formalmente a colaborar en esos archivos filmicos en calidad de investigadores, sobretodo de investigadores, historiadores de cine. También Emilio García Riera tiene el mérito de aprovechar la fundación de un periódico, Unomásuno, que es una de las derivaciones que tuvo el diario Excélsior, que fue violentamente reprimido durante el régimen de Luis Echeverría, que fue prácticamente desaparecido, los directivos que en ese entonces llevaban acá una labor periodística fuera de serie en nuestro país porque era una labor muy crítica, muy honesta en buena medida, fueron reprimidos, sacados de la dirigencia del Excélsior. Unos se fueron a fundar la revista Proceso y otros se fueron a fundar el periódico Unomásuno, ahí invitaron a trabajar a Emilio García Riera, él dijo que aceptaba colaborar, que también pedía que se abriera la plana de crítica de cine a nueva generación de críticos que no eran otros que sus alumnos. Tuvimos la ocasión, oportunidad, lo digo por mi caso personal, de colaborar en la Filmoteca de la UNAM, haciendo nuestros pininos como investigadores y al mismo tiempo estar haciendo crítica de cine en un periódico que era importante en ese momento porque era una de las derivaciones del Excélsior.

***[mudança de fita]***

Eduardo de la Vega. Nos toca hacer esta labor a partir de 1977 aproximadamente y por esos años surge la posibilidad de crear un área de investigación en la Filmoteca de la UNAM, que es la vía a través de la cual nos incorporamos como becarios, varios que éramos alumnos de García Riera. Pero ese proyecto se frustra, es una de las causas del conflicto entre García Riera y Manuel González Casanova. De cualquier manera yo me quedo a colaborar en la Filmoteca de la UNAM. A mí en lo personal, esos años de trabajo en la Filmoteca, me permiten empezar a ganarme la vida haciendo investigación de cine y otras cosas que tenía que hacer para la Filmoteca, yo coordinaba la área de información, por ejemplo, que me permitía ver mucho cine, ver horrorosas cantidades de cine ya en el lugar donde yo trabajaba y tomándome como pretexto muchas veces la necesidad de hacer algún artículo para la misma Filmoteca o para el periódico. Eso me permitió tener acceso al cine mismo, a ver muchas películas y en mi caso particular, enriquecer mi bagaje cinematográfico más de lo que podemos decir había yo enriquecido en los cineclubes universitarios y en las pantallas de la Ciudad de México de las que yo era asiduo, y de las que después fui asiduo, por obligación en la medida en que tenía yo que ir a ver películas para hacer críticas sobre ellas. Una cinefilia, pero que ya no era la típica cinefilia del que le gusta el cine porque le gusta y que va al cine, pero que nada más es eso, pero ya era parte de mi modus vivendi, era mi modus vivendi, desde entonces hasta hoy. Eso creo que me dio durante todos estos años que trabajé en la Filmoteca, me dio una base muy sólida, para por lo menos algo aprender a ejercer la historia del cine, que es mi pasión y a tratar de cubrir hasta donde yo pueda y en la medida de mis capacidades, las lagunas historiográficas, que yo puedo observar, que he podido detectar, los

huecos que han dejado la generación que me precedió, algunos, los que más me han interesado y en lo personal a mí me ha interesado mucho debatir mis hallazgos y los hallazgos de otros, por lo tanto creo que me he caracterizado por tratar siempre, hasta donde haya sido posible de dialogar constantemente con mis colegas, tanto con los de mi generación, como con los integrantes de las nuevas generaciones.

Eso me trajo a Guadalajara, porque a Emilio García Riera, le ofrecieran dar un área de investigación cinematográfica, que hoy anda muy de capa caída pero que de todas maneras, no adentro de lo que es el CIEC, que fundó Emilio García Riera, pero sí en otras áreas adonde fueron a parar las personas que se formaron en el CIEC. De todas maneras, se hace una labor de investigación, que yo puedo cuestionar o no, depende de cada caso, como ellos la mía también, pero yo creo que de alguna manera significa una aportación valiosa, dependiendo de cada caso y de cada momento.

A mí me ha interesado mucho la historia del cine, no solamente hecho en México, sino el visto en México y por ejemplo eso fue lo que en mi caso particular me condujo, en un momento dado, a inventarme la organización bienal, que hasta ahora ha sido, más o menos ha podido cumplirse, de un Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional, porque a partir de algún momento detecté que la historia del cine en México no necesariamente tendrían o debía ser con un carácter nacional, sino que también se puede y se debe hacer sobre todo con un sentido regional para que ya entre todos los estudios regionales sí den una imagen mucho más aproximada del fenómeno filmico a escala mexicana, nacional. México es un país muy complejo, de los más grandes, por lo menos en América Latina y por lo tanto no es un solo país, son muchos países en uno, por decirlo así, o muchas regiones en un sólo país. Cada región muy compleja, con su dinámica propia, pero también de alguna manera integrada a una dinámica a cierto punto nacional. Este coloquio sirve para confrontar a cada dos años, más o menos, que se está trabajando en ese sentido en México. Hemos encontrado ahí muchas sorpresas, en el sentido de que nos hemos percatados gracias a ello de que hay jóvenes interesados en hacer la historia del cine visto o hecho en regiones que yo no tenía idea que podía haber gente interesada por hacer ese cine, la historia de ese cine, en esa región, más allá de lo que yo fui sabiendo sobre la marcha en todos estos años, lo cual me ha dado mucho gusto. Con las precariedades de cada caso y de cada momento, esos coloquios han servido para intercambiar y conocer. En el último coloquio que tuvimos en Puebla, que estuvo a punto de llano haberse hecho por lo de la influenza, por ejemplo hubo una ponencia sobre el cine en un pueblo de Veracruz, Coatepec, que a mí me dejó sorprendidísimo porque en esa ponencia se alcanza a ver como una ciudad cafetalera esencialmente como Coatepec, le dio un sentido muy particular a la recepción del cine de acuerdo a las costumbres y a la muy particular visión del mundo que hay en esa región derivada de la producción del café y del consumo del café entre otras cosas, por darte un ejemplo de tantos que puede haber.

Eso por un lado, por el otro a partir de algún momento a mí que siempre me ha gustado la didáctica, siempre me ha gustado dar cursos, yo también quise ser profesor de primarias, en los primeros años, me acuerdo una de las primeras cosas que quise hacer fue ser profesor de primaria porque admiraba algunos profesores de primaria, el profesor de cuarto año me parecía un tipo muy inteligente, muy brillante, yo decía, yo quiero ser como este, por lo tanto quiero ser profesor. Me interesó la didáctica y a partir de algún momento empecé a dar clases de historia del cine. Me acuerdo muy bien de mis primeras clases, primeros cursos formales de historia del cine, los impartía en la escuela, es como una especie de centro de capacitación de la asociación nacional de actores, el Instituto Andrés Soler, que fue uno de los fundadores del Instituto Andrés Soler, celeberrimo y muy extraordinario actor mexicano, delante de la dinastía Soler. Di varios años curso de historia del cine allí en esa escuela, la que tuve como alumno, por ejemplo, un aspirante a actor, Francisco Peredo que después derivó, hizo la carrera no sé si de sociología o de comunicación en la UNAM, y hoy es otro

investigador importante y que hasta donde yo sé, él siempre recuerda que yo fui su primer profesor de cine, dentro de aquella escuela y luego di clases también en la escuela para estudiantes extranjeros de la UNAM, también di curso de historia del cine mexicano, que eran unos cursos que me acuerdo que tenían muchos alumnos, a muchos extranjeros les interesaba saber que era la historia del cine mexicano, a lo mejor no tenían ni idea de que hubiera un cine mexicano.

#### *Tal vez para entrar a la historia del país*

Sí, a través del cine. Yo le di ese sentido al curso. Entonces, me apasionó también dar clases, y al igual que mis maestros, yo también me convertí en profesor, pero ahora ya de otras generaciones. Ya tengo un poco más de, casi 30 años de dar clases, nunca he dejado de dar clases, en una escuela u otra, cada semestre doy algún curso. En esas estaba cuando a Emilio García Riera le ofrecen fundar este Centro, él a su vez me ofrece a mí ser uno de los colaboradores del Centro.

#### *Como se llama el Centro?*

Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, hoy se llama Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos Maestro Emilio García Riera, en homenaje a Emilio. Se funda ese centro en el que Emilio lleva a cabo la nueva versión de la historia documental del cine mexicano. Haciendo un breve flashback, a Emilio lo conocí personalmente, yo lo conocía y lo admiraba porque Emilio tenía un programa también en el canal 13 donde vi la película de Salvador Toscano. Emilio tenía un programa que se llamaba La historia del cine mexicano, precisamente, que consistía que semana a semana se presentaba algún clásico del cine mexicano, presentado por el mismo Emilio, él hacía la presentación, yo vi, sino todas, casi todas las películas que Emilio presentaba cada semana religiosamente yo me sentaba en frente al aparato televisor, el clásico respectivo que Emilio presentaba. Entonces ahí yo lo conocí personalmente porque además Emilio, yo ya había leído, yo lo seguí como crítico en Excélsior justamente de cual formaba parte. Hasta el momento en que fueron expulsados esta directiva, y los afines se fueron también a fundar el Unomásuno. Emilio lo conocí de esa forma, pero lo conocí personalmente en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, adonde yo entré a tomar clases, para hacerme licenciado en sociología y Emilio y Gustavo Sainz impartían unas clases de Sociología del Cine que fueron clases que yo cuando las vía anunciadas, pensé, son clases enseñadas para mí. Yo pensaba ser el único alumno en esas clases, aunque me equivoqué rotundamente, éramos muchos alumnos, había mucho interés. Lo que sí está claro es que de todos los que nos interesamos y fuimos alumnos de Emilio García Riera, de los pocos que sí al final se dedicó a esto, fui yo y algunos otros más.

El caso es que, tomando yo esas clases con Emilio, fue que me vinculé con el trabajo de la Filmoteca de la UNAM, del que te hablé hace rato, del trabajo del Unomásuno. Luego ya volviendo al tiempo presente es que me ofrecen trabajo en Guadalajara, vengo a Guadalajara, fundamos este Centro en el que también empezamos a impartir cursos de apreciación cinematográfica, de guión cinematográfico. Los cursos de guión derivaron en lo que hoy es la escuela de cine de la Universidad de Guadalajara, que tiene un área especializada en la que yo di clases. Esas clases empezaron en el centro y luego derivaron después de muchos vericuetos, derivaron en lo que hoy es el Departamento de Imagen y Sonido, que es la escuela de cine, la licenciatura de Cine, vídeo y televisión de la Universidad de Guadalajara. Ahora este ya es un área de enseñanza especializada en esta materia, tiene incluso una maestría. En fin, se desarrolló ese tronco de manera independiente, y lo que es la investigación se quedó en el área de Emilio, en el área que dirige Emilio. A partir de un momento ya estamos en Guadalajara y con experiencia previa que yo ya había acumulado desde 76, 77, más la que ya

tenía yo de antes, porque yo siempre fui cinéfilo. Yo presumo mucho, también voy a presumir por supuesto en frente a esta cámara, por si algún día te sirve, de que yo pienso de que yo estaba predestinado a dedicarme a la historia del cine, o por lo menos a gustar mucho del cine mexicano, porque mis padres se conocieron viendo una película mexicana, en un cine, el cine Maya de la Ciudad de México...

*Pero no te concibieron viendo la película, no?*

No lo sé, nunca me lo han dicho, pero es posible. Pero si no me concibieron viendo la película, los dos que eran muy cinéfilos, sí me concibieron a lo mejor pensando en alguna película, o cada quien en un actor, mi papá en una actriz y mi mamá en otro actor. El caso es que yo provengo de ahí y justamente desde hace años vengo haciendo la monografía de Chano Urueta, el director de la película que mis papas viendo se conocieron, *Al son del mambo*. Quiero hacer una muy buena monografía, porque yo pienso que estoy en este mundo gracias a Chano Urueta y a Resortes que es el protagonista de la película. A partir de un momento yo siento que, cual es mi tarea, esa que te decía hace rato, cubrir algunas de las lagunas, no todas, las demás que las cubran otros, que me interesan, de la historia del cine en México. Y aparecerán nuevas lagunas por supuesto. Todas las lagunas que sean posible detectar en la historia del cine mexicano, y que me interese hacerlo, pienso dedicar el resto de mi vida, como ya dediqué hasta donde vivo, a hacerlo. ¿Que implica eso? Una reinterpretación de la historia misma del cine mexicano, en otras palabras, conmigo y con varios de mis colegas, se cumple eso que te decía hace rato, cada nueva generación interpreta, en este caso la historia del cine, de una manera un tanto cuanto diferente a la generación que le precede. Sin olvidar que el punto de partida, nuestro al menos, son ellos. A la siguiente generación, le toca reinterpretar en función de la nuestra y también a la que nos antecede y así hasta el infinito. A eso estoy avocado, esa es mi trabajo, es la tarea que creo que me tocaba cumplir en esta vida, si es que el contexto me lo permitía, como hasta ahora me lo ha permitido y por supuesto, un poco entiendo que también hacia allá por el interés de tu entrevista conmigo, por supuesto que en ese sentido y en esa medida, para mí es sumamente importante, fundamental, capital, la preservación patrimonial del cine, la preservación y la difusión del patrimonio cinematográfico.

Creo que esta idea obviamente la comparto, afortunadamente ya no somos tan pocos como lo fueron la generación que me precedió, sino que ya somos más. Por lo tanto, en la medida de nuestras capacidades y posibilidades, estamos comprometidos a ello, a rescatar el patrimonio filmico hasta donde nos sea posible, para nosotros mismos para estudiarlo, analizarlo, cubrir las lagunas, los huecos y para delegarlo a las generaciones que vienen. Esta es una labor que en América Latina se vuelve fundamental porque todavía no hemos desarrollado plenamente una cultura de preservación ni de difusión de esa memoria filmica. Seguimos en la lucha, casi casi igual que cuando yo empecé a tener mis atisbos de todo eso en la Filmoteca de la UNAM cuando finalmente logré hacer un trabajo profesional en ese sentido, pero algo hemos avanzado, algo se ha logrado o mucho depende de cómo lo veas, hoy tenemos que servirnos de todo, de las nuevas tecnologías, de todo lo posible para preservar, difundir, rescatar esa memoria histórica, que yo creo que entre otras cosas, debe servir y le sirve a las nuevas generaciones de cineastas que a su vez están haciendo el nuevo cine que se produce en nuestros países. Un joven que aspira a ser cineasta que no conozca la memoria histórica, el patrimonio de imágenes filmicas de su país, a lo mejor no lo puede conocer todo porque puede ser mucho o puede ser poco, dependiendo de cada circunstancia, pero si ese joven aspirante a cineasta tiene que volcarse a conocer, entre otras muchas cosas, el patrimonio histórico de imágenes filmicas que le precede. Si no quiere cometer el pecado de decir yo soy el primero que filma algo en México, cosa que sería una aberración, en todos sentidos. Soy el inventor de hilo negro y lo digo porque puede darse el caso, a lo mejor, suena

disparatado, pero a lo mejor no. Si quieres hacer un nuevo cine, un cine que realmente innove tienes que conocer tu historia. Si no corres el riesgo, el peligro de repetir lo que otros ya dijeron, mucho mejor que tú, por supuesto y con más contundencia.

Ya acumulado una suficiente experiencia, independientemente de la calidad de mi trabajo, que esa se la dejo a los que me leen y a los que discuten, que discuten lo que yo digo, lo cierto es que todavía hoy me siguen apasionando las imágenes, sobretodo de los orígenes del cine y hasta los 40 y 50, es lo que más me gusta. Soy de los que ante la disyuntiva de ver una película, la mejor película que esté haciendo el mejor cineasta del mundo hoy por hoy, y ver el peor churro que se filmó en 1920, prefiero ver el peor churro que se filmó en 1920. Y lo otro si no lo veo jamás, no me importa, si no lo puede ver jamás por alguna razón, no me importa, prefiero ver ese peor churro porque tengo vocación más de historiador que de crítico quizá o de interesado en el arte filmico que se hace hoy. Finalmente yo veo que en esa disyuntiva, yo podría a lo mejor, ser el único en escribir y rescatar sobre ese churro de los años 20, en Mozambique o algún otro país, no necesariamente tiene que ser en México, que ya muchos van a escribir sobre la mejor película del mundo que se esté filmando el día de hoy y que ya lo extenderán en internet, lo leerán muchos, lo criticarán muchos. En cambio, en este otro caso, a lo mejor puede ser la ocasión de que nada más yo pueda escribir sobre eso y rescatar esa memoria filmica para los que les interese en el propio Mozambique por decir algo. Ahora si es México, mejor porque yo me siento más comprometido por obvias razones con el caso mexicano.

En el Centro estamos abocados en reunir sobre todo la mayor parte de información hemerográfica, filmica, etc...Ya no en película, sino que a través de los medios, documentos... El primer tema es el cine mexicano, todo lo que se pueda rescatar sobre la historia del cine mexicano es bienvenido, porque así es la política que impuso García Riera y que yo creo poder seguir, independientemente de todos los avatares que ha habido. Esa es la política, el Centro tuvo una etapa de crecimiento importante, hoy está así un tanto cuanto minimizado su trabajo o es poco conocido pero, yo digo que todo es cíclico, que a lo mejor surgen mejores tiempos y mejores perspectivas. Mientras en lo que a mí en lo personal concierne, sigo trabajando e investigando y tratando de encontrarle sentido a mi vida en función de las imágenes en movimiento, en función de las imágenes filmicas y creo en ese sentido estar comprometido hasta la médula en el rescate de esas imágenes, su preservación y en su difusión, en que se conozca lo que se hizo. No es ya afortunadamente labor de una sola persona, como lo llegó a ser o de unas cuantas, sino que ya somos unos cuantos más, o ya somos varios, cosa que me da gusto. En cada coloquio que asisto, encuentro gente inquieta, interesada, con buenos métodos, a veces trabajos no muy buenos, pero que de todas maneras demuestra interés. Estamos creciendo hasta cierto punto, creo que ya se puede hablar que en México existe una tradición más o menos solida historiográfica sobre el propio cine hecho y visto en México. Creo que si las circunstancias lo permiten, esa tradición va a consolidarse, va a ser más amplia cuanto al número de trabajos. No me deja de crear una cierta y ya con esto concluiría, una cierta envidia de lo que en este mismo momento está ocurriendo en otros países como España por ejemplo, donde creo que este fenómeno es mucho más amplio y produce trabajos de una ingente calidad como este libro que me acaban de enviar, que lo puedo mostrar ahora, son casi 900 páginas. Es un libro que editó la Filmoteca Regional Francisco Rabal de España, que se llama *El ermitaño errante, Buñuel en Estados Unidos*, de un colega Fernando Gabriel Martín, que es un trabajo de lujo. Exclusivamente los vínculos de Buñuel con los EUA, todos los viajes que hizo durante la residencia que tuvo de varios años antes de venir a vivir a México y después como esto derivó en algunas producciones en las que el cine estadounidense tuvo que ver en películas de Buñuel. Es una investigación acuciosísima, hecha en archivo sobre todo en los EUA y España, que nos revela una arista, que ya había sido conocida de Buñuel, sus vínculos con Hollywood, su admiración por el cine

hollywoodense, como muchos de los grandes vanguardistas admiraban, no el cine hollywoodense, el cine más avanzado de Hollywood, la escuela cómica estadounidense sobretodo. Buñuel era un admirador confeso de Buster Keaton. Un trabajo como este todavía no podemos hacer en México, y eso me apena mucho. A mí en lo personal es un trabajo que me hubiera gustado hacer, sin duda. Tenemos muchas otras cosas de que hablar. Yo soy de los que creen que es muy meritorio, que bueno que lo hizo un español. Creo que el cine mexicano da para hacer este tipo de estudios, mas falta dinero, faltan muchas otras cosas, hasta talento, falta sobretodo... Un libro como este solo es posible gracias a los archivos, históricos, filmicos. Contiene este libro entre muchas otras cosas, hallazgos, los guiones de las películas que Buñuel montó en Hollywood, que sabíamos que se había dedicado a remontar las películas nazis para darles un nuevo sentido, revertirlo, aquí vienen los guiones de como hizo Buñuel esa labor que es un arista esplendido, sensacional. Se sabía, pero no se sabía realmente que es que había operado y como lo había operado. Porque estaban en Los Ángeles. En México tenemos que luchar a contra corriente, contra eso hay grandes cineastas mexicanos más allá de los que ya están conocidos y reconocidos y que deben ser rescatados, y hay archivos que nos permiten reconstruir sus trayectorias. Se han rescatado ya películas, más de las que algunos historiadores que nos precedieron pudieron ver. Entonces tenemos trabajo, no va a faltar. Creo que el patrimonio filmico es muy importante para que lo conozcan las nuevas generaciones, para que se nutran de él y para que de las experiencias de los cineastas que también es algo que tenemos que registrar, para que podamos a pesar de todo y a pesar de que el cine estadounidense desde los 20 domina las pantallas del mundo occidental, pese a eso se siga haciendo un cine que tiene un cierto rango, una cierta calidad, una cierta tradición mexicana, independientemente incluso de que sea menos o más visto que el cine de Hollywood, pero hay que tomarlo en cuenta porque es un arte excepcional, es un arte extraordinario. Un arte tan extraordinario como los demás, un medio masivo de suma importancia.

## Entrevista Eduardo de la Vega – Teatro Degollado

Eduardo de la Vega. El Teatro Degollado en el centro de la ciudad de Guadalajara es uno de los monumentos arquitectónicos de esta ciudad y desde que comenzó a funcionar como teatro también se le dieron una amplia variedad de usos. De tal suerte que cuando se inicia en México, el cine como espectáculo, uno de sus iniciadores, es precisamente Salvador Toscano que era oriundo de esta ciudad. También se convirtió en un espacio de proyección cinematográfica que se ha mantenido durante mucho tiempo, incluso en los años recientes, en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara. Presta el espacio para inauguraciones o clausuras que incluyen siempre, a parte de los discursos de rigor, exhibiciones cinematográficas.

En ese sentido, Toscano que era oriundo de Guadalajara y que desde muy pequeño lo que hacía era... Hizo varios cuadernillos que parecían periódicos que él mismo diseñaba, escribía, redactaba. En uno de esos cuadernillos ya aparece una alusión al Teatro Degollado porque se anunciaban algunas de las actividades de la ciudad, un poco imitando a los periódicos. Él hacía anuncios también de las actividades de diversos espacios culturales. Ahí aparece una referencia al Teatro Degollado lo cual quiere decir que desde joven, muy pequeño, Toscano tenía una imagen seguramente grandilocuente del teatro, seguramente vino al teatro más de una vez, y se fascinó con ese escenario, con ese espacio. Cuando él se vuelve exhibidor itinerante y al mismo tiempo realizador, llegó a Guadalajara, hasta donde tenemos conocimientos por fuentes hemerográficas, por el epistolario que él enviaba a su madre sobre las actividades que desempeñaba como exhibidor, tenemos conocimiento de que llegó a Guadalajara alquiló el Teatro Degollado... Bueno, continuo, sabemos que llegó a Guadalajara en esos años, 1906, alquiló el Teatro Degollado para hacer una serie de tandas de exhibición que eran parte de sus tareas, de su trabajo como empresario de la exhibición cinematográfica de nuestro país. Quedó registrado tanto en las cartas como en las fuentes hemerográficas, concretamente hasta donde sabemos con mucha precisión en un periódico que se llamaba *El Regional*, que era un diario católico, quedó registrado un accidente, uno de los tantos que seguramente él y a otros de sus colegas en México y en el mundo. Un conato de incendio, un incendio, en este mismo teatro. Porque el proyector se calentó y se quemó y empezó a incendiarse el proyector y alcanzó a quemar porque seguramente la butaquería era de material muy inflamable, alcanzó a quemar toda la última fila del teatro. Obviamente eso causó pánico, el público presente tuvo que salir, huyó con pavor, eso algo lo describen esas notas y sin embargo no hubo desgracias en vidas humanas que lamentar, como se dicen en los reportes, pero eso trastornó la actividad de Toscano. En las cartas él habla de que fue un accidente, y eso marcó pie para que tuviera más cuidado de ahí en adelante, en fin, hubo noticias de eso seguramente en otros periódicos en Guadalajara, en la hemeroteca de Guadalajara, ya no existen esos diarios que seguramente había también. Este diario *EL Regional* si dio notas muy precisas y una decía que ya iba haber a partir de ese momento un intento de asegurarse de que este tipo de accidente ya no volviera a ocurrir.

Toscano hizo después una serie de actividades aquí mismo en Guadalajara, importantes. Él tenía mucha fe a su ciudad natal para que lo proveyera de dinero, de fuentes para sobrevivir en esa tarea de empresario, a la que él mismo también le tenía mucha fe. Por ejemplo sabemos que creó aquí, no en este edificio, pero sí en edificios cercanos, creó un museo de las diversiones que era una especie de espectáculo integral que contenía lo mismo números de circo, cine, mujer barbada. Se vendían refrescos, era como un centro de diversiones, lo más completo posible para esa época. El día que se inauguró contó con la presencia del coronel Miguel Ahumada, que era gobernador del Estado de Jalisco, era una especie de dictador, especie de Porfirio Díaz, a escala, proporción, porque ya tenía muchos años como gobernador, reiteró varias veces como gobernador, era un fiel porfirista a quien se

le atribuye algunos logros, avances, el progreso del que hablaba Porfirio Díaz siempre en sus discursos, en el caso de Guadalajara, por ejemplo, se sabe que él mandó entubar algunos ríos que eran de aguas negras para esa época, pavimentar algunas áreas del centro de la ciudad, y era un hombre famoso, reconocido. La presencia del gobernador de Jalisco en la inauguración de aquel museo de las diversiones, le dio seguramente realce al acontecimiento. Toscano lo describe con mucho entusiasmo en las cartas que él envió a su madre sobre ese hecho en particular. El museo un cierto tiempo fue exitoso, es decir, acudía mucho público, y Toscano empezó a recuperarse de la inversión, de la fuerte inversión que esto le implicó. Pero al final, ya hacia 1908, mediados, ya no era un negocio rentable y lo cerró.

Se fue de Guadalajara, siguió haciendo sus visitas a otras ciudades, pero siempre tuvo a Guadalajara muy presente, al grado de que también en esta época, cuando estuvo por acá, filmó una película, que por desgracia no se ha encontrado, es una de las muchas que por desgracia no se han encontrado de él, esta sí es muy probable que haya sido completamente realizada por él, porque estaba aquí en ese momento. Es una película que se llamó *Excursión a Guadalajara* o *Un viaje a Guadalajara*, en el que seguramente destacaba las bellezas arquitectónicas de Guadalajara, y seguramente creo yo, exaltó el Degollado. Seguramente, exhibió esa película, muy probablemente en este caso, esa película también la exhibió en el Degollado o en estos otros lugares, como en el Teatro Apolo, en el Olimpia, que fueron los espacios que alquiló para otras proyecciones y para el museo de las diversiones.

Guadalajara fue siempre muy significativa para Don Salvador Toscano, al menos en esa época, seguramente porque en esos recuerdos de infancia, que luego son los que más se graban, asociados a ciertos sentimientos, espacios, zonas de Guadalajara, a él le conmovían mucho, le recordaban determinadas particularidades de su infancia, como decía Freud, infancia es destino, alguna correlación, tuvo con esto. Pero también Toscano tuvo en otra ciudad que es Zapotlán, Jalisco, tuvo en esa ciudad un fuerte vínculo emocional porque también pasó otra parte de su infancia en Zapotlán, que es la segunda ciudad más importante del Estado de Jalisco. Él incluso ahí filmó también unas fiestas de carnaval en esa ciudad, ya en 1920. Fue Antonio Ocañas que era su socio, él que filmó esta película, pero muy seguramente con la guía de Salvador Toscano. Fragmentos de esta película que él filma, que Ocañas con la idea de Toscano filma en Zapotlán, están incluidos en *Memorias de un mexicano*, disfrazados del recuerdo que el personaje de ficción que supuestamente narra la historia de México y que está ilustrada con las imágenes que filmó y conservó Toscano, él habla de que ese era el pueblo de su madre y que su madre había pedido ir, pasar, como parte de un viaje a Zapotlán y llegaron a Zapotlán y empiezan a ver las imágenes de Zapotlán. En un homenaje que seguramente Carmen Toscano que fue la que montó esas imágenes para *Memorias de un mexicano*, seguramente ella supo que Don Salvador tenía esta preferencia también por Zapotlán. También Zapotlán fue uno de los lugares donde exhibió mucho cine Salvador Toscano, también tuvo proyecciones, y otros lugares de Jalisco.

En Jalisco exhibió y también filmó mucho Toscano, al menos en la primera etapa de su carrera, lo cual, yo creo que es muy significativo resaltarlo porque obviamente tenía que ver también con su sensibilidad, con sus recuerdos de infancia, con la familia, los paseos de la infancia. Lo importante es que todo esto quedó plasmado cinematográficamente por parte de Toscano y algo de eso se ha logrado preservar hasta nuestros días. Esa es una de las constancias del gran mérito que independientemente de las posiciones ideológicas y políticas que el cine de Toscano haya tenido y mantenido a lo largo de la carrera de él como realizador, no podemos dejar de reconocer que es un trabajo extraordinario, todo un testimonio de época, y que para nosotros, hoy, no sólo para los historiadores de cine, yo digo, para la sociedad en su conjunto, es algo invaluable como lo será dentro de 100 años, todo lo que se filme ahora en el centenario de la revolución mexicana y bicentenario de la independencia, para las futuras generaciones. Porque el cine tiene esa peculiaridad, de al ir registrando los acontecimientos

cotidianos del día, los hechos, con el paso del tiempo estos se vuelven testimonios de época en muchos sentidos, desde el registro que puede haber de cómo se vestía la gente, de cómo hablaba, de cómo se desempeñaba, en fin, hasta un registro arquitectónico, de cómo son los edificios de un determinado lugar, de una determinada época, que la mayoría de ellos suele cambiar por las necesidades muy particulares de los dueños de esos espacios. Hoy yo que no daría por poder ver si es que Toscano filmó el Degollado, como estaba el Degollado en aquella época, porque no era exactamente lo mismo de como está ahora seguramente. O como era la Guadalajara de ese año de 1907 de cuando Toscano saca su cámara y seguramente se desplaza por diversos espacios de la ciudad para filmarla y para dejar un registro no solo de la arquitectura, sino de una serie de costumbres probablemente que había en ese entonces, no lo sé. Seguramente, yo esperararía que si a mí no me toca ver a esa película, a lo mejor a alguien más adelante le toque, si es que se rescata alguna imagen de ello. Por lo menos tenemos esa conciencia, esas otras fuentes, las hemerográficas y demás, que nos han permitido tener conocimiento bastante sólido y fidedigno de esa vocación, vamos a llamarla así, vocación tapatía de Don Salvador Toscano.

## Entrevista David Wood

*Fabiana Diaz. ¿Cómo fue que llegaste a la Fundación? ¿O tal vez a México? ¿Fue por un trabajo?*

David Wood. ¿A México? Vine porque terminé mi doctorado en Inglaterra y a mi esposa le salió el trabajo acá. No vine a México por ninguna razón profesional. Llegué aquí y estaba buscando trabajo y buscando un proyecto de investigación y me salió una estancia pos doctoral en la UNAM y estoy haciendo una investigación sobre el cine mudo en México, desde el punto de vista del reciclaje, de la restauración del pietaje antiguo, el papel del archivo, el archivo como un espacio cultural que de alguna forma hace con que pensemos de una manera diferente sobre el pasado. Como parte de eso, estaba haciendo una investigación sobre *Memorias de un mexicano* porque me interesaba como en ese documental hecho 1950 se retoma pietaje antiguo y se lo convierte en un discurso muy diferente a los discursos originales que se generaron con ese pietaje.

*¿Cómo qué por ejemplo? ¿Qué viste en la película?*

Es una película... Una cosa que me interesó mucho fue cómo convierte la revolución mexicana, con todo el caos y despelote de la guerra en una narración muy lisa, muy acabada, coherente. De la misma forma en que la historia patria mira hacia atrás y convierte la vida cotidiana que es una cosa muy caótica, en una narrativa y *Memorias de un mexicano* hace una cosa parecida con el cine. En 1967, fue declarada monumento histórico de la nación, *Memorias de un mexicano*. Eso también se me hizo muy interesante. Es una cosa que creo que no había pasado y no sé si ha vuelto a pasar en México o en otro país del mundo, que una película sea declarada un monumento. Es muy contradictorio que una película, que es una cosa tan viva, incluso se ve diferente cada vez que se proyecta, como se puede convertirla en un monumento. Eso me interesó también. La narración... Es una película que tiene un discurso muy nacionalista, que tiene esto de la gran familia mexicana, las distintas facciones de la revolución. No hay ninguna referencia de las diferencias ideológicas o sociales o políticas de bajo de la revolución, sino que era más una pelea entre hermanos que al final se soluciona. Todo se plasma en esa narración ficticia que escribe Carmen Toscano hablando de la revolución en primera persona, narrada por alguien que vivió, que nació en el año en que vino el cine a México y vivió la Revolución. Entonces es una narración muy interesante que mezcla lo subjetivo de la memoria, sí se está hablando en primera persona, se está hablado de recuerdos personales pero como convierte eso en un intento de forjar una memoria colectiva, monumental.

*Como las memorias de uno se convierten... Al mismo tiempo es de uno, que va en las fiestas en no sé donde, que tiene un tío, tío Luis, y que después es el que vive la historia que todos vivieron, todo México vivió.*

*Entonces como fue, viniste aquí [a Los Barandales] y empezaste a estudiar...*

Vine aquí porque estaba escribiendo un artículo y quería publicar unas imágenes fijas de *Memorias de un mexicano*. Con el artículo, entonces contacté a la fundación y me trajeron aquí y ya viste como es el lugar, vine aquí, empecé a ver, y bueno, hay muchas cosas que ver aquí.

*¿Ya habías estado en un archivo aquí en México?*

En la Fimoteca de la UNAM, pero es una experiencia muy diferente y en la Cineteca Nacional, pero ahí no puedes meterte al archivo a ver que encuentras, tienes que ir a través del catálogo, y si no hay catálogo tienes que decirles que es lo que estás buscando y ellos buscan y un par de meses después te dan algo o dependiendo del material, si es un documento, te lo

dan ahí mismo, pero si es una película, pueden tardar.

*¿Y aquí?*

Aquí vine, platiqué con Octavio [Moreno Toscano] de mi proyecto y ellos no tienen a nadie aquí, un bibliotecario ni nada, no tiene dinero la fundación, entonces más bien le di confianza y me dijo, cuando quieras, ven e investiga.

*Te dieron una tarjetita de socio?*

Una tarjeta metafórica. Me presentó a la gente que trabaja aquí, y empecé a venir.

*¿Viniste muchas veces?*

Sí, bastantes veces, sí. Viendo cosas, sobretodo cosas sobre *Memorias de un mexicano*.

*Llegabas, buscabas, abría una caja, a ver que hay...*

Sí, básicamente sí.

*¿Cómo lo documentabas?*

En la computadora tomé un registro de lo que iba encontrando.

*Ya existe un registro de alguna forma...*

Sí, pero yo no soy bibliotecario, hice a mi manera, para que me sirva a mí para volver a encontrar algo que encontré una vez, pero no es sistemática.

*¿Y qué encontraste?*

De documentos, cartas relacionadas con... Sobre todo después de la película, de *Memorias de un mexicano*, sobre la exhibición de la película, recortes de prensa, un librito muy bonito de tarjetas que en el estreno en 1950 de *Memorias de un mexicano* invitaron a muchas personas ilustres al estreno y les dieron tarjetitas y cada uno escribía en la tarjeta que le pareció la película, tienes los comentarios de 50 personas ilustres de México de esa época que escribieron que les parecía la película, estaba muy bonito. Notas de prensa, cosas sobre la publicidad de la película, luego más adelante, me interesaba también como se habían retomado fragmentos de *Memorias de un mexicano* y de otras cosas de la revolución mexicana y se habían vuelto a utilizar, puestos en otros contextos que no tienen nada que ver, por ejemplo la película *México, la revolución congelada* de Raymundo Gleizer, que toma material de aquí de *Memorias de un mexicano*, no sé si viste la película, sabes de que va más o menos...

*No...*

Esa película que hizo a principios de los 70 Raymundo Gleizer que era un cineasta militante de izquierda, argentino, que vino acá e hizo una película sobre los fracasos de la revolución mexicana y de alguna forma se hizo amigo con alguien en la campaña de Echeverría y se subió al helicóptero de la campaña de Echeverría, y tiene unas tomas muy impresionantes de Chiapas, pero parte de esta película es el discurso con Echeverría que se apropia del discurso de la revolución, pero en realidad no hay ninguna revolución ocurriendo aquí, es una dictadura básicamente. Utiliza pietaje de la revolución básicamente para contradecir totalmente lo que se dice en *Memorias de un Mexicano*, no hay guerra en una familia mexicana, sino que está desastrosa la cosa.

Encontré unas carpetas con quejas y demandas que habían escrito miembros de la Fundación Toscano quejándose del uso ilegal del pietaje, ahí también encontré unas cartas sobre el uso ilegal de material de *Memorias de un mexicano* en México, *La revolución*

*congelada* y en otras películas también. También por empresas mexicanas de televisión, gente que había exhibido *Memorias de un mexicano* sin permiso. A mí me sirvió mucho eso porque me señaló otras películas que habían retomado estos fragmentos en la actualidad, y los habían puesto en otros contextos que no tenían nada que ver ni con *Memorias de un mexicano*, ni con el contexto original.

*¿Cómo sacaron el pietaje?*

No sé, deben haber circulado muchas copias de *Memorias de un mexicano*, también están en estas cajas, las cartas de la venta legal de copias y préstamos legales de copias, en algún momento alguien que tiene una copia saca copias y vende pedazos...

*O los propios cortes de la época de los principios, de la época muda que están por ahí y no se saben...*

No creo, que yo sepa no han circulado, lo que ha circulado es *Memorias de un mexicano*...

*¿No crees que la Filmoteca de la UNAM tenga material...*

Hay una pelea constante entre la Filmoteca y la Fundación Toscano porque... Pregunta a Octavio sobre esa cuestión. Hay pietaje repetido en los dos archivos. Yo no conozco bien el archivo de la filmoteca, no he podido entrar...

*Tampoco te van a enseñar esa parte porque van a lanzar todo un proyecto de la película con este material, entonces ahora no van a enseñar nada, pero seguramente hay cosas que...*

Sí, hay cosas repetidas. La Fundación Toscano tiene una pelea con la Filmoteca por eso, y cada uno dice algo distinto y no quiero meterme...

*Creo que cuestionan mucho, que dicen que no son de Toscano, ciertas imágenes, parece que quieren encontrar indicios, cómo Toscano aparece en tal imagen cómo habría de filmar tal cosa...*

Hay una diferencia entre lo que filmó Toscano y lo que está en el archivo Toscano, la mayoría de lo que está en *Memorias de un mexicano*, no lo filmó Toscano, sí filmó cosas, pero no filmó todo, para nada. Entonces, no es tanto una cuestión de autorías, sino que es una cuestión de propiedad, de propiedad legal de las imágenes. No sé mucho de ese asunto.

*Al final no importa mucho...*

A mí no me importa especialmente, sí hay intentos de identificar quien filmó qué, sí se puede también se ves dónde estaba cada persona en tal momento, ahí estaba Rosas pero no estaba Toscano, ahí estaban los Alva pero no estaba Abitia.

*O por los intertítulos, tipo de intertítulos que usaba uno...*

Sí, pero luego tienes que confiar en la pegadura. Si un intertítulo tiene los hermanos Alva, y está pegado en una imagen que no corresponde, no sabes quien hizo esa pegadura.

*Un rompe-cabezas complejo. ¿Pero entonces qué más?*

Encontré unas cajas, dos cajitas de cartón que están marcadas *Memorias de un mexicano* y contenían las famosas tarjetas. Eran dos cajas de cartón como de este tamaño, con una etiqueta *Memorias de un mexicano* con los números de cajas. Un poco menos de la mitad de las tarjetas tenían textos escritos a máquina, como 509, y otra serie de tarjetas, 600 e pico... La serie de 509 eran más de 509, casi en cada caso habían dos para cada número, entonces eran como 1000, pero una serie de 509 numeradas y además otras 600 y pico que no tenían nada escrito a máquina, solo apuntes hechos a mano.

*¿Traían apuntes, con letra de Carmen Toscano?*

Para identificar la letra, yo pregunté a Octavio y le enseñé una tarjeta y él me dijo, eso no es de mi mamá, es de Salvador... Hay que volver a ver la letra, pero la serie numerada de tarjetas, la primera tarjeta... No estaban en orden, estaban muy desordenadas. La primera tarjeta tiene “Los últimos 30 años en México, narración cinematográfica, compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán”. Esa tarjeta no estaba al principio, la encontré después. Es la primera tarjeta de una larga serie de tarjetas que narran la revolución mexicana, en una voz muy diferente de la voz de *Memorias de un mexicano* y en muchas de las tarjetas habían fotogramas pegados.

Esta es la versión más acomodada y preservada de las tarjetas. Consultamos con un especialista en preservación fotográfica y nos dijo que los fotogramas, habían fotogramas pegados en las tarjetas, y ese contacto entre fotograma y la tarjeta, nos aconsejaron que no era bueno y que había que quitar los fotogramas de las tarjetas lo cual nos dio mucha pena hacer porque era muy bonito, te saltaban a la vista imágenes, habían muchas imágenes entintadas, azul, naranja, rojo, amarillo, verde. Es una cosa muy bella, visualmente. Pero por razones de preservación, en el proceso de digitalización, quitamos los fotogramas de las tarjetas y ya no están pegados en las tarjetas. Pero si quieres ver unos ejemplos, estos son las primeras tarjetas. Estas piden disculpas por el estado físico de la película.

*Eso sí está en Memorias...*

Sí, no está dicho así, pero sí. Aquí se empieza a narrar México a principios del siglo XX, el porfiriato, esta está al revés, estos son los esquineros donde estaban pegados los fotogramas. Se narra el porfiriato y luego empieza la revolución... No voy a contar toda la historia.

*¿Coinciden bastante con el montaje de Memorias de un mexicano?*

Sí, la estructura de la película es muy parecida a la de *Memorias de un mexicano* y también es muy parecida a la estructura de las compilaciones que hizo el propio Salvador Toscano antes. Toscano hizo documentales de compilación que narraban el proceso supuestamente terminado de la revolución mexicana desde 1912, fue el primer, no me sé cada año, creo que en el 15 hizo otro, en el 16 otro, hizo varios, otro en el 27, iba actualizando, con motivo del décimo aniversario de la constitución de 1917, y luego todavía en los años 30, según Carmen Toscano, la última exhibición fue en Monterrey en 1935. También hay dos carteles, en 1936 de dos exhibiciones diferentes, no sé porque no las menciona Carmen Toscano. Después del 36 que se sepa ya no hay más compilaciones de Toscano, a mediados de los años 40, Carmen Toscano empezó a revisar material, a catalogarlo e hizo *Memorias de un mexicano*. De las compilaciones de Salvador Toscano mudas, que se sepa no existe ninguna en su estado tal como se exhibió, como compilación, sí existe el pietaje. Creo que cada vez que se hacía una nueva versión, se cortaba la versión anterior, se construía la nueva versión encima de la versión anterior. Este guion, es una suerte de guion, a principio dijimos storyboard, pero luego dejamos de usar esa palabra, porque no es un storyboard, más bien es una fase anterior. Esas tarjetas son un estado intermedio entre las compilaciones de Salvador Toscano y la compilación de Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano*.

*¿Qué has visto en las tarjetas que dices que es una forma de catalogación?*

Por ejemplo, aleatoriamente, esto no sé si es catalogación... Mira, en esta tarjeta, hay unos apuntes a mano que habría que descifrar... Yo creo que digitalmente sería más fácil. Aquí de tras de los esquineros se pueden ver... No, este no es un buen ejemplo, no sé puede leer por los esquineros. Por ejemplo, estas dos van juntas y la serie sigue acá... Esas tarjetas también fueron recicladas, porque aquí siempre corresponde el texto con las imágenes, hay algunas

que están mal colocadas, pero están bien... Pero en estas tarjetas que van juntas, porque es la misma serie de imágenes, luego esto no necesariamente corresponde...

*Usó el reverso para poner los fotogramas.*

Hay números aquí que en este caso, no alcanzo a leer.

*¿Qué crees que son estos números de acá, por ejemplo?*

Es el número de la serie de las 509 tarjetas, que es la narración cronológica de 30 años de la Historia de México. Estos números, verás en los fotogramas de los intertítulos, hay varios estilos diferentes de intertítulos, pero de los que hay más, son de los que tienen un numerito. Y esos numeritos casi corresponden con esos números, entonces evidentemente ya en los años 20 y 30, cuando se hacían estas compilaciones mudas, con la numeración de los intertítulos, había una organización del material que corresponde a esta otra organización. Mira, más bien son en esas tarjetas donde hay una especie de catálogo que no funciona totalmente. Esta es la otra serie de tarjetas no numeradas y dice escena número 4 y 5, rollo 6, caja 1.

*Sería la caja en donde está el material...*

Lo que tengo que hacer es... El material en los rollos, muchas cosas han cambiado de lata... No funciona el catálogo, pero evidentemente aquí en estas tarjetas hay la huella de un catálogo que en algún momento que sí existió.

*Sí se localizaban las cosas por las tarjetas.*

Sí. Entonces, está la cuestión de cuando se hicieron estas tarjetas, en que momento del proyecto de muchas décadas. Nosotros empezamos con la idea de que eran de Salvador Toscano, viendo el título... Hay varias cosas, el título de la película dice claramente que es una película de Salvador Toscano, la correspondencia entre los números y los intertítulos... Y los programas también, que es mucho antes que Carmen Toscano tuviera algo que ver con eso, y hay mucha correspondencia entre esto y los programas. Sí, en los programas estaban transcritas las escenas y no necesariamente la forma de escribir corresponde con lo que está aquí, pero la estructura de la película es igual. Y como decía antes, *Memorias de un mexicano* también tiene la misma estructura. Gregorio Rocha tiene la idea, que ya viste en la película, sobre los fotogramas que te voy a enseñar aquí... Cuando digitalizamos las tarjetas y los fotogramas, guardamos los fotogramas aquí separados en guardas y tenemos un catálogo que te permite volver a montar cualquier tarjeta. Estos son algunos sueltos que estaban por ahí, habían muchos fotogramas sueltos dentro de la caja. Digitalmente se puede cambiarlos de lugar porque siempre mantienes el original, pero físicamente no hicimos eso. Hay varias hojas de fotogramas sueltos...

*Ya está todo digitalizado?*

Sí todo está digitalizado. Y aquí empiezan... Esto estaba pegado en la tarjeta 2, 3, 4... Era muy grande porque hay varios fotogramas pegados, entonces hay un anexo. Lo que tienes aquí, es que hay muchos fotogramas que están sueltos y otros que están pegados y Gregorio tiene una teoría de que un cineasta no haría esto, no cortaría, con su propia pegadura en medio y efectivamente hay varias pegaduras que no son cinematográficas, son más bien fotomontajes. Cuando muere Zapata tienes un fotograma de su cabeza y otro de su cuerpo, pero están pegados. De dos tomas diferentes, montas el cuerpo de Zapata...

*¿Y quedó bien?*

Es que no tengo aquí el catálogo... Esto evidentemente no es una pegadura cinematográfica, entonces en algún momento estas pegaduras fueron hechas específicamente para el catálogo,

siempre nos dimos cuenta de eso, no es que había una película ya montada de la historia completa de la revolución y luego cortas en medio para meter en la tarjeta porque no tiene sentido, sino más bien, cortas un fotograma del final de una tira y otro del final de otra y los pegas específicamente para el catálogo. La cuestión es quien hizo este catálogo. Sé que Carmen Toscano catalogó el material de Salvador Toscano en los años 40, a partir del 45 y tardó 2 o 3 años. Salvador murió en el 47, no sé si todavía estaba vivo cuando ella terminó... Ella sí catalogó material, entonces es posible que al menos lo fotogramas, haya sido ella quién los haya pegado, puede haber sido Salvador, no sabemos.

*O ella lo ayudó, a hacer las tarjetas...*

Esa es otra teoría, que trabajaron juntos en algún momento. Dice Carmen en su biografía de Salvador Toscano, que también se llama *Memorias de un mexicano*, que ella empezó a trabajar con este material en 1935, cuando Salvador todavía estaba haciendo sus últimas compilaciones. Luego en otro lado dice que no hizo nada hasta el 45, a lo mejor ese dato está incorrecto, está mal escrito, tampoco sé... No queda duda que Carmen Toscano trabajó con esas tarjetas para hacer *Memorias de un mexicano* y muchos de los garabatos evidentemente son de Carmen Toscano. No sé si todos, habría que ver, comparar con la letra de Salvador. Hay varias cosas interesantes, una es que haya hecho, quien lo haya hecho, los fotogramas que están pegados en las tarjetas, muchos de ellos se utilizaron, esas imágenes, en *Memorias de un mexicano*, pero no todas, porque *Memorias de un mexicano* es una película de una hora y 50 minutos, más o menos, y estas compilaciones de Salvador, aquí dice:

*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.*

Breves horas! La versión más larga que encontré en los carteles son, si no me equivoco, 35 rollos, o sea, unos 400 minutos dependiendo de la duración de la proyección, 350 o 400 minutos, pero muy larga, entonces hay mucho aquí que no entró, no cupo en *Memorias de un mexicano*. Hay cosas que no aparecen, que se había visto pero no tanto, lo que se puede ver también, es que hay muchas imágenes entintadas, como Don Porfirio en naranja. Muchos intertítulos entintados, hay dos ahí abajo, uno rojo y uno naranja. También es difícil saber de qué color eran estas imágenes hace 70 o 80 años porque con el tiempo los colores se cambian, se pierde el color.

*¿Y Carmen no reprodujo el color?*

No. Pero luego en esa época no se hacía eso, los archivos filmicos en todo el mundo solamente empezaron a prestar atención al color del cine mudo en los años 90, en los años 40 no sé. Ahora nos parece una cosa muy bonita y novedosa e increíble, pero en esa época no se consideraba como una cosa que valía la pena. No se había desarrollado la tecnología para hacerlo porque no se quería hacerlo, entonces también una cosa de seriedad, el blanco y negro se asocia a algo más auténtico, algo histórico.

*Hasta un cierto momento, ahora sabemos que la gente ya estaba acostumbrada a ver cosas a color en todo el mundo.*

El cine mudo en ese momento era blanco y negro....

*¿Eso ahora te inquieta, esa cosa del color?*

Sí, porque tampoco se sabe, si fue una cosa que Toscano quiso colorear, su compilación de 1927, por ejemplo, o si él adquirió material ya coloreado y las metió así como estaban.

Además él tenía un afán muy científico, de ser un historiador cinematográfico, muy riguroso, nunca quiso meter cosas de puesta en escena, o simulacros de batallas, solamente quiso poner cosas auténticas. Mi punto es que tenía esa actitud de hacer un cine... El cine era una herramienta para construir una historia casi que científicamente comprobada. Eso es lo que pasó, y todo eso de los colores tenían distintos propósitos, pero tenía mucho que ver, como decía Fernando hace un rato, con el espectáculo, con impresionarte con algo muy llamativo, como que no pega eso con lo que él quería hacer con sus compilaciones, no sé, no lo tengo bien pensado. Era una cosa muy común en México, no sé porque no hay datos, pero en los EUA, en los años 20, se coloreaba como un 80 por ciento de todas las películas que se exhibían, la mayoría, bueno puede ser algo como, si la competencia lo hace, yo también lo hago.

*Me hablas un poco del pionerismo de Toscano en el género...*

Del cine de compilación... Hay un estudio previo de Toscano, muy importante, que es la biografía que escribió Ángel Miquel, que se publicó en los años 90 y fue ahí que Ángel escribe sobre las compilaciones que hizo Toscano a partir de 1912. Esos datos lo averiguó a partir de los carteles y de los programas básicamente. En esa época, cuando ves los estudios de la historia del documental mundial, se suele atribuir el nacimiento del género del documental de compilación con los soviéticos, con los documentales de la revolución Rusa, y específicamente *La caída de la dinastía Romanov*, de Esfir Shub, de 1927, porque después de la revolución rusa, a ella que era una editora, le encargaron hacer esa película sobre la caída de los Romanov, no había archivo de cine, después de la revolución rusa, todo estaba, era un despelote, no había un archivo de antemano, entonces el pietaje estaba muy desordenado, muy esparcido. Ella hizo ese trabajo magnífico realmente, de reunir muchísimo pietaje diferente. Esa suele citarse como el origen del documental de compilación, también había cosas anteriores con los soviéticos que compilaban material para hacer narraciones históricas, pero en los años 20 con la revolución rusa, se suele decir que ahí empezó la compilación. Los carteles que originalmente encontró Ángel aquí y luego este guion, sugieren que se hizo una cosa parecida en México antes, durante la revolución. No me atrevo a decir que son los pioneros mundiales del género, como no tenemos las películas, es muy difícil comparar estas películas con *La caída de la dinastía Romanov*, no las tenemos... Cuando Paul Rotha escribió su historia del documental en los años 30, no sabía nada de todo este y los carteles de los documentales, de las compilaciones de Toscano, no sé quién sabía de eso antes de Ángel... Aurelio de los Reyes publicó en los 70s, su primer tomo de cine y sociedad y él si habla un poco de Toscano, pero él no había podido consultar el archivo, entonces tampoco conocía muy bien este material. Están los artículos de José María Sánchez García, que luego se convirtió en un texto largo, él pasó muchos años haciendo una investigación sobre la historia del cine en México, y él escribió sobre Toscano, y no recuerdo si él escribió sobre las compilaciones. Indudablemente se hacían compilaciones históricas en México antes de Rusia, eso se sabe por los carteles. Las tarjetas, lo más temprano sería a finales de los años 1920, principio de los años 1930.

*Tal vez no haya sobrevivido tal cual justamente porque es un material que está constantemente siendo reciclado.*

De cierta forma *Memorias de un mexicano* es la culminación de todas esas compilaciones.

*Y todo lo demás que se quedó afuera de Memorias de un mexicano*

Hay mucho material que no entró en *Memorias de un mexicano* porque es una película de dos horas. No sé cómo eran las películas del 1912, unas cosas que vine a buscar hoy y no encontré es un guion, al cual hace referencia Ángel en su biografía de Toscano, de una película de

1917. Esto, como ya te enseñé, se llama *Los últimos 30 años en México*, en su biografía de Toscano, Ángel habla de una película de 1917 que se llama *Los últimos 20 años en México*, que sería del 1897, el principio del cine en México, hasta el día de entonces. Entonces se hizo *Los últimos 20 años en México* en 1917 y *Los últimos 30 años en México* sería del 27. Luego cuando se exhibió se llamó *La historia completa de la revolución mexicana*, creo, hay variaciones, pero fue algo así. Cuando yo vi ese título yo tuve la teoría de que era de... En el libro pusimos del 1900 al 1930, porque abarca más o menos el período, pero tal vez es más probable que sea del 1897 al 1927. Porque también aquí al final de la serie de tarjetas, sigue hasta la toma de posesión de Cárdenas en 1934, pero la última tarjeta con un texto escrito a máquina es en mil novecientos... Soy pésimo para las fechas de los presidentes... La toma de posesión de Calles en el 24 todavía está escrita a máquina... Están desordenadas, esta es la 504. La 505... Esta es la 506, que fue Pascual Ortiz Rubio, fue entre el... Hubo Abelardo Rodríguez, Portes Gil. Básicamente hasta el 24, están escritas a máquina, todas las tomas de posesión de los presidentes de 1928 hasta adelante, hasta Cárdenas, están con los números escritos a mano, en lugar de a máquina, con el nombre del presidente, escrito a mano. Entonces esto sugiere que estos fueron agregados después. Todos estos esquineros traen fotogramas, de las tomas de posesión, varias docenas de fotogramas de cada presidente. Toscano los compró, no sé quién las filmó, porque él después del centenario del 21, se fue más por el lado de su trabajo de ingeniero, estaba en el departamento de bosques, y luego pasó a la comisión nacional de caminos, y básicamente en los años 20 construyó carreteras. Hizo las compilaciones más bien para fechas patrias, los 10 años de la constitución en el 27, luego algún u otro año en el 20 de noviembre se exhibía en tal lugar, pero no mucho, más bien adquiría material de otros camarógrafos, otros cineastas. Eso sugiere que sí se acaba esto, *los últimos 30 años en México* es la película del 27... Luego lo demás se agrega después. Sí contiene las versiones anteriores, están los intertítulos que son de películas anteriores. No todos estos intertítulos se hicieron expresamente para la compilación del 27, sino que hay toda una serie de intertítulos que se hizo en 1917, en algún lugar del norte de México para las celebraciones de la constitución. Hay otra película hecha en el 21 para las fiestas del centenario, y están los intertítulos que vienen de esas películas y hay otros intertítulos que vienen de las compilaciones anteriores también. Están ahí las compilaciones anteriores, es como una huella, más que un índice en el estado en que está ahora, sí se sabe que hizo compilaciones históricas en los años 1910 durante la revolución, pero en términos de la forma cinematográfica de las películas, no se sabe cómo eran, la duración de las tomas, la organización, bueno la organización de las escenas sí, pero... Estas tarjetas son mucho más detalladas. Esto es lo interesante de este material, que tiene textos escritos en las tarjetas, que luego en *Memorias de un mexicano* ves las huellas de estos textos, pero no es para nada lo mismo. Aquí hay un discurso... Este es uno que citamos en el libro.

*En Tacuba, en 1915, Francisco Villa con su sonrisa felina, reembarcó sus tropas rumbo al norte abandonando la metropoli.*

En *Memorias de un mexicano* nunca se dice que Villa tiene una sonrisa felina... Por eso y yo insisto en que, aunque los fotogramas hayan sido pegados después, es muy posible que sí, aunque estos textos hayan sido escritos físicamente en estas tarjetas tal vez en los años 40, no sé porque, el discurso que viene en los textos es de antes, porque en los años 40, en *Memorias de un mexicano* hay el discurso de la gran familia mexicana, de la pelea entre hermanos que luego se reconcilian y todo está bien. Aquí están muy claras las divisiones entre... Se nota una voz constitucionalista de, que bueno que ganaron los civilizados, Carranza y luego Obregón, etc. y no los bandidos, Villa y Zapata. Sí hay un respeto hacia ellos pero también en otras partes hay... Esto es otra cosa, mira: Celaya fue el Waterloo de Villa, su buena estrella de

soldado de fortuna se precipitó al ocaso. Y decir que Celaya fue el Waterloo de Villa y asemejar la revolución mexicana a incidentes de la historia universal es un recurso narrativo que se usa mucho aquí y no se usa para nada en *Memorias de un mexicano*, nunca se compara ahí tal batalla de la revolución mexicana con Waterloo o con la Revolución Francesa, y con la mitología griega, también aparece aquí. Es otra forma de pensar en la revolución, aquí más bien es un intento de insertar la revolución mexicana en una tradición más amplia de la historia de las civilizaciones universales, antigua Grecia, Europa, la revolución francesa y ahora México. Y eso yo lo veo como un discurso muy anterior a los 40. También en los carteles, creo que es en un cartel de 35, se habla de otra batalla como Waterloo, no es Celaya, no me acuerdo que batalla es...

*[mudança de fita]*

David Wood. No lo puedo aterrizar, no lo puedo comprobar...

Fernando Osorio. Yo lo que decía a Gregorio cuando presentó su documental es que estamos ante un tratamiento documental de Carmen Toscano en *Memorias de un mexicano* que corresponde a un contexto, que es exactamente el concepto de una curaduría. El curador lo que hace es darle contexto a una serie de documentos, objetos, ella hace lo mismo en su momento, con un nacionalismo, sin ninguna posición crítica a unos héroes institucionalizados. Sin embargo en el momento en que Salvador Toscano que está filmando esto, o filma Villa, 5, 10 años después sigue teniendo a flor de piel un contexto, creo que ahí están las posibles explicaciones de un lenguaje diferente, esto que es muy interesante que marcas que hay una comparación con la historia universal, la batalla de Waterloo, donde pierde Napoleón, donde ganan los ingleses. Todo esto pertenece a una cultura del siglo XIX pero el siglo XIX se termina en 1914, intelectualmente.

David Wood. Salvador Toscano se educó en el siglo XIX, nació en 1870 y algo, fue a la escuela en el siglo XIX.

Fernando Osorio. Y tiene esa visión de contexto histórico y de la filosofía de la historia del siglo XIX, era un positivista, pero la revolución socialista. No tiene un discurso socialista si no tiene un discurso constitucionalista, inclusive el admiraba más a Pino Suarez que a Madero porque veía en Pino Suarez una clase política y en Madero una clase empresarial en el poder.

*Fabiana. Tu estas trabajando en esto, en estudiar los varios discursos que existen.*

David Wood. Una cosa que leí el otro día, fue que en México intentaron acabar con la enseñanza del latín en las escuelas, como a principios de la década de 1890, por influencia del positivismo, porque se considera que ya no es útil aprender lenguas muertas, hay que aprender lenguas vivas, útiles para la ciencia y el progreso, es un movimiento francés, inglés y alemán. Esto fue en un libro que escribió Susana Quintanilla sobre el ateneo, sobre Alfonso Reyes y su círculo, justo antes de la revolución, que dice que cuando Alfonso Reyes y compañía fueran a la escuela, ya no se enseñaba latín, ya no se enseñaba la cultura clásica, más bien tenían que leer la literatura contemporánea de Inglaterra, Alemania y Francia, pero ellos acabaron por estar inmersos en la cultura clásica, porque los escritores contemporáneos, ingleses por ejemplo, hablaban constantemente de la cultura clásica. Salvador Toscano era de la generación anterior, y él sí fue a la escuela cuando todavía se enseñaba latín, cuando había una carga mucho más fuerte de la cultura clásica. Yo creo que es una cosa que se refleja aquí. Hay referencias bíblicas también. En la siguiente tarjeta de la que te acabo de enseñar,

*...mientras los apocalípticos caballos pasaban sus furias por el territorio nacional.*

Los caballos, como los cuatro caballeros del Apocalipsis...

*La polifonía en las tarjetas, los intertítulos, la narración, todos los materiales oriundos de no se sabe cual camarógrafo, que tenía una visión que no se sabe cual...*

Y todo esto está enterrado en *Memorias de un mexicano*, y no se ve, no sale a la superficie, pero todo está ahí.

*Un producto que llegó a nosotros, y que por detrás hay una serie de documentos, y los propios materiales que sobraron. Y quien sabe como están estos materiales, si son originales o si son puras reproducciones hechas por Carmen, esa pregunta es para Gregorio.*

Lo de los textos, no estoy totalmente convencido que las tarjetas se hayan originado en los años 40, tal vez físicamente sí, tal vez Salvador tenía textos escritos a mano y ella los sistematizó, tal vez sí. Pero lo que realmente me interesa, no es si eso es la película de Salvador o si es la película de Carmen, si no, ver en una compilación todas las capas discursivas que están debajo de la superficie, la superficie siendo *Memorias de un mexicano*, lo que se puede comprar en DVD.

*Y fue por donde empezaste...*

Y ahora estoy volviendo a *Memorias de un mexicano*, y es cierto lo que dice Gregorio, que “si buscas a Carmen, encuentras a Salvador y si buscas a Salvador encuentras a Carmen”. Yo empecé por buscar a Carmen porque no me interesaba tanto lo que se hizo en 1913, sino lo que se hizo en los años 50 con lo que se hizo en 1913. Eso me llevó a esto, fui hacia atrás pero eso me está remitiendo otra vez a Carmen.

*Y tienes que ir a los carteles, a los programas no hay como escapar, es lo que llegó a nosotros... De esas compilaciones que ya no existen, que se transformaron en otras...*

*En tu artículo dices que la última compilación que llegó a ser exhibida, tu hablas del negocio cine, que en la época porfiriana no se ganaba mucho, Toscano, y que en la revolución ya se produce materiales más interesante para el público, e con esta última compilación ya no hubo tanto publico, por el cine sonoro y las ficciones...*

Hay dos cosas, hay lo que dice Ángel, incluso antes de que llegue el cine sonoro, incluso en los años 20, el cine que se ve en México es el cine de ficción de Hollywood que tiene este dinamismo, un estilo de continuidad, narración eficaz, que es muy llamativo y la gente está mucho más interesada en eso que en esto que básicamente parece que no se cambió de estilo narrativo, desde los años 1910, que en su época era muy novedoso, pero luego 10, 15 años después ya no era, era muy aburrido, imágenes documentales, narración explicando lo que estás viendo. Eso es una cosa y luego hay otra cosa que dice Aurelio de los Reyes que es que ya relativamente pronto después de la revolución, la gente ya no quiere saber de la revolución en el cine porque todavía se está viviendo violencia y se quiere olvidar, la guerra cristera, la rebelión delahuertista, la inseguridad, el bandolerismo, la gente no quiere saber de la revolución, más bien quiere ir a escaparse en una narración, que no tiene nada que ver con sus vidas cotidianas. O cuando ya se pacificó el país también hay un afán de poner un punto ahí, para casi empezar de nuevo. Hay ese periodo en el cual no había tanto interés, ni por la revolución de por sí, ni por ese tipo de cine. Una cosa cuando se estrenó *Memorias de un mexicano* en el 50, uno de los comentarios que dijeron varios críticos era lo maravilloso que era ver pietaje autentico y real de la revolución a diferencia del cine de ficción, pero también lo moderno que se ve, que ya no se ve... En 1950 el cine mudo se veía como algo desactualizado, antiguo, un lenguaje caduco.

*El filme es recibido como una cosa moderna...*

Sí, totalmente. Bueno, sí, hizo varias cosas, tiene un ritmo de edición muy eficaz, *Memorias de un mexicano*... Y bueno, no sabemos, y lo que me encantaría saber, es la duración de los planos, en el cine en los primeros años, la duración de los planos era mucho mayor que después, se fue reduciendo, luego se va ampliando otra vez, pero la tendencia general ha sido desde el final del siglo XIX hasta ahora, es que la duración de los planos va disminuyendo. Si quitas el cine francés, si quitas el cine de arte y te enfocas en el cine comercial, la duración de los planos va disminuyendo. Y no sé cuál era la duración promedio de un plano en *La historia completa de la revolución* en 1927, me encantaría saber. Sospecho que en *Memorias de un mexicano* es bastante más corto el plano, cada plano, porque tiene que ser una película más corta, pero también tiene que tener ese dinamismo para que esa película pueda competir con las otras cosas que están en cartelera. La gente no quiere ver un plano de minuto e medio de un desfile de soldados... También la velocidad de proyección lo cambió, de la velocidad en el cine mudo que era de aproximadamente de 16 o 18 cuadros por segundo, en el cine sonoro es de 24. Cuando se proyectaba el cine mudo a 24, se van muy rápido, las figuras. Para corregir eso, utilizó una técnica que se llama, no me acuerdo como se llama la técnica de conversión de 16 a 24 cuadros por segundo, repites cuadros... Bueno, no importa. Hizo eso que también ya no se hace ahora mismo, se considera una barbaridad, porque estas alterando la cadencia de la película. Pero en ese momento era la solución que se podía hacer y se consideraba una cosa muy moderna para hacer. Finalmente podemos ver el cine mudo más o menos a la velocidad correcta, natural. Esa era otra cosa, pues la narración, la sonorización, evidentemente la gente ya no quería ver cine mudo y poner efectos sonoros y voces, además de la narración de *Memorias de un mexicano*, hay los efectos sonoros. No son especialmente complejos, pero son, yo me imagino que para un espectador de cine en ese momento que no había visto mucho pietaje de esa época, al menos no recientemente, era una cosa bastante impresionante, ver y oír un cañonazo, y no escuchar un músico haciendo el ruido con sus baterías. Había varias cosas que... Es muy difícil no verlo desde el punto de vista de ahora... Eso fue la reacción de muchos críticos, qué moderno se ve este pietaje, que diferente y no me acuerdo porque empecé a decir eso...

También tiene esta cosa de la narración subjetiva, aunque no es subjetiva, pero tiene esa cosa de la primera persona, que está narrando la historia de su propia niñez al mismo tiempo que la revolución. Tiene una cosa casi íntima, mientras que la narración aquí en las tarjetas es a veces muy grandiosa, eso de hablar de la mitología griega, de la revolución francesa, están muy cargadas con referencias cultas, y eso se deshace en *Memorias de un mexicano*. Sí tiene este tono un poco bombástico, del narrador de *Memorias de un mexicano*, pero no te exige conocer las referencias de personajes de la historia universal, lo cual sí es el caso aquí.

*Sería bueno transcribir todo eso...*

Ya están transcritas las tarjetas, lo hizo Claudia Garay que trabajó con nosotros.

*De las tarjetas hicieron el libro...*

El libro básicamente lo tuvimos que sacar rápido porque todo esto lo hicimos en el proyecto Cine y Revolución de IMCINE y el libro tenía que salir para el proyecto, yo no he terminado de investigar esto todavía, de hecho ahora mismo estoy trabajando en un texto más largo y más trabajado de lo que está en el libro.

*¿Para donde va a ser?*

El coloquio, tú fuiste... vamos hacer un libro del coloquio, es mi artículo para ese libro. Por eso vine aquí también.

*Entonces hicieron el libro, y la exposición...*

Mi parte del proyecto fue más bien con el libro que fue mucho trabajo, nada más digitalizar y luego organizar las imágenes fue un trabajo muy largo y luego hacer una selección de las imágenes, y ese texto que escribí en el libro es mi primer acercamiento a preguntarme que es ese material que tengo aquí.

*Lo que me impresiona es como en este año ha aparecido todo eso, ojalá eso siga y no sea una cosa por el centenario apenas.*

Yo no lo hice por el centenario, me vino muy bien la coyuntura, porque por eso hubo el contacto con el proyecto, con Pablo Ortiz Monasterio y eso metió una energía para digitalizarlo, para sacarlo y creo que el libro es muy útil, es como una tarjeta de presentación, pero hay mucho más que investigar todavía.

*Ustedes fotografiaron las tarjetas tal cual, con los fotogramas y después cada fotograma con sus perforaciones...*

Eso tomó mucho tiempo...

*Gregorio a partir de un fotograma saca lo que sigue, pero sí ha logrado encontrar algunos pietajes.*

Yo no he hablado bien con Gregorio desde que vi la película, pero quiero venir aquí con él también. La cosa es que yo no tengo la formación técnica para meterme con los rollos y revisarlos, que sí tiene Gregorio, yo nunca aprendí a hacer eso y ni tengo los materiales, ni hay los materiales aquí. Está muy bien verlo con Gregorio que si sabe de eso.

*¿Como fue ese hallazgo? Seguramente muchos de los fotogramas van a tener su secuencia filmica.*

Lo que vimos cuando estuvo aquí un rato unos meses Fernando del Moral, no sé si hablaste con él, pero él sacó todas las latas y las revisó, estaba buscando cosas para el *Viaje triunfal de Madero*, estaba enfocado en eso. Por lo que podía ver, de lo que nos contó del material que está en los rollos es que son más bien fragmentos, no encontró una película larga, una compilación grandiosa, más bien, fragmentos.

*Pero tal vez estos fragmentos sean las propias secuencias de los fotogramas.*

Pero eso es otro trabajo, otros dos años de trabajo para hacer eso...

*Sería interesante ver todo este guión montado. No para exhibir a un publico de ahora, tener los materiales por lo menos localizables e identificados.*

Ahí tienes el problema del dinero, que para hacer eso necesitas dinero, en serio... Trabajo hay mucho pero... Por eso digo que es útil el libro que enseña que hay una cosa maravillosa ahí, que no estamos bien seguros que es, pero que tiene algo que ver con lo que está en los rollos y hay que sacarlos y darles vidas, como dice Gregorio, o liberarlos, como dice...

*Y cuales son tus líneas de investigación con todo eso?*

Estoy mirando eso que te digo de los textos, tal vez mirar hacia un lado más literario, de ubicar ese discurso, y ver de dónde puede venir, quien escribió, se alguien escribió de la revolución en los años 20 en esos términos. También los colores, es una cosa que me tiene ahí picado...

*¿Y también se transcribieron los intertítulos?*

Hay una investigadora que se llama Érica Wendy Sánchez que está haciendo una investigación sobre el cine en los centenarios de la independencia, del 1910 al 1921 y ella ha estado trabajando con este material también y ella estaba transcribiendo los intertítulos, no sé si... Creo que le falta todavía, nada más para los centenarios. Luego los intertítulos, hay al menos 5, 6, 7 voces diferentes en los intertítulos, y colores y tipografías...

*Espero verte aquí otra vez con Gregorio... Muchas gracias, David, buen trabajo.*

## Entrevista Pablo Ortiz Monasterio

Pablo Ortiz Monasterio. Este libro que titulamos *Fragmentos*, en realidad tiene, y lo pusimos como subtítulo, el título que el propio Toscano le dio a su proyecto, lo leo: *Narración Cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900 - 1930*. La primera tarjeta, la número uno, eso es lo que dice, dice este pequeño texto, es un crédito de lo que pretendía hacer Toscano. Toscano fue un cineasta muy importante... El proyecto de Toscano... O sea, Toscano fue un cineasta muy importante cuando digo cineasta, él fue camarógrafo, el filmó, él tenía materiales, pero no solo eso, también era un empresario y luego hizo un archivo, compró muchos materiales. En el archivo Toscano hay material de los hermanos Alva, de Rosas, de mucha gente y él se propuso narrar, contar la historia de la revolución con el cine. Entonces, tenía las latas, buena parte de la razón por lo que se perdieron las películas antiguas es que los propios cineastas, para hacer la nueva versión, agarraban a la película antigua y la tijereteaban, le metían otras escenas y aquella se desvanecía, se perdía. Este conjunto de tarjetas que encontramos en Los Barandales, que es la sede del archivo Toscano, del archivo filmico, fotográfico y de objetos, eran dos cajas, parcialmente humedecidas con unas tarjetas que tenían un pequeño texto y con esquineros adheridos a la propia tarjeta, un conjunto de fotogramas, fragmentitos que él cortó, de sus películas. Tiene un orden cronológico y tiene una vocación de explicar esos 30 primeros años del siglo mexicano. Es de alguna manera un proto-guion, todavía no existían los guiones como tal, pero ese era entre un guion y una base de datos, de que materiales tenía él para poder contar los grandes acontecimientos del México contemporáneo. A la hora que vimos, hay algunas piezas de este conjunto de estos fotogramas que son realmente extraordinarias, porque ves a Villa, ves a Zapata, ves a Porfirio Díaz, ves a los grandes personajes de la historia. Ellos mismos, no representaciones, si no ellos mismos. Inmediatamente pensamos que se podría hacer una publicación, con este material y nos pusimos a trabajar, a digitalizar todo el archivo, a fotografiarlo porque estaban en condiciones pobres y había que liberarlo de esas tarjetas, ponerlo en un soporte más estable. Son cosas absolutamente formidables porque parte del interés que tiene este archivo es... Te lo voy a mostrar... No solamente son las imágenes solas, sino también en 1919, estoy buscando lo de Zapata. Eso es... Por ejemplo, un ejemplo todavía más claro, aquí se ve... Aquí podemos ver con claridad como hay la unión de dos fotogramas, pero los dos fotogramas de alguna manera plantean una especie de *tilt top*. O sea, hay en esto ya una narración cinematográfica. Entonces en un cuadro se ve la parte de arriba del edificio y le pegó en el próximo cuadro, la parte de abajo que de alguna manera sugiere que tiene esa... Éste es el hotel en 1920, donde se quedaron todos los invitados internacionales para celebrar el centenario del final de la independencia que organizó Álvaro Obregón. Lo que es muy interesante de este material son estas uniones que las hizo el propio Toscano, no solamente de imágenes, sino también de texto, porque de alguna manera califican a lo que estás viendo. Aquí te dice que es el lobby y ves a una señora y tú no sabes nada, pero si el texto te dice que son los invitados internacionales que vinieron a las celebraciones convocados por Álvaro Obregón, el presidente, te lo explica. El libro visualmente planteaba una especie de proyecto de cómic, en donde hay muchos textos y la intención que nosotros hicimos y cada vez nos interesaba más los textos y que decían, para que gastas el espacio... Porque estos textos califican de manera notable a la imagen. Hay un caso, que es particularmente elocuente... Aquí está. Este es un fragmento en donde se ve a Huerta. Huerta fue el malo de la revolución, Huerta traicionó a Madero, era el jefe del ejército de Don Porfirio cuando llega Madero al poder, se queda la misma gente. Él era militar del ejército, se rebela en el norte contra Madero y ahí va el ejército federal, gana la guerra Huerta y cuando regresa él y todo el ejército, controla todo, fusila a Madero. Evidentemente... Pero aquí lo interesante es que Toscano lo llama, Los usurpadores Huerta y Blanquet, aunque yo te digo todo esto difícilmente podría ser

un texto, un pie de foto, calificando a Huerta como un usurpador. Entonces, en esto está un poco la voz de Toscano a la vez que te va contando, si tú lees el libro con cierto detalle, pequeños textos, alguna idea te vuelve a venir de cómo fueron los hechos históricos de la revolución. El libro está construido en paralelo a como él planeo la película, que iba durar varias horas. Claro, varias horas son cientos de miles de cuadros, y en esto tenemos alrededor de 200. El gran problema, el gran reto era como yo reduzco, de donde selecciono para sí contar la historia, pero traducirlo a una puesta en página. Había algunas en donde era, por razones del impacto visual que tenían, estoy buscando lo del Viaje Triunfal, por ejemplo esta, en donde ves a la multitud que está recibiendo a Madero. Y no solo eso, sino que también ves los *sprockets* del cine y ves que está doblado de este lado, entonces te habla del material. Visualmente, es bien atractivo, los tumultos, los sombreros, la gente, algunas veces era porque tenían ese atractivo visual, pero muchas veces eran para poder contar los hechos fundamentales. Decidimos pararnos con la muerte de Villa, porque buena parte de la revolución es como todo se iban traicionando, se iban matando, los unos a los otros. Aunque él siga hasta los años 1930, nosotros en el 1919 detenemos, porque la última década fue muy confusa, muy confusa, hubo muchas rebeliones, muchas revoluciones decían ellos, la revolución delahuertista... Que se ponía visualmente muy complicado de narrar y por otro lado los materiales filmicos que quedan son eventos oficiales del presidente en turno y pues era menos interesante y nos detuvimos ahí. Hay un texto de Ángel Miquel y otro de David Wood y un tercer texto de Verónica que es historiadora y nieta, Verónica Zárate Toscano, historiadora y nieta de Toscano, que aquí vemos su retrato. La verdad es un problema, no fácil de resolver, de cómo traducir el cine a lo editorial. La intención que nosotros quisimos hacer es sugerir al lector cómo pudo haber sido la película, una película que además no existe. Y que ahora el próximo proyecto es que queremos hacer esa película. Así como hicimos el fragmentito de Madero, que es un pedacito de esa gran película de treinta años, queremos hacer el monstruo ese de las 3 décadas. Con él (Gregorio) lo estamos trabajando.

*Una pregunta más técnica, tu opción en poner a veces el cuadro más cerrado...*

Este libro tuvo... Aquí se ilustra bien. Al principio estábamos fascinados por toda la historia acumulada que ves en los bordes de las imágenes. Es muy lindo, y todos los *sprockets*, medio rotos y como están encimados y pegados, tiene eso una estética que es atractiva y además habla del tiempo, es útil. Pero, conforme seguimos trabajando la edición del libro... Lo que pasa es que, bueno eso ya lo vemos, pero si tú te metes en las imágenes y quitas los *sprockets*, te concentras más en la imagen, esta imagen que es de las fiestas del centenario, es muy complicada, hay mucha gente, están moviendo un monumento, unas reliquias, y si además estas más lejos, y tienes más cosas, en términos de la legibilidad, era más complicado, entonces por meternos en la historia, por meternos al cine mismo y no engolosinarnos con el objeto de estos fotogramas, fuimos caminado en esa dirección, donde en algunos casos le quitábamos para que no produjera más ruido visual. A veces sí nos gustaba dejar, porque sí es atractivo. Aquí tu puedes ver con está armada una de las tarjetas, del campamento de Madero. Nos permitió a la vez, pues dar un cierto ritmo de... Esto fotograma, tiene un peso emblemático porque este iba a ser un edificio del porfiriato, del poder legislativo, palacio legislativo le llamaron, que nunca se acabó y hoy en día es el monumento a la revolución. Este fotograma con la silueta del monumento a la revolución, ya dañado por el tiempo y ver los bordes, los dejamos, dejarlos siempre era voltear demasiado hacia lo que estaba fuera de lo que en realidad estaba mirando Toscano.

*¿Y los pies de foto?*

Los pies de fotos los hicimos básicamente entre David Wood y yo y en buena parte están inspirados en lo que decían las tarjetas. Había veces en que teníamos, por ejemplo, aquí hay

un texto, esto es cuando Don Porfirio en 1915 ya está exilado en París, pero era una figura, entonces aquí se ve a él con su chofer en París, muy elegante, en rosa y verde. Luego la casa donde vivió y murió. Si yo ya tenía estos dos elementos de texto, normalmente el pie, ya no lo sacaba del intertítulo, sino de la tarjeta o de algo que le permitiera al lector ir entendiendo, siguiendo la lectura de este libro. Si tú lees los textos introductorios tienes una idea profunda del asunto. Pero es un libro que permite una lectura como de cómic, porque tiene estos grandes textos, que vas siguiendo, la guerra y luego Carranza, etc, te permite leerlo así.

*Es un libro sobre cine, con fotos, fotogramas, no sé si puede elaborar alguna idea a respecto de eso... Tantos medios en uno...*

Es esencialmente un libro hecho con fotogramas, es decir con fotos, sobre una película muy ambiciosa, traducida a la puesta en página, en libro. Más allá de mezclar los lenguajes, el lenguaje es editorial, es el lenguaje de los libros visuales, que de alguna manera se desarrollan junto con el cine porque es el cine, la fotonovela, el cómic. Si bien la fotografía, su origen es la mitad del siglo XIX, cuando empieza ya muy activamente, no es, y eso es teoría mía, no es sino hasta principios del siglo 20 donde el lenguaje de la narración fotográfica, el conjunto de fotografías armadas en un libro, cobra madurez. Es el desarrollo de las fotonovelas, del cómic, del propio cine, de cómo se inventa una gramática para contar las cosas, en esos lenguajes y como la fotografía que surge como fotos únicas, hay libros del siglo XIX que comienzan a investigar esto, es el siglo XX, donde propiamente se llega a la madurez, y entonces la intención es contar en una puesta en página lo que Toscano quiso contar en su película. Entonces, la selección se hizo no solamente porque era muy atractiva visualmente sino también porque... La decena trágica, ese es un periodo, el único momento donde hubo guerra en la Ciudad de México, muy importante, es cuando asesinan a Madero, donde se ve, se perfila lo terrible que iba a convertirse la revolución mexicana. Allá hay un hueco en el archivo, las tarjetas de la decena trágica, están perdidas, hay muy poquito material. Era fundamental, entonces metimos de lo poquito que había, y ahí no se consideraba si era bueno o malo o regular, simplemente de que la decena trágica que termina con la muerte de Madero, el presidente, era fundamental. Esto es de lo poco que había, de fotograma, de la decena trágica, porque yo tengo impresión de que en algún momento alguien quiso hacer algún trabajo de la decena trágica y sustrajo las tarjetas de la decena trágica y ahí hay un brinco, un momento muy importante, y eso no está. Hay algunas de fotogramas sueltos, y algunas otras tarjetas de las no numeradas, y de ahí encontramos eso, aunque eso no estaba, es un evento muy importante, eso nos obligaba a así plantearlo porque no puedes tu entender la revolución, no puedes entender el proceso si no está la decena trágica. En ese sentido, la puesta en página de este libro es un símil de lo que habrá hecho el editor para contar en breves horas, aunque fueran horas también tienes que condensar mucho en el cine. Como vas poniendo, editando las imágenes para contar y que textos pones para que la gente se entere, donde están, que es, de que se trata, el presidente ganó la batalla etc... Nosotros operamos igual entonces adaptamos a la puesta en página un proyecto cinematográfico con materiales de época. La verdad fue un privilegio, porque es un material muy lindo, muy valioso, muy raro porque es totalmente inédito. Que a esas alturas te encuentres 5 mil fotogramas inéditos de la revolución, es una cosa alucinante. Fue una gran suerte.

*A partir de ese proyecto fue su primero encuentro con la Fundación?*

Yo no había trabajado cine para nada, si estaba familiarizado con los archivos fotográficos, y la primera vez que yo fui a la fundación, estaba sentado un jovencito inglés, David Wood, muy amable, serio...

*Te fuiste por motivo de la exposición?*

Fue cuando iniciamos el proyecto del museo del cine, de la exposición y ese era uno de los archivos junto con la filmoteca, el más importante. Había que inmediatamente ir y ahí me encontré con David, en poco tiempo me hice muy amigo de David y David fue quien físicamente encontró esta caja y me dijo... A él le interesaban los textos, y yo en lo que me asomé a ver aquello, Fernando que me ha enseñado a darle seguimiento... Me di cuenta que esto era un tesoro, inmediatamente vi un libro, ahí estaba, no puede ser, y aparecía Carranza, y aparecía Villa, y Zapata, los muertos, las guerras y luego la belleza de los fotogramas, de los pequeños objetos que eran absolutamente encantadores. Con poco dinero, pero, yo mismo digitalicé todo. Eso se podría hacer todavía mejor, con escáneres de cama plana. Yo ahí decidí fotografiarlos que es discutible, con muy alta resolución, pero me gustaba mucho la curvatura, las formas que tenían, al no presionarle con el escáner y hacerlo totalmente plano. Se guardaba algo de la sensación inclusive como son tan pequeñitos, con la camera te acercas y hay ligeros fuera de foco aquí y allá, que le daban una cosa de.... Sombras no, porque los retratamos con mesa de luz, la luz venia de atrás... Pero algo te da... La distorsión de cómo es físicamente el objeto, eso está aquí, ya lo mostramos, pero.... Esto, como notar, esto no está recto, luego aquí está doblado, y eso con el escáner lo pierdes un poco, entonces, me interesó fotografiarlos. Hicimos fotografías de más de 4 mil fotogramas para lograr tener eso. Creo que ahora en esta segunda etapa que queremos hacer de la investigación, habría que hacer a más alta definición todavía, un nuevo escaneo de todo el material. Pero por lo pronto ya está estabilizado todo el material, se separó de las tarjetas, porque las tarjetas tenían pegoles ácidos, etc y están en unas hojas adecuadas. Y fotografiamos todo antes de separarlos para tener como era. Todas las tarjetas, inclusive estas tarjetas que acabamos de ver en exposición, las rearmamos, o sea eso ya lo teníamos desarmado, vimos la foto y la rearmamos.

### ***[mudança de fita]***

Pablo Ortiz Monasterio. Me di cuenta de que ahí había un material muy valioso, muy interesante, entonces me puse manos a la obra para hacerlo. Si tú vas y les platica una idea a la gente de, hay un libro, y todos dicen, sí la revolución... Yo sabía que era absolutamente fundamental, a la hora que lo tuve listo y lo enseñé, todo mundo dijo sí y eso possibilitó a que hiciéramos un libro pequeño, de consulta, no es un coffee table book, no pretende ser una cosa de lujo, sino es barato, se vende por poco dinero, entonces una vez que ya lo tuvimos hecho, fue publicarlo fácilmente como parte de este mismo proyecto, que era un proyecto muy amplio, que implicaba también, un museo nacional del cine y que es en realidad un proyecto muy urgente, pero que se ha visto ahí atravesado por las coyunturas políticas, que se va el ministro o el mero mero de cultura de México, entonces llega otro y cuando llega piensa que es ya no es proyecto suyo, sino que era del otro, entonces ya no le parece, y luego, hay este equivoco que la gente dice, pues el museo del cine, a ver, el cine es la pantalla, son las palomitas, te sientas y lo ves y eso es el cine en la sala de cine. Luego los museos, es el arte, las pinturas y todo tan bonito, pero el cine y el museo, se requiere de una cierta concepción culta, informada, enterada en el mundo que cosa han hecho y de cómo el cine como práctica cultural es súper importante, sobre todo en un país como México, y que al hacer el museo del cine recuperas... Esta exposición que acabamos de ver. La versión que ha construido el cine de la revolución, eso va de por medio nuestra identidad. Creo que esta exposición ha ayudado mucho a que los altos funcionarios se sensibilicen de decir, oye, el museo y el cine si pueden ir de la mano y puede ser factible. Yo más que un museo del cine, no nos corre prisa para hacer eso, lo que sí nos corre gran prisa es para conservar los materiales, eso sí es muy grave, los materiales antiguos son muy frágiles. En México nos dilapidaron de una manera cafre, nuestros materiales fotográficos, la fotografía fija va mucha más adelante, es más robusta, más sólida, más estable, pero hay instituciones, la fototeca nacional, todas las redes de fototecas. Tu Fernando hiciste en Puebla, avanzaste muchísimo, hay muchas regiones donde

se le ha puesto atención, en cine estamos fatal y es muy importante el cine antiguo mexicano justo, porque es antiguo, entonces todo el cine antiguo es importante, pero además el mexicano documentó la revolución, entonces eso lo hace importantísimo para todo el orden, no solo para México, para Brasil, para los EUA, para Europa, porque fue un evento que tuvo, que cobró... Se hará el museo del cine cuando podamos, ya en las condiciones, hay semillas sembradas desde hace mucho tiempo, en la medida que yo y este equipo de trabajo puede participar, que padre... Lo que si se nos ha vuelto a todos como una gran obsesión es la conservación sobre todo del material de Toscano. Está en fatales condiciones porque ha estado en malas condiciones de humedad y de temperatura por muchos años, ahora es decir, gracias a los Toscano, a una familia que lo han cuidado y que lo han procurado... Gracias a ellos está, es carísimo, es un pozo sin fondo. Requerimos de la iniciativa privada, del estado, del propio núcleo de investigadores, de todos cooperar para que ese tesoro no se pierda. Ahora yo tengo como prioridad mucho más clara, lo que me enseñó mi maestro Fernando, que es lo de conservar los materiales y ya los analizaremos, los editaremos, y haremos las películas que se puedan hacer y lo publicaremos etc... Lo que es absolutamente clave es utilizar las tecnologías que se han desarrollado en los últimos 15 años de digitalización a muy alta definición, a 2k o 4k y un equipo para poder mover todo aquello. Son materiales que están encogidos, que están pegados, en fin, muy frágiles. Yo que venía de otro universo ahora ya estoy en la cruzada de que eso es algo que hay que trabajar y mientras yo pueda seguir haciéndolo y teniendo recursos y entusiasmo y talento para poder hacerlo adecuadamente, lo haré.

*Algo que me vino a la cabeza, de cuando hablaste del museo de cine, me acordé que ésta es una exposición que viene de la exposición de Gabriel Figueroa de alguna forma, ¿no? Fue incluso cuando hubo el discurso del museo, y son dos exposiciones de gente del cine en el museo, puede ser una nueva onda que venga, que sea de ese género, cine y revolución, pero que vengan otros, más que un museo tal vez sea más fácil traer eso al museo, esos temas.*

Yo sí creo que... Porque el proyecto que teníamos de museo, era una serie de pequeños centros de cultura cinematográfica, con espacios para hacer exposiciones, que tengan un espacio para conservar materiales, y conservar materiales no me refiero a los materiales antiguos, a los DVDs. Un señor que se hace viejito y dona su colección de DVDs y es interesante un conjunto... Pequeñas cinotecas, con una pequeña sala de exposición... Porque la exposición lo que te permite es reflexionar y generar cultura cinematográfica... Aquí en México se consume muchísimo cine. La mitad de los puestos ambulantes, me dijeron esto la otra semana, es de cine, se ve mucho cine. Tenemos que impulsar la cultura cinematográfica porque eso viene de la mano para también impulsar nuestro cine, que nadie lo ve y que hay una crisis gravísima. La idea de este museo del cine era, diez centros unidos digitalmente, porque eso ahora con las nuevas tecnologías se puede, cada uno con su pequeña sala de cine, una pequeña salita, no para este tipo de exposiciones, pero pequeñita, para hacer una exposición sobre cine de piratas, 2 o 3 monitores, unos cuantos carteles, unas fotos, unos textos, sencillo, no caro, pero para reflexionar sobre un género, género pirata, lo antiguo, lo moderno, Johnny Deep. Esto te permite reflexionar en el fenómeno cinematográfico como cultura, no solo como cada una de las películas. Su pequeña bóveda y eso era el museo, 10 ciudades, entonces si en Juárez tenían un gringo que venía a dar una conferencia buena, yo en Campeche me conecto ahí, y en la tele lo veo y le puedo hacer preguntas. Usar estas nuevas tecnologías para hacer un museo, no era un museo ambulante, eran sedes fijas pero todos conectados, y todo mundo que se rasca con sus propias uñas y que lo haga del tamaño que la ciudad requiera, no hacer algo tremendo... En San Luis Potosí hay una cinoteca con un cine para 2500 gentes y hacen proyecciones donde llegan 22... Aquello... No. Entonces salitas pequeñas modernas con una pequeña bóveda para guardar, una salita de exposición, un centro

de documentación con *computers* donde puedas ver conferencias, un auditorio lo usas para conferencias, para talleres y haces una red.... El proyecto estaba padre, pero la política es complicada.

*Lo que siento en esta exposición es que dan ganas de asistir a todas las películas, te estimula a volver a verlas. ¿Dónde las ves? Tienes que ir a los puestos. A piratear.*  
A volver a ver las películas. Televisa las está pasando mucho... O a los puestos.

Fernando Osorio. Un poco como la cadena de museos de Brasil que se llaman los museos de la Imagen y Sonido que además puedes vincular a las personas que tienen acervos en 8mm, en 9,5 y que nunca van y les preguntan lo que quieren hacer con él. Rescatar todo ese cine, yo no diría huérfano, pero como un cine que está ahí, un acervo familiar que es historia, micro-historia...

*Fabiana Diaz. Y descentralizar un poco...*

Además con las nuevas tecnologías tú puedes tener el centro en la periferia. Morelia se puede convertir en el centro, porque tiene que ser el DF. Era una cosa... Y diez ciudades conectadas... Campeche con Juárez, eso está bien campechano, está padre. En Aguascalientes, encontramos una familia de 3 generaciones que han filmado los toros, son aficionados. 35mm, tienen nitratos, tienen... Ahora ya lo graban en vídeo, de todas maneras es un archivo regional, de cultura local, etc., súper importante. Eso habría que llevarlo a un lugar, eso un bien colectivo muy valioso, nos habla de la micro-historia, o de la historia regional, súper importante. Se le empieza a rascar, existe eso, pero ya lo haremos...

Fernando Osorio. No es esta conceptualización, de un museo donde tienes un fetiche, la cámara de Gabriel Figueroa, los vestidos de Dolores del Río.

Pablo Ortiz Monasterio. En cierto momento también cabe, pero no es esa la finalidad central.

Fernando Osorio. No es un gabinete de los fetiches. Es una reflexión sobre como el cine influye en la vida cotidiana y en la formación de un imaginario que puede ser antropológico, visual, social o de mera inversión de un tiempo de ocio, que también es válido. Aquí la cosa es que se pueda entender el alcance y que no tienes que tener un edificio para hacerlo, un arquitecto muy importante que va hacer el museo del cine, un Guggenheim, un MUAC, o una cosa así, sino que es otra conceptualización de acceso.

Pablo Ortiz Monasterio. Por ejemplo en Campeche. En Campeche había un cine antiguo de los años 1940, todo deruido, lo compró el estado y dijeron, vamos hacer aquí un cine e iban hacer otra vez un cine idéntico con 400 butacas, la taquilla, los dulces, idéntico. Les dijimos, no, hagan un cinito, un cajón adentro de 120 gentes, el cine más grande que hay en la ciudad de Campeche es de 250, el cine comercial. ¿Para qué va hacer un cine de 400 butacas? Un cine de 120, arriba haces exposiciones y llegamos a hacer el proyecto arquitectónico. Pero, bueno, los tiempos... Pero va a suceder, llegará su tiempo

Fernando Osorio. Hay una cosa muy importante, que paralelo a estos centros de tecnología, de la imagen, etc., se desarrollan los cineclubes. Un cineclub requiere de una sala, de una programación. Hace 30 años, en este país era muy difícil programar cine de calidad y más difícil programar cine mexicano porque había una estructura muy rígida de exhibición, de distribución, adonde el cineclubismo no era visto con buenos ojos, como un organismo de divulgación de la cultura. Ahora se ve mejor, bueno tiene otro papel, se ha hecho otro papel.

Pablo Ortiz Monasterio. Estas son las historias que por hoy pudimos contar, entre estos amigos y servidores y seguimos a tus órdenes.

## Entrevista Ángel Miquel

*Fabiana Diaz. Para empezar, si puedes contarme un poco tu trayectoria profesional y cómo llegaste al libro de Toscano.*

Ángel Miquel. Yo estudié historia del arte y mi tesis doctoral fue sobre la crítica de cine en el período del cine mudo en México. Entonces, tenía que conocer el universo del cine, un poco por lo menos, porque mi principal interés fue el periodismo, los periódicos, las revistas que casi siempre hablaban sobre películas extranjeras, los periodistas. Empecé a interesarme por el cine silente o mudo mexicano porque yo pensé que estaba totalmente estudiado, porque se produjeron muy pocas películas de ficción, que era lo que más me interesaba en ese momento. Como de esas películas de ficción, sobrevivió el 5 % de toda la producción, yo pensé que ya estaba totalmente cubierto con los historiadores que habían tratado el tema, que en ese entonces eran Aurelio de los Reyes y Gabriel Ramírez. Había muy buenas historias del cine mudo mexicano, yo las leí para conocer el territorio donde estaban trabajando también los periodistas.

Cuando yo estaba haciendo la tesis, se abrió el archivo Toscano que había estado cerrado, un archivo que nadie conocía, lo conocía la familia y muy pocas personas, pero que ni Aurelio ni Gabriel Ramírez habían podido trabajar. Fui a Guadalajara a una muestra de cine y vi los carteles expuestos, montaron una exposición de carteles en una muestra de Guadalajara, ese año si se puede ubicar fácilmente, porque debe estar el anuncio. La muestra tiene ahora 25 años, esto debe haber sido, como la muestra 10, 11 o 12, tiene más, tiene casi 30 años la muestra. Fue hace unos 18 años y vi los carteles y empecé a tomar notas de los carteles, nadie los había visto nunca antes, más que Doña Carmen y sus familiares. Fue mi primer acercamiento, empecé a tomar notas y luego fue muy curioso porque saliendo de un elevador en la facultad de filosofía y letras, me encontré al hijo de Jaime Erasto Cortés, el famoso grabador poblano, me dijo está una convocatoria si me ayudas a difundir, era una convocatoria de biografías, un concurso, y dije, ay, Toscano tuvo que ver con Puebla y era del gobierno del estado de Puebla, estaba centrado en personajes de Puebla. Se me antojó hacer una biografía de Toscano con base en las notas que yo había tomado en Guadalajara y con algunos datos que había recogido durante mi investigación del periodismo. Dije tengo esas dos cosas y empecé a buscar, le hablé a Alejandra Moreno Toscano y me dieron la oportunidad fantástica de hacer investigación en el rancho de Ocoyoacac, por piedad de sus padres, donde se resguardaba el archivo Toscano, donde estaba la mayor parte del archivo, porque también tenían una oficina en México en la calle de Palmas, adonde se habían traído algunas cosas, estaban empezando a digitalizar, a pasarlas a otros soportes. Ellos empezaron a...

Me parece que hay tres pasos fundamentales en la conservación de ese archivo. Desde luego el acervo original hecho por Salvador que constaba, por la mamá de Salvador, de Doña Refugio, de cartas y tal vez los carteles. Salvador andaba de ciudad en ciudad, entonces era muy improbable que conservara las cosas, que se llevara a Monterrey, a Puebla... Él era itinerante, era nómada, más que itinerante. Entonces ese archivo yo creo que lo empezó a juntar Doña Refugio, que murió muy pronto y lo heredó Salvador y su hermano, Ricardo. Tenían una casa en la Ciudad de México, en la calle de Artes adonde estaban todas las cosas. Ese primer archivo, lo sistematizó y lo ordenó Carmen, la hija de Salvador que contó con el apoyo de una secretaria, tuvieron dinero. Un día Juan Felipe Leal, cuyo padre tuvo un cine, me dijo, no sé como no se hizo rico Salvador Toscano, porque mi papá sí se hizo rico, tú sabes si bebía o si era mujeriego. No, su vicio era el coleccionismo porque Salvador desde niño coleccionó timbres, estampillas, tenía el vicio del coleccionismo. Compraba, el dinero que ganaba se lo gastaba en adquirir nuevas tomas que le faltaban para su gran proyecto que fue la colección de películas sobre la revolución mexicana. Nunca le sobró el dinero para

atender a su archivo, simplemente adquiriría, lo iba haciendo grande y grande. Fue Carmen la que tuvo el dinero extra para empezar a hacer un registro. Ella hizo el catálogo del archivo. Hay un catálogo que esta razonablemente bien, no sé si incluye todas las cosas, pero está muy bueno ese primer catálogo. Fue en el que yo me basé para estudiar la vida de Salvador Toscano a través fundamentalmente de las cartas. Vi cartas, carteles, *stills*, fotografías de los fotogramas de las películas, no vi las películas porque no sé verlas en los aparatos, en las moviolas, no me considero capacitado para estudiar, no sé.

*Esa era una de las preguntas que te iba a hacer, pero más adelante hablamos de eso. Entonces, estuviste ahí metido en el universo...*

Digamos que ese es el primer paso, la conservación del archivo. Un registro, la catalogación que hizo Carmen, la reutilización de parte de los materiales cinematográficos para hacer *Memorias de un mexicano*. Tuvo que hacer dos cosas, una fundamentalmente, que fue traducir el lenguaje de los 16 cuadros por segundo a los 24, eso no pudo hacerlo con todo, con todos los materiales de Salvador Toscano, sino que sólo con una parte. Ella lo cuenta en un librito que se llama *Memorias de un mexicano*. Ella dice, teníamos cierta cantidad de dinero y nos alcanzó para tantos rollos, desgraciadamente tuve que prescindir de los otros. Hay x números de rollos originales en nitrato, negativos o positivos, que ella, a los finales de los años 40, reutiliza una parte para hacer su película. En la película entra cierta cantidad de material modernizado, en la nueva velocidad o ritmo, hay una parte que no es utilizada por ella, que se queda ahí, están los *rushs* en positivo, en nitrato, pero ya en la nueva velocidad. Ella hace su película, la muestra, tiene mucho éxito, pero hay una cierta cantidad de materiales que no fueron utilizados, pero que están ya en la velocidad moderna. Hay un tercer paso sobre los materiales del cine que fue hecho a mediados de los años 70 por Octavio Toscano para producir una serie de televisión. Muchas de las tomas no utilizadas por Carmen se utilizaron para este programa de televisión, que es un formato,  $\frac{3}{4}$ ", no sé... Es una segunda traducción de cine a  $\frac{3}{4}$ ". Nosotros utilizamos el formato de  $\frac{3}{4}$ "... Se pasó a digital. Nosotros lo que utilizamos en la reconstrucción de *Viaje Triunfal*, *La toma de Ciudad Juárez* y *el Viaje Triunfal de Francisco I. Madero* fueron los materiales tanto de *Memorias de un mexicano* que ya estaban digitalizados, como los que no habían sido utilizados originalmente por Carmen y se pasaron a  $\frac{3}{4}$ ", que fueron aprovechados por la serie de TV que hizo Octavio. Había dos fuentes fundamentales que eran parte de los originales de Toscano, pero no eran todo. Los originales de Toscano siguen sin haberse visto desde 1950 o 1940, que Carmen los aprovechó. No hemos podido llegar a los materiales originales. El tema es, hubo un primer momento de utilización de esos materiales, un segundo momento y un tercero momento. Simultáneamente la Fundación Toscano... Está el rancho, allí están todos los materiales originales de la colección. Alejandra Moreno Toscano, cuando estuvo a cargo de la Fundación Toscano IAP, de asistencia pública, que tiene un consejo rotativo, o sea que, cada uno de los miembros tiene la conducción de la sociedad durante cierto número de años. Cuando Alejandra estuvo a frente de eso, todavía tenían la casa en las Lomas y la utilizó como un lugar de venta de materiales cinematográficos para empresas y un lugar para impulsar proyectos basados en el archivo para pasar a formatos más modernos los materiales que estaban allí. Hicieron una versión nueva de *Memorias de un mexicano*, ella hizo un documental de una hora, me parece que es algo del triunfo maderista, algo de la cosa mediática del triunfo maderista que esta incluido en uno de los DVD de *Memorias*, hizo el CD de los carteles, hizo lo de Zapata, que es un rescate del sepelio de Zapata de 3 minutos, que ella le atribuye a Salvador Toscano, yo creo que no fue Salvador Toscano él que lo filmó porque el que andaba con Pablo González fue Enrique Rosas, pero bueno, es igual...

*Eso es otra cuestión, la autoría.*

Sí, es otra cuestión. En fin, hizo una serie de proyectos que permitieron un segundo momento de rehabilitación del archivo, de conservación. Por ejemplo los carteles, me pareció una muy buena idea que los pasaron a un formato que ya no tuvieras que ver el cartel original, pero que lo ves en la computadora.

*Ya que mencionaste el trabajo con el rescate de, ¿cómo se llama? La toma de Ciudad Juárez y el viaje triunfal del héroe...*

De la revolución Don Francisco I. Madero...

*Uds. se basaron en los programas...*

Para reconstruir... Yo cuando apareció el documental del viaje de Porfirio Díaz de Salina Cruz a Coatzacoalcos, que se llama, también es un título larguísimo, *Inauguración del ferrocarril interoceánico*... apareció en un museo inglés. La compañía constructora del ferrocarril se llevó una película y se conservó en Inglaterra. En algún momento se la dieran, no sé como se la adquirió la Fimoteca y e a mi me llegó a través de Eduardo de la Vega. Yo conocí el cartel en el que se exhibió esa película y las cartas donde Toscano contaba como lo había hecho, comparé los intertítulos de la película con lo que decía el cartel y vi que eran idénticos. Era obvio que esa película era la de Toscano, porque me parece que hubo otra película simultánea. Yo fui con... Me pareció que ese mismo sistema podía aplicarse a películas posteriores y si teníamos el cartel podíamos reconstruir los intertítulos, no siempre coincidían las palabras, pero el sentido era exactamente lo mismo. Para hacer la película de Madero, propuse que utilizáramos unos de los carteles de exhibición y hacer los intertítulos basados en esa secuencia de escenas. Sabíamos la secuencia de escenas, pero no sabíamos la secuencia de tomas en cada escena. La secuencia de tomas es inventada, las tomas que encontramos de la escena, casas destruidas de la Calle Lerdo en Ciudad Juárez, me parece que son 10 tomas, o 5, o 6... no sabíamos en que orden estaban, porque no teníamos ningún documento que nos indicara, pero desde luego sí sabíamos que eran de la calle Lerdo por las fotos y otras fuentes y que pertenecían a esta película. En la película original, seguro que estaban esas tomas, simplemente las pusimos en el orden que nos pareció mas adecuado desde el punto de vista cinematográfico, de planos generales a planos más cerrados, etc... Ahí sí contamos con la colaboración de un cineasta, pero en realidad, yo fui el que establecí el orden de esas tomas.

*¿Y los intertítulos? ¿Ya contaban con intertítulos o los recrearon?*

Simultáneamente David Wood y Pablo Ortiz encontraron un instrumento muy curioso que descubrimos que era un guión de montaje. Era la forma en la que Toscano se organizaba para armar sus películas, porque no sabíamos como las hacía. No sabíamos si hacía listas o si tenía una memoria prodigiosa como Griffith que dicen que armó de memoria el *Nacimiento de una nación*. Entonces son tarjetas en las que vienen la escena y las tomas recortadas con fotogramas pegados de cada toma en la tarjeta. No me he puesto a averiguar, aparte ya es imposible, bueno no, porque está el archivo fotográfico de como estaban las tarjetas porque ya las desarmaron, pero no me he puesto a averiguar si en cada tarjeta venía las tomas puestas al azar o en un orden, es posible que... Yo deduzco que era al azar.

*Pero entonces, ¿tú estás seguro de que son de Toscano? Que ahora ya hay especulaciones de que puede ser una cosa de Carmen.*

Estoy completamente seguro que el sistema lo inventó Toscano, que a lo mejor Carmen lo usó después... ¿Qué es lo que piensa Gregorio Rocha?

*Ella se basó seguramente para hacer Memorias de un mexicano, los takes. Pero él sí dice...*

El argumento de Gregorio es que ningún cineasta recortaría su película, si él no recorta no

quiere decir que Griffith no lo recorte...

*Y al final pasan recortando, ¿no? El montaje es cortar película.*

Claro, exacto, el montaje era eso.

*Pero él dice que no están cuidadas, son recortes que no...*

No sé, no me parece un argumento fuerte porque si no lo hizo Salvador, lo hizo Carmen, y eso sería decir que Carmen no era cineasta porque recortaba películas, no.

*Entonces, tampoco hay importancia.*

Tampoco tiene importancia, desde luego lo que nos interesa aquí es que en ese guión aparecían un montón de intertítulos que daban cuenta de la existencia de más películas, o sea, se asumimos que cada película tenía un intertítulo distinto, un formato de intertítulo distinto, hubo un montón de tomas de películas que Toscano coleccionó para su gran historia. Esas tomas creo haber descubierto los originales de los intertítulos de esta película, *La toma de Ciudad Juárez*, porque decían exactamente lo mismo que decía el programa, las mismas palabras. Después de hacer la película, he estudiado con mayor detenimiento el tema de las películas de Ciudad Juárez, hubo dos películas de Ciudad Juárez, una la tomaron los hermanos Alva y la otra la tomó Antonio Ocañas, no hubo más películas. Después se usaron esos materiales para películas de compilación, pero las películas originales, los que estuvieron ahí fueron dos, los hermanos Alva y Ocañas. En esos programas había uno que tomó el meeting en el monumento a Benito Juárez, y esos fueron los hermanos Alva, y otros que tomaron las consecuencias de la balacera en Ciudad Juárez y ese fue Ocañas. Los intertítulos de Ciudad Juárez que encontramos en el guión, correspondiente al monumento eran de la película de los hermanos Alva y no las metimos aquí en la reconstrucción que hicimos. En cambio las de la caída de Lerdo eran de Ocañas, entonces sí las metimos. Y como viene intertítulo antiguo, los que aparecían en el guión, que decía exactamente lo mismo, dedujimos... No había uno, había 4 intertítulos de esa película, eran los mismos del programa original, es casi seguro que se puedan atribuirse a esa película. Entonces hicimos todos los demás con esa estética, como art nouveau.

*¿No crees que Salvador haya usado imágenes de los hermanos Alva?*

No porque fueron simultáneas... Fueron exhibiciones simultáneas. Seguro que usó imágenes de los hermanos Alva o de otros, de un episodio que Ocañas no registró, que fue la firma de la paz en la Aduana, porque Ocañas ya se había venido para acá. Solo que es posible que Ocañas haya filmado a Madero saliendo del edificio de la Aduana, antes de la firma de los tratados de paz y que le pusieran después un intertítulo, "La firma de paz" y pusieran una imagen que no corresponde a la firma de paz. También puede haber sido un engaño.

*Al final es un montaje, una nueva versión que nunca van a conseguir el original tal cual, es muy difícil.*

Es muy difícil, solo que se encuentren por ahí a bajo de una maceta, como ocurre a veces, un original entero.

*Para reconstruir en ese acervo está difícil...*

Habría que ver los originales de Toscano, igual está ahí la película completa. Nadie ha regresado al nitrato, nadie, después de Carmen. Sí es una de las chambas que hay que hacer.

*Parece que Gregorio ahora con ese programa que hizo para la tele, sí, su investigación fue tomar el fotograma, del guion y buscar cachitos o rollitos que había en las latas a ver si*

*coincidían a partir de la escena.*

Tanto Gregorio, como Fernando Del Moral, antes en el mismo proceso, el año pasado... Fernando Del Moral fue contratado para ver si encontraba en cine las tomas que permitieran reconstruir esta película en cine. Lo hicimos en vídeo a partir de los  $\frac{3}{4}$ " se pasó a video, estuvo relativamente fácil, no lo hicimos en cine. Sí los encontró, en los materiales de Carmen, en los materiales no utilizados por Carmen en *Memorias de un mexicano*, es decir, en los materiales que están en acetato, no sé si están en nitrato o en acetato, pero son positivos de altísima calidad, hechos en los años 40, 50, ya en la velocidad moderna. Esos fueron los que vio Fernando y Gregorio. Los materiales originales de Toscano no se han vuelto a ver nadie.

*Yo creo que se podría hacer eso con otros filmes, ¿no? Intentar, rescatar la idea...*

Pablo Ortiz Monasterio tiene la fantasía, me parece que está bien tener fantasías, de recrear una *Historia de la revolución completa*, la del guión, que son 25 años. Seis horas...

*Tres horas... seis horas. Y la otra cosa fue, describiendo la presentación del filme... comentó que a ti no te gustó la cosa de la sonorización...*

No, porque una cosa es el intento de reconstruir una obra atendiendo a la obra, respetando dentro de lo más posible las características de la obra original. Desde luego le metimos mano, hay un elemento de creación, tanto en el montaje, por ejemplo, la ordenación de las tomas, ni modo, lo tuvimos que inventar y en otro sentido, la duración de las tomas. Las tomas que teníamos eran mas largas en general, o las recortamos porque estaban dañadas, entonces brincaban, es una traducción de una traducción, no es el material original, sino que primero pasó a la velocidad moderna y luego pasó a los  $\frac{3}{4}$ ". Entonces en ese proceso hubo fallas y entonces hay unas que brincan... Vamos hacerlo como si estuviera bien hecho y le quitamos pedazos y aparentemente la estética del documental mudo era otra, es decir, duraban mucho más las tomas, entonces se hacia una película pesada. Por ejemplo, hay unas partidarias de Madero que van caminando junto al tren y saludando y diciendo "Adiós, Señor Madero". Duraba un minuto e medio la toma. Dijimos ya, la información es que las señoras saludan y están muy bonitas, pero un minuto y medio desequilibra lo otro, en fin esa toma estaba buena, entonces la cortamos, adiós, señoritas. No es una reconstrucción totalmente fiel a los materiales, pero sí es una reconstrucción fiel al espíritu de la película original. El orden de las tomas es prácticamente el mismo en el que... Por ejemplo, parafraseamos los intertítulos, había intertítulos que tenían 40 palabras, cortamos, pero era eso, era la toma esa. Todos los materiales que encontramos fueron originales, el material en cine y los intertítulos que son reconstrucciones, nos apegamos a un original, la música, nada que ver, es un cosa de creación total. Uno, no tenemos constancia de que los documentales fueran exhibidos con música originalmente. Para empezar estás agregándole a un producto visual, un elemento que no sabemos si tenía, en segundo lugar, si lo tenía, es una interpretación contemporánea de algo que no hicieron ni siquiera mexicanos, la música la hicieron Débora Silberer, que es súper respetable, a mí me encanta lo que hace en vivo, y una francesa. La interpretación que ellos tienen de esa película, por otra parte no sabían bien quien era Madero, en fin, no le quiero criticar porque finalmente yo la paso y sí sirve para que la gente no se duerma viendo una película muda, ya no está acostumbrada la gente a ver una película muda. La reconstrucción que desde el punto de vista archivístico, es muda, ya lo otro es un pegote que sirve para pasársela a la gente.

*Talvez debíamos pensar en hacer una versión integral con todas las imágenes, con la duración extensa de los plano, por más que sea aburrido, pero en realidad así eran estos filmes.*

Yo creo que la versión del IMCINE tendría que ser mucho más rigurosa en el sentido de respetar la duración de los planos y si aparecieran más, la inclusión de nuevas escenas. Por ejemplo, el viaje de Madero a la Ciudad de México fue a través de estaciones de tren. En algunas estaciones, pusimos... Algunas dicen Estación de Zacatecas, o Estación de León, la estación tenía su propio nombre, no había ninguna duda. Otras, las identificamos, otras más no supimos cuales eran, entonces las atribuimos... Hay unos niños que están tocando, y nos faltaba una estación, vamos a meter a los niños en la estación. No se ve, solo se ve la vía y los niños. En el cine, eso lo descubrimos después, vienen escritos en la película cuales son las estaciones, de mano de Carmen, en la película y seguramente en el original, también, se identifican las estaciones en la película, en los rollos de película. Esa última comprobación ya no la hicimos porque el fin era hacer un *dummy* para vender el producto y tratar de hacerlo en cine.

*Porque lo interesante sería tener ese material en cine completo y no sólo de éste, pero de todos los otros que puedan aparecer, por más que se haga un producto más fácil de digerir actualmente, sería interesante. Ya es una gran labor.*

Es un *dummy* que demuestra que sí se puede hacer. Que estaría bueno hacerlo.

*Tú ya mencionas eso en tu libro, a partir del Istmo, del filme del Istmo sí se puede...*

Reconstruir de manera razonable un universo que se perdió, porque de las 20 o 25 películas documentales sobre la revolución que se hicieron, no sobrevivió ninguna, es una desgracia cultural, no sabíamos cuál era el ritmo, no sabíamos el sentido de cada una de esas películas, no sabíamos nada, no sabemos nada.

*Por puro texto de programas y nada más porque al final él propio también destruía sus materiales*

*para construir otros, ¿no?*

Él mismo lo hacía, claro...

*Y por fin Carmen también lo hizo para Memorias.*

Ella hizo exactamente lo mismo que su papá con el problema que tuvo limitaciones económicas,

*Porque ya era otro momento, cine sonoro...*

Era otro momento, sí.

*Tampoco el color...*

Digamos que el sistema era exactamente el mismo, bueno no, porque Carmen hizo una película de ficción, es un falso documental.

*Fue su recurso para poder hacerlo, con su libertad.*

Pero sí, el sistema fue el mismo, hacer una descripción cronológica de los acontecimientos del porfiriato hasta el presente, eso es finalmente lo que Salvador había hecho, incluso parece que hubo una película en Monterrey en los años 30, exhibida en Monterrey...

*Hay un programa, ¿no? Por que él también estaba por ahí.*

Él vivía allá, haciendo la carretera Panamericana, la carretera desde los EUA hasta abajo.

*Es el pedazo de Puebla y después por ahí, al norte, pero que nunca se concluyó la carretera como tal.*

*La cosa de las compilaciones, Salvador Toscano ¿cómo nos podrías decir, en grandes rasgos, de su trayectoria como cineasta, no sólo como exhibidor, sí también, pero cómo con esa cosa de hacer los documentales que tú clasificas en esos tres tipo?*

Informativos, propagandísticos y de compilación, históricos.

*Y también un poco de la cosa que también pones que ese era propaganda, ese era más histórico, ese era más objetivo, está complicado.*

Está muy complicado, pero yo creo que sí se pueden establecer algunas características que los diferencian. Hay unos que son históricos porque están lejísimos de los acontecimientos, los de los años 20... Los primeros son informativos, o sea, el origen del documental, del reportaje documental es informativo. La película de Porfirio Díaz, del ferrocarril interoceánico es una película de prensa. De hecho hay una toma muy significativa de los colegas del cineasta que se están subiendo al tren. ¿Quiénes son esos colegas? Son los periodistas. Él se consideraba como uno más de esos, y viajaba con ellos, eran parte de prensa escrita, prensa en imágenes, fotógrafos, fotógrafos de fijax y fotógrafos cinematográficos. Ahí me parece que esa película es informativa, también es informativa en algún grado, son informativas las primeras películas de la revolución. Están muy cercanas a los acontecimientos y son acontecimientos que todavía no tienen un resultado claro. Se exhiben por su sensacionalismo, porque son vendibles desde el punto de vista noticioso. La gente va a verlas para ver que está pasando, es como leer el periódico. En algunas, como en la que filmó Ocañas ya hay un punto de visto por uno u otro bando porque él es maderista, él quiere exhibir su película con un sentido propagandístico hacia el bando en él que creó. Pero al mismo tiempo son informativas y propagandísticas. A Toscano no le importa el maderismo, Toscano quiere que se venda el producto. Después se hace un poco maderista, pero no muy maderista, es contratado para hacer propaganda y tal. Desde luego sí hay una transformación, a partir de la revolución de las películas más informativas a películas más propagandísticas, a documentales más propagandísticos, por ejemplo como el documental, como las películas que filma Toscano de la campaña presidencial de Madero. La campaña presidencial es o de Madero o de la Barra, no la primera de Porfirio Díaz que no fue filmada, lo cual es muy significativo. En octubre o septiembre de 1910, nadie filma las campañas presidenciales. En septiembre u octubre de 1911, Toscano filma la campaña presidencial, ahí surge el filme de propaganda, yo creo, porque Toscano ya se dio cuenta y Madero ya se dio cuenta, sobretodo, de que es un vehículo interesante para su propia promoción. Él contrata a Toscano y contrata a otros cineastas para que le haga propaganda. Claro, Madero tiene muy mala prensa, la prensa lo ataca constantemente, entonces necesita un control, una fuerza contraria para hacerse, para elogiar su gobierno, su causa, su campaña. El cine de propaganda directo inicia con la campaña presidencial. Y luego se mezcla la información y la propaganda. Por ejemplo hay una película que se llama... Ocañas y Toscano están cerca de Madero, están contratados por Madero. Los hermanos Alva, por ejemplo, no, entonces ellos siguen haciendo cine informativo. Hay dos películas sobre la revolución orozquista en 1912 cuando Madero es presidente, Pascual Orozco se rebela contra Madero en Chihuahua, hay dos películas una de los hermanos Alva que es más noticiosa, donde hay tomas desde el punto de vista de los orozquistas y otra, partes de película, una parte de la película es desde el punto de vista de los orozquistas y otra parte es desde el punto de vista de los maderistas, del gobierno y de los rebeldes, entonces más informativa, más imparcial, están los dos peleándose. Hay otra película que es de Ocañas que es del punto de vista de Madero, que se llama Revolución Maderorozquista pero que no trata sobre Orozco, trata sobre Madero...

*Explícito, ¿y eso todo lo sacas de información textual?*

De los carteles... Las tomas incluidas, que se conocen están en *Memorias*...

*Y las compilaciones esas, ¿crees que hay ya un distanciamiento?*

Al principio no, sigue siendo propaganda, por ejemplo en 1912, las compilaciones empiezan un año después de la revolución, en noviembre de 1911, Madero toma posesión, es electo presidente y toma posesión. Para celebrar su toma de posesión y para celebrar el primer aniversario de la revolución se exhiben en México 3 películas de compilación, ya 3 películas de compilación, donde se compara lo del presente con el pasado. Por ejemplo hay una que es la toma de posesión de Porfirio Díaz y la toma de posesión de Madero. Es una película de compilación porque está haciendo uso de materiales antiguos, no muy antiguos, pero... Así fue aquello y ahora es esto, es historia, es profundidad histórica. Toscano empieza a exhibir en mayo o junio de 1912, una película que se llama *Historia Completa de la Revolución*, en 12... Creía que ahí se acababa la historia completa, en 1915, es maderista... Es una película de compilación propagandística, o sea, se mezcla el carácter de compilación porque junta materiales antiguos y de propaganda. En 1915 hay una *Historia completa de la revolución* ya con muchísimo más materiales que es completamente propagandística, ahí es donde escriben esta carta a Félix Palavicini donde dice...

*Para exhibirla, está muy buena la carta...*

Está muy buena porque ves cómo es totalmente propagandística a favor de Carranza.

*Pero tu crees que es de Ocañas*

La redacción es de Ocañas, sin duda, pero la firman los 3, Toscano estaba de acuerdo. Probablemente el armado de la película era tal como lo decía la carta, un armado de vamos a ganarle a la reacción, que son todos los enemigos, los reaccionarios.

*Y ahí sigue hasta, quién sabe, hasta la compilación de 1930.*

Sí, hace distintas compilaciones, es una de las cosas que se tiene que precisar, porque hay guiones, hay intentos de compilación pero que a lo mejor no llegaron a hacerse película, digamos que el sentido sí es que, hay unas películas informativas, que se convierten en informativo-propagandísticas y hay unas películas de compilación que se convierten en compilación-propagandísticas. Sigue habiendo siempre películas informativas, por ejemplo, La rebelión delahuertista, cuando está cerca de los acontecimientos, yo digo que son informativas. Aprovechan que hay una súper noticia para hacer dinero. Estos nunca fueron, a excepción de Abitia probablemente, nunca fueron contratados mucho tiempo por el gobierno, sus películas importantes son películas de empresarios que necesitaban recuperar su inversión. Ellos de lo que vivían era de exhibir, entonces veían algo sensacional, alguna noticia e iban a la noticia. Esa noticia podía ser los desastres naturales, como los terremotos, las inundaciones, o los desastres sociales, como la revolución.

*La cosa esa de la Fundación, ¿crees que ahí hay todavía...*

Sí, está por descubrir, es un tesoro que está ahí, ojalá se atienda pronto porque ya pasaron 100 años o más y no duran toda la vida esas películas, sobretodo en condiciones difíciles. Ahí no hay un espacio controlado, donde estén guardadas, están al aire libre, estaban en una bodega húmeda, estaban en pésimas condiciones. Hay muchos rollos que se perdieron, proporcionalmente no es tanto felizmente, pero hay unos que se perdieron y si se sigue pasando el tiempo, se van a perder más, sin duda.

*Y tu libro, entonces, dijiste que fuiste a la Fundación proponerlos y ahí salió ese premio...*

Hubo dos... Estaría bueno que entrevistaran a la persona que escribió el otro libro, Alejandra Moreno recibió el libro, lo leyó... Hubo dos.

*Sobre Salvador?*

Yo competí con una chica, no sé quién será.

*También sobre Salvador Toscano?*

En ese concurso se presentaron dos para Toscano, igual en Puebla está...

*Claro que hubo una cosa por los 100 años también.*

Fernando Osorio. 1996, 1997...

Ángel Miquel. Ahí debe estar, debe haber un archivo... Es una mujer y seguro es Vida de Salvador Toscano, algo por el estilo. Alejandra desde luego lo tiene o bueno lo tenía, ella lo leyó. Me dijo que encontró algunos datos interesantes que no están en mi libro.

Fernando Osorio. Nosotros hemos encontrados algunas cosas en el ayuntamiento de Puebla, que es un reflejo de lo que pasaba en la plaza de Puebla en 1914, estaba bajo el control de la División del Norte, había una autoridad municipal y al momento de exhibir la intervención norteamericana en Veracruz junto con los primeros noticiarios cinematográficos de la primera guerra mundial, el público protesta y protesta ante la policía, la policía pasa parte al cabildo y la autoridad municipal, "no, señor Toscano, usted siga exhibiendo, esas cosas tienen que exhibirse, y no como alega la protesta del público de que el cine es para divertirse". Además hay...

Ángel Miquel. El documental de Toscano de compilación, esa fue su mejor película desde el punto de vista creativo, es un documental que empieza en 1847, hace una relación con el pasado hasta antes del cine, y eso lo resuelve con tomas del castillo de Chapultepec, del convento de Churubusco, del monumento a los niños héroes. Hay un prólogo en el pasado remoto, es una película de historia.

*Fabiana Diaz. Dicen también, de la Vega nos dijo, que él sería como un pionero en el mundo, ¿tú lo crees?*

Hay que ver otros países, él que lo estudió primero fue Jay Leyda y lo que dice es, eso empieza en la primera guerra mundial y empieza en la revolución soviética, el documental de compilación. Si Toscano hace su primera película en 1912, sí es un pionero en el mundo, pero hay que ver en los EUA y en Europa, igual es un descubrimiento simultáneo, que tiene que ver con el largometraje y con la acumulación de latas en tu casa, si tienes latas viejas que puedes usar, pues, las usas...

Fernando Osorio. Como un concepto, no crees tú, de reciclaje, como estos eran exhibidores, la forma de distribución era que te vendían una película para que tú la exhibieras o para que la exhibiera alguien más, esto tiene que tener varias pasadas...

Ángel Miquel. Claro, es que los documentales informativos se acababan muy pronto... el interés, si el terremoto de Chilpancingo, lo exhibes una semana y ya, dentro de un mes ya, entonces claro. Por suerte la revolución, o sea, Pancho Villa estuvo en Ciudad Juárez, luego estuvo en la División del Norte, luego lo mataron en 23, Pancho Villa tenía mucho uso. Lo podían reciclar fácilmente, el terremoto de Chilpancingo no. De Madero no hubo biografía, es algo muy curioso, porque una vertiente de los documentales de compilación fueron las historias y la otra fueron las biografías y de Madero, nadie, ni Toscano, que tenía muchos

materiales, hizo una biografía. La primera de la que tengo noticias es la de Zapata en 19 y luego la de Villa en 23 y luego una que hizo Abitia de Obregón en 28, que también son películas de compilación, son biografías.

*Fabiana Diaz. Y la cosa de la itinerancia ayudaba mucho, era una forma que él tenía de seguir sacando provecho.*

Claro. Sí se seguían exhibiendo durante mucho tiempo a gente que no sabía, mira es la de la decena trágica, en 1920...

*Y tú pones una fecha para el fin de las películas de compilación... la cosa del cine sonoro, de la ficción...*

No sé las películas de compilación, porque la de Carmen Toscano también es de compilación, la de Abitia, *Epopeyas de la revolución*, más bien, el sistema de la itinerancia se acaba en los años 20, siempre ha habido y seguirá habiendo cineastas itinerantes, pero ya no son los cineastas importantes, son exhibidores.

*O tal vez se acabe la relación cineasta-exhibidor.*

Sí, se separan las esferas, ya no son los mismos, sí.

*Dices de, no de la producción de películas de compilación, pero la entrada del cine de ficción...*

También, sí. El documental se transforma con el término de la revolución, en primer lugar y en segundo lugar con la popularización del querer ser estrella. El término de la revolución, de los balazos en 1916, según yo, lo que origina es que ya la gente no quiere saber nada de la revolución, ya han pasado 5 años de balazos, 4 años de balazos y ya están hasta acá de ver eso, eso es por un lado, por otro lado, las oficinas gubernamentales utilizan los servicios de los documentalistas para hacer otras cosas, películas de propaganda, películas de fomento, como la que hace Toscano en 17, de Quintana Roo, lo contratan para hacer un documental turístico. Él va y hace su documental, pero ya la revolución, el documental se transforma y se hacen ya educativos, en fin, y luego el cine de ficción, es interesante, que no quiera ver la revolución, yo creo que no la quiere ver por olvidar, una reacción casi natural, ya pasamos por ahí, y en segundo lugar porque no es capaz de construir escenarios y contratar actores lo suficientemente eficaces para competir con el registro documental. Fueron tan buenas las películas documentales, que el cine de ficción tardaría 10, 15 años en tener las condiciones para poder hacer una batalla.

Fernando Osorio. Y reconstruir la ética, que en muchos casos, aun así utiliza stock shots que intercalan la revolución. El filme *El compadre Mendoza*, ¿qué escenas exteriores tiene? *Vámonos con Pancho Villa* mete algunas cosas de stock shots...

Ángel Miquel. Las películas de Contreras Torres mete fragmentos documentales...

Fernando Osorio. ¿Llegaste a los 40?

Ángel Miquel. Sí.

Fernando Osorio. Yo creo que sí ya cuando tienes toda la lana del mundo para...

Ángel Miquel. En los 30 Cárdenas les presta el ejército para darle credibilidad, pero en los 20 no, todavía están peleando, aparte. Eso explica un poco el predominio de la ficción más

fantasiosa y de una búsqueda identitaria nueva, hacia los charros y cosas por el estilo, en los años 20, que no prospera mucho tampoco porque no había dinero.

*Fabiana Diaz. Una cosa que estoy un poco pensando sobre México, sobre una investigación que se hace acá, ya empezaste diciendo que tú no conseguiste, ¿tú no crees que eso sería una buena fuente también, ir directamente a la película?*

Sin duda, por ejemplo las estaciones de los trenes yo los hubiera encontrado ahí con precisión.

*Con esa cosa escrita, no sólo, con la cosa ¿de dónde vino este material? ¿Cuántas reproducciones hubo? ¿Qué tanto es original ese material?*

Sí, hay mucha información en las películas, la fecha en la que se hicieron, pero en otra vida con mucho gusto...

*Pero eso es común acá, ¿quién lo hace acá?*

Rocha lo hace, pero a Rocha le falta la otra parte, todavía no surge el investigador que vea las dos cosas al mismo tiempo. Bueno Rocha sí busca un poco también en hemeroteca... Pero falta trabajo sobre la parte del cine propiamente dicha, de la película. Yo lo que veo es que deriva de la falta de acceso a los materiales. Si la filmoteca tuviera un sistema eficiente para ver películas, si le facilitara la vida al investigador, el investigador iría ahí, pero lo que hacen es darte una copia mala en vídeo, no tienes acceso directo, es muy difícil. Allá en el rancho, pues si no sabes hacerlo...

*Podrías hacerlo, pero no sabes...*

Si lo puedes hacer.

*Sí, porque dan ese espacio allá...*

Lo dieron ahora con Octavio, no sé cómo va a estar. Pablo Ortiz estaba queriendo que las películas de la Fundación se fueran a dar la Filmoteca, lo cual no sé si es una buena idea...

Fernando Osorio. Yo creo que las películas pueden irse a la Filmoteca de la UNAM a conservarlas en las bóvedas, pero lo más importante es que además de que se vayan, es que exista una política o un proyecto de control físico y de control intelectual, que eso requiere el concurso de 4 investigadores de tiempo completo por los próximos 5 años, proyecto a largo plazo, porque la filmoteca no tiene el personal para atender esa parte de investigación. Tiene que ser un concurso de varias instituciones avocadas para eso y que no dependa del CONACULTA porque esto no va dejar ningún crédito de imagen, hasta que no esté hecho, porque la conservación no viste a nadie, políticamente, hasta que no está hecha...

Ángel Miquel. Tal vez, pensando en términos prácticos, un buen espacio, están las bóvedas de la Universidad y ahí se podrían conservar, pero el proyecto de atención de esas películas tendrían que ser quizá un proyecto CONACYT, en que estén involucrados la Fundación Toscano, investigadores independientes y conservadores.

Fernando Osorio. Unos investigadores como en tu caso, adscritos a una Universidad, que tienen un posgrado de excelencia, en donde tienes un investigador de la Universidad de Puebla que cubra lo de Puebla...

## Entrevista con Gregorio Rocha

Gregorio Rocha. (...) después de escuchar sugerencias que venían de Canal 22, cambié las voces, cambié un poco la estructura del programa y creo que quedó mucho mejor. Las voces las cambié, quité esas voces femeninas que tenían, puse la mía porque ellos decían, "No, queremos a Damián Alcázar" y yo dije, "Está bien, nada más consíganlo". Pasaron como dos meses, y yo dije, "esto ya lo quiero terminar". Y lo grabé con mi voz, mezclé y entonces esa versión la mostré hace poco en el Festival de Morelia y quedó bien. La recibieron muy bien, pero Canal 22 ahora quiere que grabe Héctor Monilla y yo ya me quiero zafar porque son demasiados cambios y es mucho trabajo el que implica hacer algo así, o sea volver a grabar la voz, volver a mezclar el audio, volver a hacer todo lo que se tiene que hacer. El problema es que parece que hasta allí llegó Canal 22, no he visto una definición clara que digan, "lo vamos a dejar como un programa unitario". A mí me han tenido con la duda hasta hoy, en la incertidumbre. Porque era un proyecto de tres programas y siguen así, "puede ser que sí, pero no sabemos". Entonces, al parecer lo más evidente es que no van a producir lo otro, ya pasó, este año no hicieron nada. Se supone que lo van a transmitir en noviembre, pero no tiene fecha. Raro, raro, creo que es una falta de dirección, el maestro Volpi que no les pone, no les pone en orden... no sé, bien extraño. Yo por mí, ya lo entregué y a mí me gusta mucho y a la gente que lo ha visto, o sea, después que ustedes vieron todavía creo que se trabajó mucho más la estructura y corregí algunas cosas del guion. Está bastante bien, pero como que ahí lo quieren dejar yo creo y no lo asumen. Entonces...

*Fabiana Diaz. Retrocediendo un poco en tu historia, pudieras hablar un poco de tu trayectoria, profesionalmente hablando, que te presentaste un poco.*

Gregorio Rocha. Yo soy cineasta, documentalista, formado en el CUEC, la escuela de la UNAM. Tengo formación autodidacta en video porque he hecho una carrera paralela porque en un principio empecé a dedicarme, a preocuparme por la conservación del video, del video independiente, en los años 80. No prosperó mucha esa inquietud, pero más adelante, sí me fui involucrando en proyectos que tenían que ver con el cine porque yo tenía... Hace unos 10 años o más, que me empecé a interesar por la historia del cine, en particular del cine de la revolución mexicana, esto a raíz de un proyecto que hice sobre Pancho Villa. Como fui encontrando películas que en ese momento estaban en situación de orfandad, me fui involucrando en su restauración y también tengo una formación autodidacta en ese campo porque de ahí fui encontrándome con más películas en esa situación y que nadie estaba haciendo nada por cuidarlas... Lo que he hecho es trabajar con archivos establecidos o también ir creando una colección particular de películas, eso aparte de hacer mis documentales. Colecciono películas en 16, 35, 8, súper 8 milímetros, y también aparatos arcaicos de cine. Eso lo hago más como un hobby. En mi práctica profesional, es lo que he hecho, vivir de mis proyectos, documentales. También de alguna manera, hay una parte de mí académica, aunque no soy académico, no tengo formación como historiador, pero me buscan y en ocasiones, voy a congresos y presento ponencias sobre temas que he estado trabajando.

*Entonces de estos materiales que encuentras, tú también los reutilizas en tus proyectos, ¿o son cosas aparte?*

Sí, ya he usado algunos de ellos, yo también, como casi todos los archivos, aunque el mío no sea propiamente un archivo, pues voy rezagado en lo que es catalogación. Lo que hago principalmente es tener las películas en buenas condiciones, sobre todo las de 16mm y las proyecto a mi familia, a mis hijos, hago funciones en la casa. Sí he utilizado algunas, a mí me ocurre algo con lo que se llama el "found footage", las películas de metraje encontrado. Es que más que jugar con los materiales en sí, tengo una especie de obsesión en ponerlos, más

que recontextualizarlos, creo que mi propósito es ponerlos en su contexto original. Cosa que es una utopía, porque de cualquier manera acaba uno recontextualizándolos. Pero quizá esto es una cualidad de alguien que se interesa por la preservación. A diferencia de otros colegas que hacen cine experimental con películas encontradas, yo trato de volverlas a colocar en dónde estaban, en el contexto en que estaban, utilizando el cine para reconstruir ese contexto.

*Tipo unir pedazos que tienen que ver con otros de la misma época, ¿cómo sería eso?*

Creo que ahí es diferente cómo lo he hecho en cada uno de mis trabajos. En particular creo que me voy a enfocar en el caso de Salvador Toscano, voy a hablar de este que es el más reciente. Al conocer Los Barandales y un poco de todos los documentos de diferente tipo que están resguardados ahí, me di cuenta de que valía la pena hacer un documental sobre el lugar. Yo ya tenía la inquietud de hacer un documental sobre coleccionismo porque cuando yo viajo trato de ponerme en contacto con amigos o colegas que también son coleccionistas, voy a visitarlos, y trato de saber el porqué, de esta especie de adicción, hábito adictivo que es coleccionar algo. Luego les pregunto acerca de sus tesoros, a cada quién le pido si quiere compartir conmigo el tesoro que está resguardando, todo lo que hay.

*¿Los registras?*

Sí, la mayor parte lo he ido grabando porque quiero hacer más adelante un documental sobre esto. Estábamos platicando esto con Octavio, él también mencionó películas caseras de la familia Toscano y esas me llamaron mucho la atención y pensé que esas podrían ser el tesoro que había ahí. Independientemente de que haya muchos materiales históricos. Quizás me parecieran más interesantes los materiales familiares. Porque lo histórico lo hemos visto en diferentes lugares, siento que lo histórico también ha perdido su significado por los diferentes usos que se le ha dado a ese material, sobre todo son usos que vienen desde lo oficial. En cambio, lo familiar a mí me llama mucho la atención, lo íntimo, cómo romper esa barrera entre lo privado y lo público.

*¿Cómo entraste a trabajar con la familia? ¿Cómo fue?*

A mí me invitó Pablo Ortiz Monasterio porque estaban ya trabajando en ese tema de las tarjetas...

*¿Fue en esa época?*

Fue en esa época. A mí él me invitó para otra cosa, quería que le ayudara a revisar unos rollos de negativo en nitrato que no sabían qué tenían y tenían un poco la expectativa de que fueran materiales inéditos, que no estuvieran en *Memorias de un mexicano*. Pues, se decepcionaron, tanto él como Octavio porque sí eran materiales que ya se habían visto en *Memorias de un mexicano*, pero aun así son valiosos porque esos rollos son del poco material negativo que tiene la colección de nitrato ahí en Los Barandales, casi todo lo demás es positivo. Nada más el hecho de ir a revisar ese material fue lo que me llamó la atención. A mí Pablo me invitó para eso. Yo todavía estaba trabajando en un proyecto que era un poco como carta, carte blanche, carta blanca para Canal 22, querían que yo hiciera algo, estaban esperando que yo hiciera la propuesta. Ya estando ahí también reflexioné sobre mi propia experiencia y dije, creo que es una manera excelente de entrar al archivo de Toscano. Hasta el momento todavía no había trabajado prácticamente ningún archivo mexicano, aun cuando ya estaba... Pues he trabajado en archivos de varias partes del mundo, pero no había trabajado en México entonces dije, mira aquí hay muy buena oportunidad. Decidí escribir un proyecto que terminó siendo sobre Salvador Toscano. En un principio iba a ser sobre Los Barandales, porque me gustaba la idea de hacer un documental sobre archivos, en este caso un archivo familiar.

*Dijiste que eso sería tu primer proyecto en un archivo mexicano, después en un archivo...*

*¿cómo era? Eran tres propuestas.*

El otro era la Biblioteca del Congreso, los materiales mexicanos, pero en particular, los que están en las bóvedas de nitrato porque el año pasado visité esas bóvedas y descubrí una cantidad muy grande, una cantidad significativa de materiales sobre la revolución y posrevolución que no están preservados, que están todavía en nitrato y pensé en enfocarme más bien en lo que estaba en las bóvedas de nitrato. Ahí además tengo, conozco a los encargados de las bóvedas de nitrato y ellos me conocen, les gusta mucho el tipo de trabajo que yo hago y me permiten entrar y salir. De hecho estuve revisando algunas de las bóvedas porque ese material está sin catalogar. Trabajé siete bóvedas, siete de setenta, en las siete, de cada una salió algo y en particular a mí me llamó la atención que están los materiales de una película que es posible reconstruir, es una película hecha por una mujer en 1928. Una feminista estadounidense a quien le atrajo mucho el tema de la revolución mexicana y aparte de ser una intelectual era una millonaria y tenía dinero para producir una película en grande porque trajo técnicos de Hollywood y es una película muy interesante que sí se terminó y se exhibió en la transición hacia el sonido, pero luego desapareció. Se exhibió tanto en México como en los EUA y luego desapareció ella también. Si ya el primer documental era sobre Toscano, el segundo era sobre Juliette Barthe, la mujer que hizo esa película. Me dedicaría yo a saber qué ocurrió con ella y que ocurrió con su película. Ahí en las bóvedas de nitrato encontré diferentes elementos de la película. La pista sonora, el negativo, uno que otro rollo de copia compuesta, estoy seguro de que la película está ahí completa, o al menos una parte significativa que permita reconstruirla parcialmente. Tienen música de Gutty Cárdenas (?), él hizo la música especialmente para la película, es un compositor y cantante yucateco. Se ve sensacional toda la imagen y la historia de ella es también muy interesante, viniendo del feminismo temprano en los EUA, de 1910 a 1920, luego viene aquí y da con los círculos intelectuales de México, y se le ocurre hacer esta película. Es una ficción pero que contiene partes documentales, casi hecha como película etnográfica, y una historia de mucha simpatía por los campesinos que sublevan contra la oligarquía y el gringo es un malo, es un gringo que él lo que quiere es atraer a las compañías petroleras a México porque se da cuenta de que hay mucho potencial con el petróleo y los campesinos luchan contra él. Está muy interesante...

*¿Es interesante volver a verlo? ¿Volver a exhibirlo?*

Sí, enseñarle al público, este proyecto es para la televisión, pues que el público supiera sobre esto. Luego el tercer proyecto es hacer... La tercera parte de ese proyecto trata sobre todos los archivos del mundo, ahí ya me voy en una onda monográfica. Ahorita he estado trabajando, ordenando mis materiales, porque tengo materiales de la revolución mexicana que he ido reuniendo desde hace más de diez años. Tengo materiales de siete archivos, de Europa y de Norteamérica, de diferentes tipos; hay materiales de ficción, materiales de no-ficción, todo es de entre 1911 y 1928, son de la época muda, porque ese es mi interés particularmente. Basándome también en la experiencia de trabajo con Toscano, se ha investigado por David Wood, Ángel Miquel, que él era sobre todo compilador, alguien que no tanto filmaba, parece que filmó muy poco en realidad, sino que reunía, coleccionaba películas de prácticamente todos los camarógrafos o cineastas que trabajaron durante la revolución y con eso hacía compilaciones que llegaron a durar casi siete horas, ya hasta finales de los años 30. Esto tiene que ver con las tarjetitas que encontraron y todo eso, pero yo me considero a mí mismo un compilador, un heredero de esa tradición. Creo que lo que yo hago son películas de montaje, no sólo utilizo imágenes en movimiento, sino que fotografías, entrevistas, puestas en escena, a veces hasta yo me he metido para entrar en una narración desde primera persona. Hay esta idea de montaje o de collage y ahora para llevarlo a un paso más allá, estoy tratando de diseñar una base de datos visual que serían los ladrillos con los que yo construiría la última parte, la tercera parte. A partir de todo lo que he encontrado en todos estos archivos, inventar

una manera o maneras diferentes de armar el rompecabezas de la revolución mexicana. Estoy hablando de materiales repartidos en siete archivos.

*¿Y cómo los adquiriste, esos materiales?*

Los conseguí en su mayor parte para el proyecto que se llama *Los rollos perdidos de Pancho Villa*. Por supuesto que si yo quisiera volver a usarlos tendría que conseguir nuevas licencias para utilizarlos, eso depende del patrocinador. Muchos no los utilicé en *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, la mayor parte es de muy buena calidad, conseguí también para hacer *Los rollos perdidos...*, los conseguí porque en los archivos ya más o menos me conocían, porque en la mayoría de estos archivos yo fui no sólo una vez, sino dos o más veces. Entonces, para deshacerse de mí, creo, decían, ya denle todos los materiales. Ahorita quiero utilizarlos de otra manera, esta base de datos... Es complicado porque primero, ninguna base de datos visual me va a permitir conservar esa calidad que yo quisiera, pero en cada uno estoy tratando de encontrar los tags, las palabras clave con las que se va a almacenar en un disco duro, para entonces con esas palabras clave sacar el guion, el guion de montaje. Finalmente todo el documental trata sobre las formas en que se representó la revolución mexicana.

*¿Te acuerdas de ese seminario de medios electrónicos? Hubo un proyecto de unos artistas plásticos americanos, una pareja... no me acuerdo cómo se llaman.*

Creo que ya sé quién es.

*Que hicieron sobre una serie.*

Están trabajando sobre documentos desclasificados de la CIA...

*No, no sé. Estos eran artistas que se enfocaron en una serie de televisión americana, ya no me acuerdo cuál es, tengo una memoria pésima...*

El archivo especulativo, ¿se llama? "The speculative archive".

*Creo que sí, pero te lo describo. A partir de esa serie, la catalogaron. La pusieron para el público como, no sé bien, era interactivo...*

¿Julian Meltz?

*Era una pareja, entonces ponían, "coches" y podías entrar y ver todos los coches de la serie, o "accidentes"...*

Así es... yo por ejemplo digo travelings, a ver todos los travelings que yo tengo, que he podido reunir, que se filmaron durante la revolución, podemos ver si el traveling fue más o menos una constante. Pero eso va a tener que ver lógicamente con trenes. El chiste es poder sortear por temas, por forma, inclusive por características físicas.

*Rayados, dañado, color...*

Sí... Por ejemplo, podemos sacar los transfers que vienen de nitrato, lo que está en ámbar, podemos buscar caudillos si queremos llamarle así, saque a los cinco o seis caudillos principales, en diferentes actitudes, caudillos posando, ahorita estoy organizando uno así. Tengo cinco, todos viendo hacia a la cámara, en diferentes actitudes, todos están posando. Creo que depende del uso que se le quiera dar, la manera de sortear, un historiador va querer organizarlos de otra manera. A ver, decena trágica, o dame el primer trimestre de 1913, va aparecer lo que está en Holanda, lo que está en Francia, lo que está en México y lo que está en EUA de decena trágica. Un historiador tendría otros intereses para sortear todo esto.

*¿Pero sólo tú lo vas a hacer? ¿O vas a llamar a alguien?*

Si entra una institución lo suficientemente seria, para invertir el dinero que se necesita, el disco duro que contiene esa base de datos se quedaría ahí, se quedaría a disposición de quien lo quiera usar. Yo ahorita, todo eso tiene mucho que ver Salvador Toscano, porque yo creo que él hubiera hecho algo así, o no sé si lo hubiera hecho. Como parte de mi propia investigación, yo me fui a estudiar la arqueología de las imágenes en movimiento, quiere decir, sí he ido a lugares extrañísimos a hacerlo, para ir consiguiendo ciertos datos, en Roma buscar lo que queda del museo kircheriano, con un loco que también conoce de Athanasius Kircher, un fanático de Kircher, en Roma, que me llevó a dos o tres lugares dónde quedan algunos objetos del museo de Kircher. Yo quería ver si quedaba algunas de sus linternas mágicas, pero no, quedaron cosas de otros inventos. Me fui a Stanford, en California con una mujer que es la principal kircheriana. Ella se dedicó a reunir toda la obra de Kircher para hacer que la Universidad de Stanford comprara libros en subastas, son ediciones del siglo 17, y entonces en Stanford hay 40 libros de Athanasius Kircher. Y como sabe que ya pertenezco al círculo kircheriano, me dejan entrar a consultar cualquiera de los libros de Kircher. Aquí en la Biblioteca Nacional tienen dos o tres, o cuatro que también ahí ya me conocen, pues soy el único que voy a buscar los datos de Kircher. De la arqueología de las imágenes en movimiento, ahora me estoy moviendo a la arqueología del manejo de información para tratar de encontrar una aplicación actual que para mí es esta base de datos. Por eso, por ejemplo, "El arte de la memoria", es un poco eso, es una historia de la búsqueda del ser humano por ayudar a su sistema nemónico, su sistema de memoria a través de herramientas artificiales. Me fui más atrás, había llegado hasta el siglo 17 y me di cuenta que había que irse mucho más atrás con los griegos, ahí estoy encontrando cosas muy interesantes. Ya encontré el motivo más, digamos citándolo en el tiempo, el más arcaico, que da lugar a la imagen, en los terrenos de una antología de la imagen, es la memoria. La primera razón por crear imágenes es para ayudar a la memoria en la historia de la humanidad. Esto hace unos buenos 24 siglos, con tabletas de cera, antes de que existiera un lenguaje escrito. Aquí se refiere más bien a la construcción de imágenes mentales y como te pueden servir, y ayudarte en tu proceso de memoria. Eso me parece fascinante, entonces de ahí empecé a meterme también con Ramón Llull y la tabla combinatoria, con Giordano Bruno y ya entiendo mejor a Kircher. Cuando habla del "ars combinatoria" y ese arte de la combinatoria es el que creo que hoy es posible, o que está significado en las computadoras, en el procesador de la información, en el procesador de datos y en los discos que almacenan esos datos. Aquí la cuestión es cómo organizarlos. Es algo que yo no quiero llegar a hacer porque ya hay gente que lo sabe hacer muy bien. Sí me gustaría encontrar, nuevamente regreso al patrocino, para poder yo trabajar con alguien que tiene más facilidad para hacer esa base de datos, para hacer ese diseño. La idea es aplicar ese concepto en el tercer programa, una vez que ya no quedó piedra por voltear en los archivos, porque me falta Moscú, y algún otro que probablemente tenga cosas de la revolución. La idea es que así se hiciera. Yo lo llamo un "data base film", una película a partir de bases de datos, donde ya también mi memoria no es suficiente, sino que necesito utilizar estas ayudas.

*Va a estar explícito eso en tu película?*

Sí, porque en mis películas siempre se muestra el proceso, de cómo se está haciendo. Es una película que incluye su making off, y en este caso sería mostrarlo. Encontré ya más o menos quién podría hacerlo, creo que no es en México, es un señor que se llama Lev Manovich, ruso, pero emigró a los EUA y ahora está en California, auspiciado por la Universidad de California en San Diego. Sería cosa de hacer una estancia ahí, llevándome yo mi disco duro, todas mis películas. Ahora yo las tengo organizadas más bien por archivos, luego por compañía productora. Eso podría enseñarles un poco, cómo estoy organizando los archivos, pero falta bastante trabajo. Pero para hacer esa tercera parte, esa película, en realidad ya tengo todo el material de archivo, que es el que he juntado en todos estos años. Quizá lo que me

faltaría sería el archivo Salvador Toscano. La película, tú la viste, viste el documental.

*Ahora podemos entrar al archivo...*

Fue difícil definir el propósito de mi documental, el tema, porque dije hay tantas cosas, voy a hacer un programa monográfico, biográfico de Salvador Toscano, nunca hice una biografía, y no fui tan riguroso para hacer una biografía, ahí yo lo digo en mi documental, si buscas a Salvador Toscano tienes que desviarte hacia Carmen, y si buscas a su hija Carmen, necesariamente te vas hacia Salvador. Es muy difícil separarlos a ellos dos. Estaba el tema de las tarjetas que eso me llamó mucho la atención. Esta gran compilación que había hecho S. Toscano a final de su vida.

*Un paréntesis, ¿ya crees que fue Salvador quien hizo las tarjetas? ¿Sigues creyendo que fue Carmen? ¿Fue Carmen o Salvador?*

Nunca he creído que había sido Salvador. Creo que fue Carmen.

*¿Crees que fue Carmen?*

Sí. Fue ella. Pero lo que muestran las tarjetas es cómo era la película de Salvador. El caso es que mi curiosidad, que es la que mueve todo lo que hago finalmente, me hizo ir abrir latas.

*¿Y te dieron total abertura?*

Primero yo no tenía mucho tiempo para trabajar, conté 300, 360, 370 latas en el área donde está lo de nitrato. Hacer eso lleva mucho tiempo, o sea, revisar lo que contienen esas latas. Yo estaba haciendo un programa de televisión, y ellos querían que yo entregara todo en diciembre del año pasado. Pero yo sé que cuando me meto a hacer una investigación, encuentro un hilo y empiezo a jalar, a jalar y a jalar y a ver quién me detiene. Ese es el problema, que yo no me sé detener, sigo jalando el hilo. Puedes quedarte toda la vida ahí. Por un lado, fue muy interesante el acuerdo en que llegué con Octavio Moreno Toscano porque como él estaba en conflicto con la otra parte, con la oficina en la calle Bolívar, que son los que tienen los materiales estos que se transfirieron alguna vez a Betacam, yo no podía acceder a esos materiales, y me dice el hijo, si quieres de eso, tienes que ir a tratar con ellos y a ver cuánto te cobran. Normalmente te cobran 1000 dólares el minuto o más, dependiendo del proyecto, lo que ya está en Betacam. Yo por otro lado dije, eso no me interesa porque es lo que ya se ha visto y no tengo dinero para eso. Hice un acuerdo con Octavio: él me dejaba trabajar con todo lo que había en Los Barandales, absolutamente todo, y yo le pagaba una cantidad a la fundación que se utilizaría para reparar el techo del lugar donde estaban esas películas, esa bóveda underground, en el sótano. Porque ya se había roto, ya se había inundado y ya habían sacado las películas de ahí. Lo más urgente era reparar el techo. Yo dije, yo no lo voy a reparar, mejor te doy el dinero y tú lo haces. Pero no consideraba el uso de materiales de archivo, entonces le propuse, permíteme trabajar con unas 10 latas y yo hago el transfer y todo. Dijo, muy bien, nada más por favor deja constancia de todas las intervenciones que hagas. Trabajé con menos latas, finalmente el acuerdo fue por 6 latas. Yo ya había abierto 10, que son las que dicen "intertítulos" y revisé todo lo que había dentro de ellas porque a mí me llamaba mucho la atención porque los intertítulos, ahí es donde está el material inédito. O sea, Carmen no usó ningún intertítulo en *Memorias...*, fue lo primero que quitó de la película del papá. En los intertítulos está el guion de la película, o sea de los intertítulos Carmen transcribió a máquina en esas tarjetas, que ya conocemos, sin ser muy apegada, muy fiel. No son transcripciones 100% fieles al contenido del texto que está en el cuadrito de la película. Ahí podemos ver ya el contenido exacto. Empezó a aparecer una riqueza de información muy grande en los intertítulos. Entre otras cosas, muchos de los intertítulos que Salvador utilizaba en su compilación venían de otras compilaciones, está el

sello del compilador, principalmente los Alva. Ellos ponían su marca. Hay sellos de varias, hoy podemos saber que son de otras compilaciones. A Salvador no le importaba tanto utilizarlos.

*Que apareciera ahí la competencia...*

Sí, la competencia. Porque seguramente las adquirió, las compró porque las compilaciones probablemente así eran, así fueran desde un principio, una reunión de materiales de diversos camarógrafos, de diversos autores, donde el camarógrafo perdía, caía en el anonimato. En todo caso, el compilador era quien llegaba a tomar, a aparecer como autor, y luego a veces ni siquiera el compilador como editor, sino el laboratorio que lo producía, o la distribuidora que manejaba la película. Todos los otros caían en el anonimato. Poco a poco, según el número de intervenciones que iban teniendo los materiales. Ya conocía lo que había en las latas de intertítulos.

*¿Y si había realmente una correspondencia con las tarjetas?*

Casi todas están ahí, de los intertítulos todos, hice transcripción y capturé información, fui diseñando una base de datos. Estuve como una semana trabajando con esas diez latas. Lo que también me llamó mucho la atención, es que los intertítulos muchas veces traían lo que podríamos llamarle un pilón, venían con un pilón. A veces venían con una tira de una imagen en movimiento, todavía unida. La imagen que venía era verdaderamente sorprendente, son materiales que luego puse en el documental. Yo trabajé con seis latas que escogí al azar, así lo expongo en el documental. Porque las que decían intertítulos sí estaban rotuladas, y eran diez latas.

*De las diez, ¿trabajaste más a fondo con seis?*

No, de las diez escogí tres y así fue como fue. Lo que llevé a Rank, a video, fueron tres de intertítulos y tres de trims, imágenes en movimiento.

*A partir de los intertítulos, ¿fuiste a otras latas a buscar las imágenes?*

Para las imágenes en movimiento escogí tres al azar de lo que eran los *trims*, o descartes de edición de *Memorias de un mexicano*. Lo que salió en una fue principalmente celebraciones del centenario de la consumación de la independencia en 1921, en otra, principalmente materiales de la Revolución Orozquista, de los hermanos Alva, y en otra, materiales diversos, no recuerdo en este momento. Porque cada lata puede ser que tuviera rollos pequeños, medianos o grandes, o rollos muy pequeños. Por ejemplo una lata tenía 80 rollos, lo que quiere decir que cada rollito era una escena.

*Descartes de una escena...*

Descartes de *Memorias*... Hay veces que es lo que estaba antes y lo que estaba después de la toma que usó Carmen, o a veces la misma toma con mayor longitud. Lo que sí fue interesante es que todos los materiales tenían una correspondencia con los fotogramas de las tarjetas, y no era tan difícil buscarle, hasta se veía cómo lo había cortado mal. Un cineasta compilador, coleccionista, como Salvador Toscano nunca iba a cortar chueco un fotograma. Eso lo corta alguien a quien no le importa mucho, alguien que no sabe de cine, o que no tiene esa... Salvador no cortaba así con tijeras chueco un fotograma, y no cortaba la pegadura... Yo ahí insisto con esto porque además no es una idea que haya nacido a mí. A mí me nació después de ver el testimonio de Carmen Moreno Toscano [hija de Carmen Toscano]. Ella fue la que desató la polémica, no yo. Porque me puso en conflicto con mis colegas, pero quien testimonia cómo hacía las tarjetas Carmen Toscano fue su hija porque la vio trabajar y dijo, “entonces mi mamá empezó a cortar los cuadritos y los pegaba en unas tarjetitas con unos

esquineros”. O sea, nos está describiendo las tarjetas y cuando yo entrevisté a Carmen nunca había visto las tarjetas, desde que ella las vio cuando niña, que es lo que ella narra. Y fue cuando yo lo escuché, fue cuando llamé a Pablo y dije, oiga si su libro está en imprenta, párenlo. Y ya quedó y eso es lo que va a quedar como verdad, son las tarjetas de Salvador Toscano. Yo soy nada más una voz disidente, aunque yo hice un documental, quiero decir, tengo mi propio medio para expresarme. Ahí está. Lo que se ha repetido y ya va a quedar como verdad oficial es que son las tarjetas de Salvador Toscano. A lo mejor ya no tiene importancia, si son o no son de Salvador Toscano. Más adelante sí, quizás, va a tener más importancia, o cuando lo diga una voz más autorizada que la mía.

*Volviendo a los rollitos, ¿cómo fue el proceso?*

Yo con esos rollitos me conformé, me pareció maravilloso, dije, esta toma de Porfirio Díaz en el Bosque de Boloña, poco antes de morir, ya exiliado en París, sale en *Memorias de un mexicano*, pero aquí se ve en tono verde, más larga, pasa un perrito atrás, vemos con más tiempo su expresión, vemos que sí es como de tristeza por estar en el exilio y enojo porque se cayó su tinglado, además lo vemos en el formato full frame, del cine mudo, en el aspecto correcto, con la calidad que tiene un positivo sacado de un negativo de origen, seguramente de un negativo de cámara. Es cuando digo que abstraer la toma ya es recontextualizarla, se ve muy diferente a como se ve en *Memorias...* y la he vuelto a ver unas dos o tres veces, la película, y así ocurrió con cada toma. Ver el cañón, el niño cuando lo disparan desde una plataforma, entintado en naranja, ver a Emiliano Zapata entintado en fucsia, no sé, naranja o rosa, a Carranza con una mayor longitud de toma, porque hay algo que dice Esfir Shub, a quien yo cito en mi documental, la montajista soviética, ella decía primero que hacía este trabajo de compilación, no para las generaciones presentes, decía “lo hago para las generaciones del futuro, para las que vienen.” Creo que ellos son los que van a valorar todo esto, las de hoy quien sabe, no me importa. Ella hablaba por ejemplo de dejar la toma en su mayor longitud posible, la toma encontrada, encontrada entre comillas, para que el público pueda ver cómo era la toma. Ya no van a ver cómo era la película donde estaba esa toma, pero dado que la toma es la unidad narrativa del cine, pues dejarla en su longitud casi tal y como la encontré. Eso traté de hacerlo, ya en el último bloque, en la última secuencia decía, vamos a ver si se pudiera reconstruir, y en realidad lo que está reconstruido no es la última película de Salvador Toscano, es eventualmente, la Revolución Orozquista de los hermanos Alva porque son sus intertítulos, sus imágenes, eso es lo maravilloso de esto, de las compilaciones, que contienen en sí mismas muchos subproductos, por así llamarles, o productos de los cuales se nutrieron y ahorita si esto se pudo hacer con tres latas, más tres de intertítulos, porque saqué los intertítulos, algunos dio la casualidad que eran para, eso fue una... Como yo ya los había revisado sí saqué de la lata donde estaban intertítulos de los hermanos Alva, de Revolución Orozquista, quiero decir, si de esto salieron 10 minutos o 8 o 6, digamos de reconstrucción ¿qué no se podrá hacer haciendo las 360?

*¿Tu construcción fue sólo con las sobras? ¿Sólo con partes?*

Sólo con lo que me encontré, lo que por casualidad llegó a estar en esas latas.

*Seguramente es más largo que eso, porque si ella lo cortó y no lo usó.*

Muchas veces encuentras lo que cortó, usó y regresó. Es un trabajo muy complicado porque tienes que encontrar dónde lo cortó, encontrarles su... De que se puede hacer, se puede hacer, yo nada más quería hacer el experimento.

*¿Son materiales originales en nitrato?*

Tú sabes que lo original es algo muy relativo, curiosamente entre todo lo que he revisado en

el archivo Toscano, hay muy poco material de los años 1910. Primero muy poco que sea fechable porque está hecho como en película genérica, sin marca, que no es ni Agfa, ni DuPont, ni Kodak, ni Eastman, sin marca, no tiene ningún tipo *edge code*, marca al margen, es bien difícil fechar la película en sí. Y las pocas que he encontrado que tienen estos códigos para fecharlas son de los años 1920. La mayor parte de esos materiales son copiados, que Toscano o quien quiera, mandó hacer. No hay negativos de cámara, ninguno hasta dónde yo sé. Casi nunca he visto un negativo de cámara, de todo lo que he buscado, nunca he visto un negativo de cámara de esos años. Creo que era lo primero que se echaba a perder, o lo primero que tiraban, es muy probable que se echara a perder muy pronto, muchas veces toda esa gente tenía que revelar en el campo, en malas condiciones, con agua de muy mala calidad, con químicos, entonces es lógico que es lo primero que se echara a perder, el negativo de cámara, entonces ellos imprimían. Yo lo que he visto como constante por mi experiencia es que si hablas de cine mudo estás hablando de positivos. Quién sabe, pudiera ser que revisando con cuidado, aparezcan por ahí negativos de cámara, pero se me hace muy poco probable. Estos negativos de los que hablé al principio, que me invitaron Pablo y Octavio a revisar, eran negativos pero al parecer era un internegativo sacado a partir de un positivo porque ese sí alguno lo pudo fechar, por ahí tengo mis notas, de los años 1920, que es cuando Salvador Toscano estuvo más activo haciendo sus compilaciones.

*Tu trabajo ahí estuvo más direccionado a ese proyecto, tuyo, personal, entonces...*

No, acabé haciéndolo en tres partes, primero el making off, como hacía Salvador Toscano sus compilaciones, luego yo le llamo de on making off que es como hizo Carmen "Memorias de un mexicano" y luego la última parte es de remaking off, como era la compilación, como se veía esa última compilación de Toscano, esas serían las tres partes de Toscanito.

*Sí, de tu filme, pero para la Fundación, tú trabajaste en esas latas. ¿Crees que tu intervención puede ser utilizada de alguna forma? ¿Hiciste un catálogo, una base?*

Sí, yo tengo base de datos ahora nada más en Excel de las diez latas de intertítulos y de más de tres porque utilicé tres, a final eran 6 latas de trims. Incluso inicié números de catalogación preliminares y es un trabajo que yo pensaba continuar este año que ocurrió, pero fue cuando no hubo fondos aquí, hubo grillas allá, porque no voy a negar que a mí me han grillado mucho haciendo mi trabajo. No es mi propensión haber conspiraciones en contra de mí, pero sí hay grillas porque es un medio muy peleado, porque si no estás con uno, estás contra él. El caso es que tampoco hubo fondos y ahora falleció Octavio y yo insisto, estoy preparando un proyecto para presentarlo a la Fundación para continuar con ese trabajo. Porque ahí lo que es indispensable hacer, y creo que en eso estaríamos todos de acuerdo, es que antes de mandarlo a algún lugar en depósito o en préstamo es saber lo que hay, para que cuando mandes sepas lo que estás mandando. Si tu mandas 400 latas y dices no sé qué hay, llévatelas por favor, primero no van a saber ni dónde ponerlas porque no están propiamente etiquetadas, no saben si es nitrato o no es nitrato. Todos los archivos en México, la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional, no resguardan ese tipo de materiales aunque la Cineteca puede ser una especie de receptor moral de todo esto, siempre y cuando destine fondos y sabemos que la única bóveda para guardar esos materiales la tiene la Filmoteca de la UNAM. Quizá es el lugar donde deben ir, y mi posición es no sólo clasificados, sino también ya preservados. Esa es mi posición y mientras sigan ahí, ya hay que empezar a trabajarlos, a salvarlos, eso sí porque el tiempo pasa y todos sabemos lo que ocurre con el nitrato y lo que ocurre además también con...

*¿Pero eran todos nitratos? Y de esos rollitos, ¿los juntaste?*

Los junté, los que se podían juntar porque todo material que tenía mayor encogimiento de lo

que es permisible para que pase a una máquina en laboratorio, que en este caso iban a telecine y que nada más tiene un rodillo dentado, es más probable que pasen por ahí con cierto encogimiento. Cuando el encogimiento era mayor, los ponía a parte. Cuando el material ya era demasiado frágil y se quebraba, tampoco. Luego hubo otro caso que, sobre todo con los intertítulos que muchos de ellos tienen 5 perforaciones por fotograma, por cuadro cuando la norma es 4. Este fotograma de 5 es más alto y no pasa por ninguna máquina actual. Pasa, digamos corre, pero se desfasa el cuadro y eso me di cuenta con un rollo que traje porque lo mezclé y la máquina se volvió loca. Cada rollo, eran varias horas de telecine.

*Y después que fue a telecine, ¿volviste a hacer los rollitos? ¿Quedó como un rollo?*

¿Volver a hacer lo rollitos? No, quedó como un rollo, creo que volver a hacer los rollitos implica mayor daño al material porque vuelves a perder fotogramas. La manera de hacer los rollos en adelante sería diferente. Habría que tener un espacio muy grande de trabajo, tener tiras con clavitos a todo lo largo del espacio, tener cajas de luz rodeando abajo de las tiras de clavitos para entonces cada rollito irlo colgando. Así como está colgado verlo en la caja de luz, para ver qué es. Empezar quizá por reunirlos temáticamente o por teñido, por tipo de teñido que tienen quizá es muy fácil. A ver, Emiliano Zapata naranja, todos aquí. Ya sabemos que es la misma escena.

*O por los intertítulos...*

Sí, también. Hay que establecer una metodología, pero es mejor unir las tomas, las tiras de película primero viéndolas, conociendo su contenido. Yo ahorita las uní al azar, este rollo con este y con el que sigue, y con el que sigue. El objetivo era sacar material de esas latas, ver qué es y ver si tiene relación con los fotogramas de las tarjetas. En ese sentido no importa tanto quién las hizo, lo que sí es que son una guía para la colección.

*Una guía de lo que hay, claro.*

Todo lo que hay o hubo, porque es muy probable que hoy ya no esté todo lo que está en esas tarjetas. Pero lo que sí encontré es que todo tiene, todo el material que yo saqué tenía una relación con los fotogramas de las tarjetas. Eso nos hace pensar que esa película de seis horas quedaría como una película de una hora y diez, una hora y veinte. Soy poco optimista también (...)

(...) Por escaneo, cualquiera de las dos rutas.

*¿Cuál fue tu cálculo?*

10% de lo que hay ahí.

*10% que se recuperaría...*

De lo que es susceptible a entrar a una primera etapa, una etapa inmediata. De cualquier manera sobre el material encogido se puede trabajar, pero ese yo lo dejaría para después, investigando qué técnica utilizar, si hay dinero ya que ese es el más caro para hacer, el que está encogido o el que está frágil, etc. El más barato relativamente es el que está en buenas condiciones.

*¿Pero cuál es tu cálculo de las latas...*

¿Por qué 10%?

*Sí, ¿cómo llegaste a los 10%?*

Esto lo saqué basándome en la experiencia con los intertítulos y con otra lata, con la que tenía materiales misceláneos. Pude meter bien poquito de esa lata, 10% creo que es mucho.

Digamos si lo tomas como muestreo, quizá es muy bajo 3 latas o 6, deberían ser 30. Hacer 36 mil pies sería medio millón de pesos.

*Quiero saber cómo calculaste los 36 mil pies, ¿de dónde sacaste ese dato?*

De un dato que maneja Carmen. En los años 40 y tantos se ofrece la colección al gobierno de México y al Museo de Arte Moderno. Ella hablaba de cien mil pies. Luego a fines de los años 40, en 1949 que la vuelve a ofrecer, habla de 30 mil. De esas 360 latas, estoy seguro de que la mitad al menos son duplicados y pruebas y no sé que estaban haciendo para *Memorias*... Ya hablando estrictamente de nitrato de origen o el más antiguo, es cuando yo le calculo cuando mucho 36 mil pies. Porque una gran cantidad de esas latas, todas las pruebas y modificaciones que estaba haciendo Carmen, modificaciones de dimensiones o de proporciones de cuadro para reducir del *full frame* a académico para que vaya la pista de sonido, es una cantidad... Todo el material que ella usó pasó por eso. Luego el material que hizo Javier Sierra en la impresora truca para cambiar la cadencia de 16 a 24 también está ahí. Todo eso se hizo en nitrato porque en los años en que lo hizo Carmen era nitrato y el master que salió de *Memorias* era nitrato y probablemente esté ahí. Ese master también habría que salvarlo, o sea el corte negativo en nitrato que hizo Carmen, ¿dónde está? Eso es muy importante, la primera copia, la segunda copia, ¿dónde están? De esas 360 latas, no debemos imaginar que todas contienen los tesoros de nitrato de Salvador Toscano, no es cierto. La gran mayoría, estoy seguro, es material de laboratorio para hacer *Memorias*, o sea, diferentes cosas. Invirtieron mucho trabajo y mucho dinero para hacer *Memorias*, ahora ¿qué tan valiosos son? Sí son, pero yo los pondría en un lugar secundario, yo me iría hacia esos pedacitos de nitrato que son los que cortó y que todavía están por ahí. Esos son los que yo considero prioritarios y son lo que dudo que excedan 36 mil. En otra consideración tenía 50 mil, luego me bajé de 50 a 36 mil.

*¿Dónde están los materiales que seguramente los montó, los unió antes de hacer una reproducción? Porque esos dices que son los descartes. ¿Dónde están los pedazos que entraron en Memorias?*

Ahí están también.

*¿Pero los viste?*

Sí, ahí tenemos que encontrar copias de trabajo porque Carmen no dejó así tampoco muy claro el método que siguió. Se supone que sí duplicó los materiales y no cortó el positivo del que venían.

*Pero si los cortó porque tú dices que son descartes...*

Yo eso le dije a Octavio, le dije, ya encontré los materiales inéditos que ustedes tienen.

*Fernando Osorio. ¿Cuáles son?*

Son los que no editó. Son el antes y el después de la toma, los que no están en *Memorias*, esos son los materiales inéditos, no es la gran escena donde aparece quien sabe quién, no, sino lo que está antes de que bajara la escalera o que está después de que bajó la escalera, Álvaro Obregón o quien sea.

*Fabiana Diaz. Entonces sí los cortó...*

Sí los cortó.

*¿Dónde está el pedazo que usó para poder montar?*

Es muy probable que ahí estén. Y que no esté unido, que esté como una toma suelta, que sea

uno de los rollitos, o sea que no están unidos todos esos que ella usó.

*Fernando Osorio. Tú crees, bueno esos son medio millón de pesos para hacer el 2K.*  
Para hacer el 2K.

*Fernando Osorio. Estás hablando de 2 millones de pesos para trabajar eso, entre personal...*  
Sí, lo que no es tanto dinero. No, yo así tengo el procedimiento. Primero es trabajar en Los Barandales, o en cualquier otro lugar que tenga las condiciones. Si no se encuentra el lugar, se crean las condiciones en Los Barandales para hacer este cuarto de revisión, este espacio de trabajo, un taller de revisión y se le destina un trimestre con un equipo de trabajo reducido, no tienen que ir diez. Dos o tres personas, alguien que esté capturando lo que les dicen los otros dos. Yo así estuve con mi esposa, la pobre, la tenía capturando toda la noche. Yo me tardé 8 horas por rollo, yo solo. Entre dos, se puede tardar menos, 3 horas. Pero cambia la metodología, porque en este caso primero hay que colgar. Estar seguro de que no hay polvo para que no se siga llenando de polvo...

*Fabiana Diaz. Un lugar limpio...*

Un lugar perfectamente aislado, que haya vigilancia, para que cuando tú te salgas a comer no entre nadie, ni el perro, ni alguien mala onda a quererse robar. Que tenga esa seguridad de que si te vas dos días, se queda todo intacto porque en Los Barandales el problema es que tú te vas y llega no sé quién y ya movió las cosas. Llega Alejandra toda enojada porque la sala de la casa se ocupó para esto y te quita las cosas, o llegan... Los cuidadores no porque ellos nada más obedecen. Pero llega otro hermano, o llega no sé quién y dice, qué hace todo eso aquí, me lo guardas. Eso no puede ser para hacer este trabajo. Sí tiene que haber vigilancia, además de esas condiciones de higiene y de temperatura para estar 3 meses en esto.

*¿Tres meses? Eres un poco optimista.*

G: ¿Muy optimista? Sí, trabajando de lunes a viernes, a lo mejor 6.

*Mejor un año.*

Uno año, nada más abriendo latas y catalogando toma por toma, poniendo aparte todo lo que está encogido en un área con lo que tiene un encogimiento que ya no permite que pase por la máquina.

*Y limpiando...*

Yo digo todo se escanea en *flatbed*, por ejemplo el material encogido, como muestras también, para que sepamos visualmente qué es lo que está encogido. Sí, pasar todo el material, porque además es muy importante ese escaneo porque es lo que nos va a permitir tener una paleta de color a la hora de hacer el *scan*. Una de las ventajas del escaneo es que sí puede preservar el color de origen, cosa que pierdes si haces un duplicado fotoquímico, sólo si lo hicieras en negativo de color, pero en general se hace en blanco y negro.

*O hay gente en el mundo que reproduce fotoquímicamente en color, del mudo.*

Sí, claro, pero por eso, tener la paleta. Porque a mí lo que pasó aquí es que a la hora de querer preservar el color de origen, algo tan sencillo como eso, el operador se volvía loco porque te configura la máquina para la primera toma y para la siguiente ya no se puede porque no hay operadores suficientemente capacitados o que conozcan ese tipo de trabajo, interesados, ellos están acostumbrados a hacer comerciales y quieren todo así... No es así, y eso pasa con el *scan*, ellos que me dieron esa tarifa que es mitad de la tarifa convencional. La tarifa convencional sería a un millón, ellos me dijeron, pero lo vamos a hacer en la noche. Implica

irte a trabajar, o sea entras a la una de la mañana y sales a las 6 de la mañana, o sea, implica cambiar tu estilo de vida y lo hacen con el peor operador que es el que trabaja en turno nocturno, al que menos le pagan es el que se avienta la chamba en la noche, el que está dispuesto a fletarse ahí en esos lugares porque quieren tener en el día la máquina lista para lo que sí les dé, los comerciales, o los largometrajes con mucho dinero por detrás. Tienes que lidiar con todo eso.

*¿En dónde fue?*

En Olín, es el mejor lugar en México y les interesó muchísimo. Se quedó así como, perdón pero es que Canal 22 prefirió producir Opera Prima, Conaculta no sabe qué quiere hacer, IMCINE se dedicó a producir libros...

*Fernando Osorio. Este es un proyecto que debería tener financiamiento directamente de la Cámara de Diputados, en el que les vas a decir, mira, le vamos a dar chamba a la iniciativa privada, a investigadores, a los Churubusco, que vean que su millón o sus dos millones van a generar empleo en el país. No es un lujo, sino que lo vale el archivo y aquí habría que tener una exención de ambición, que eso es para salvar eso y después que lo salvemos vamos a ver que se hace. Entonces como a riesgo perdido, pero no está tan perdido porque va a haber tal cosa, se puede tener un equipo de gente, se puede documentar el proceso y el Canal 22 puede ser invitado, o Canal Once o TV UNAM para ver cómo se está haciendo y también cuando se requiera hacer duplicaciones de materiales, pues la Fimoteca que tiene el laboratorio y las máquinas para hacerlo también se va a ver beneficiada. El proyecto ejecutivo con todos estos recursos para venderlo, que no vas a vender nada, que vas a salvar el único patrimonio cinematográfico que existe en un todo, con todos estos subproductos, de montaje, de copia, de lo que sea y de documentación gráfica, obviamente el hecho de haber guardado los carteles, no es una investigación que requiere de hemeroteca, está ahí prácticamente todo. Hasta los aparatos.*

*Fabiana Diaz. Las cartas...*

*Fernando Osorio. Puede ser un proyecto de dos años, que en un año te dan un millón de pesos y en el segundo te dan el otro millón, no tiene que haber los dos. Y de esos millones de pesos, tienes que entregar mensualmente 80 mil pesos.*

Déjame hacer algo, no lo he hecho. Podría ser una especie de organigrama de cómo podría funcionar esto, aprovechando que estás aquí también tú Fernando. A mí sí me ocurre que la Cineteca Nacional puede ser la institución que patrocine, que sea la que...

*Fernando Osorio. La institución líder del proyecto*

La institución líder.

*Fernando Osorio. Porque la Fundación Toscano da una medalla que se llama Salvador Toscano, es un mérito cinematográfico nacional. Está la Cineteca como un líder de proyecto. Tienen buenas relaciones con el Conaculta. Está la colección Toscano, pero entonces van a dar a la Cineteca Nacional. Es la que dice, a ver, yo lo voy a cuidar, me voy a encargar de preservar todo eso, además también está en su misión, no es nada ajeno a ella. Cineteca tendría que pasar todo esto, coordinar todo. Aquí entran laboratorios de la iniciativa privada, laboratorios comerciales. Hay otro que le llamamos la comunidad de investigadores o algo así, trabajando ahí, comunidad académica que trabaja con este y con este. Ya veremos si aquí está el Conaculta, porque Conaculta si quiere, tendría dinero, no es nada, decir un proyecto a cuatro años de un millón de pesos por año, pero van a decir, no, tiene que ser en dos años,*

ustedes tienen que dar resultados antes de que yo me vaya a la gubernatura de no sé dónde.

*Fernando Osorio. Acá tienes que poner IMCINE.*

El IMCINE tiene que estar aquí.

*Fernando Osorio. Como la cabeza del sector.*

Es que el IMCINE no está arriba de la Cineteca, la Cineteca es un Fideicomiso que se maneja aparte, es Conaculta a través de IMCINE.

*Fernando Osorio. El Instituto Cinematográfico es un instituto que tiene personalidad propia.*

Es la cabeza de sector de cine, de Conaculta. La Cineteca porque es la entidad encargada del resguardo, de la preservación. Esta comunidad académica es muy importante porque tiene que trabajar en el proyecto y vigilar el cumplimiento del trabajo.

*Fernando Osorio. Esa comunidad académica, más bien es un comité académico, va a revisar el plan, a quién vas a entregar los resultados, va a decir sí el señor está haciendo bien las cosas o el equipo de trabajo, o te va a decir, oye eso es muy ambicioso, bájale tantito.*

Alguien que vigile o que evite los protagonismos y las ambiciones y las pueda neutralizar en beneficio del proyecto.

*Fernando Osorio. Y después pones una línea punteada aquí, que son como instancias que están relacionadas pero que no forman parte exactamente de proyecto, está el laboratorio de la Filmoteca de la UNAM, está la Filmoteca, como una pieza...*

¿Conoces bien ese laboratorio?

*Fernando Osorio. Sí.*

Porque yo no conozco y ahí se podría hacer el proceso fotoquímico, pero ¿por qué no lo hace la UNAM? ¿Por qué UNAM mandó sus cosas que tiene sobre la revolución a Canadá, hicieron en 2K y no lo hicieron en cine.

*Fernando Osorio. Lo hicieron en 2K y lo sacaron en cine, pero después ya lo comercializaron en DVD, pero la cuestión es la siguiente: la Filmoteca tiene un laboratorio analógico, físico-químico que la vas a contratar para que te haga tiras, te copie... Sí se necesita.*

Se necesita, aquí sería el laboratorio de la Filmoteca, ¿por sí solo o le ponemos dentro de Filmoteca?

*Fernando Osorio. Ponlo cómo Filmoteca porque a la Filmoteca vas a tener que convocarla al comité, y luego yo vería que hubiera para un segundo momento una serie de instancias patrocinadoras. Que tú tuvieras, por ejemplo la Fundación Jumex, la Fundación Televisa, son paralelos, patrocinadores. Un patrocinador lo que quiere es un logotipo y por el momento tú no vas a tener ningún logotipo, esos patrocinadores, los vas a tener en un segundo momento cuando ya tengas que exhibir, cuando ya tengas que salir a film out ¿quién va a pagar el film out de todo esto? Los patrocinadores. El mismo Canal 22 puede ser un patrocinador, TV UNAM, si repites otra vez el esquema, Conaculta, de difusión, porque lo que quieren es tiempo en pantalla. Eso sería como una estrategia de raising funds para que esto se divulgue. ¿Qué va a poner la Fundación Toscano? Va a poner los materiales, su documentación gráfica, va a estar presidiendo el comité académico con la idea de que el dueño de alguna manera de estos materiales controle la calidad, el comité va a controlar la calidad.*

Significaría que a la Fundación, lo que pone la Fundación es la colección de películas, documentos y aparatos, ya no tienen por qué quedarse ahí, y se los va a entregar a la Cineteca.

*Fernando Osorio. Ahorita no, ahorita más bien esos aparatos tienen, igual que las películas que se están restaurando y preservando, esos aparatos se tienen que preservar, echar a andar. Primero los limpias, los estabilizas y después los echas a andar. La idea es que esa Fundación que es una institución de asistencia pública, la vamos a ayudar, que el estado mexicano la va a ayudar, ejerciendo una política de estado que no existe, pero que la vamos a inventar para este caso. Tu eso ni siquiera se lo presentas al Conaculta, se lo presentas a la cámara de diputados, a la comisión de cultura y dices, destinen 2 millones de pesos para que este acervo que está en manos privadas en una institución sin fines de lucro, se pueda hacer y se pueda involucrar a las instancias estatales o gubernamentales que tienen que ver con esto. Le obliga el Conaculta, le van a lo mejor quitar 2 millones de pesos de su presupuesto, del programa anual de cultura para dirigirlos a algo.*

Se hace siguiendo un cause que es el normal de la Cámara de Diputados. Pero ¿quién lleva este documento? Yo solo...

*Fernando Osorio. Te voy a decir un antecedente, aquí debe haber siempre un bróker, un agente, el lobista. Ya hay un antecedente, la asociación Manuel Álvarez Bravo, que ya ha recibido por dos veces consecutivas apoyos de la Cámara de Diputados, igual les dijo, yo necesito acabar esto que es muy importante. Dijeron, nos parece muy bien, esas mismas personas a las que vio Aurelia Álvarez y hay que decirle a Aurelia, no seas malita, te invitamos a cenar y nos presenta a las personas, es un trabajo de lobby, la secretaria de la secretaria del comisionado de cultura. Lo que a mí me ha contado Aurelia porque soy miembro del patronato de la Asociación Álvarez Bravo, lo que ha reportado es que siempre que ha pasado esta cosa. Conaculta recibe un telefonazo, oiga ya le van a dar y queremos hacer un comité que nos permita administrar y hacer la gestión de avances del proyecto de preservación, inventario, registro, del 10%.*

Y así no asustamos a nadie, se hace de una manera más enfocada.

*Fernando Osorio. Tú tienes que meter en ese comité a Pablo, porque si no te va a pedirlo. Después tienes que meter a Eduardo de la Vega, gente académica, de una universidad de provincia, el heredero de García Riera. Tienes que meter a David Wood, Ángel Miquel, tienes la provincia, el D.F., tienes que darle un carácter nacional, no sé si a Fernando Del Moral, eso es algo que tendrías que discutirlo con la Fundación, a lo mejor alguien del Mora, a Lourdes Roca, por parte de la historia o a Iztia Fernández. Aquí, maquiavélicamente, Iztia sería un factor importante porque es muy amiga de Paula Astorga.*

¿Iztia?

*Fernando Osorio. Tienes que dar como un rejuego político.*

¿Dónde queda Fernando Osorio? Donde queda Gregorio Rocha.

*Fernando Osorio. Ahí me pones, yo también. Claro, la navaja que tú tienes que amarrar bien, con Verónica es vamos a hacer esto, tienes que empujar un poco el proyecto, la obra negra del proyecto.*

¿Cómo bróker?

*Fernando Osorio. Sí, el bróker en jefe es Verónica Zarate.*

Es la representante de los dueños.

*Fernando Osorio. Es el apoderado legal de la Fundación. Claro, y todo esto, quien va a recibir la lana va ser la Fundación.*

A través de la Fundación.

*Fernando Osorio. Sí, porque si a ti te dan un cañonazo de un millón de pesos anuales, el fisco te va a llevar 300 mil pesos. A la Fundación no.*

La Fundación puede decidir que ese millón quiere utilizar 300 mil para pagar los impuestos que deben de predial en Los Barandales, así le han hecho, ellos saben sus prioridades.

*Fernando Osorio. Entonces si tienen esa deuda, se coloca en dos millones 300 mil pesos. De tal suerte que 2 millones están totalmente pre-etiquetados para desarrollar el proyecto. Entonces vienen las contrataciones, se hace un contrato por servicios profesionales a Gregorio Rocha o a tu productora, tú recibes esa lana y pagas tus impuestos obviamente. De cualquier manera, los impuestos van a dar vuelta, pero afectan indirectamente el proyecto, como cualquier ejercicio presupuestal, es decir el IVA de los 2 millones 300 mil pesos se tiene que calcular, entonces a lo mejor son 2 millones y medio. Porque tantos son los recursos fiscales que tarde o temprano tenemos que pagarlos. Y todos los gastos de las cajas de luz, el lugar, la seguridad, el acondicionamiento, el aire acondicionado, pues se tiene que facturar a nombre de la Fundación para que la Fundación le de cuentas a quién le haya dado ese dinero. Eso es lo que yo digo, aproximadamente estamos hablando que los 2 millones y medio vienen siendo 100 copias, es lo que costaría 100 copias de 35 mm.*

Cien copias de una película.

*Fernando Osorio. Sí, entonces dices, a ver, IMCINE o Cineteca, necesitamos lavar película, bueno aquí en los Churubusco hay lavadoras de películas y a la Cineteca no le cobra los Churubusco por lavar la película, entonces todo lo que sea acetato de entrada se lava. Tenías que hacer una tabla de tareas: qué pensamos en ese proyecto qué va a hacer la Filmoteca, pues todo esto y los Churubusco esto. La iniciativa privada va a hacer esto y qué va hacer Gregorio Rocha, esto y su esposa, esto y su ayudante, para que vean que esos 2 millones están repartiditos, y el proyecto no va a costar dos millones porque como vas a usar una serie de apoyos, en especies, de canonjías. Por ejemplo, unas de las cosas interesantes en la Filmoteca es que no pagas IVA. La Universidad no puede cobrar IVA, eso es interesante, los costos son mucho menores. El único IVA va a ir sobre los materiales y lo mismo los Churubusco, el IMCINE entra y les dice a los Churubusco, préstennos una moviola, pero para la moviola vas a necesitar que venga alguien que la deje súper chida, entonces yo creo que es un proyecto multiinstitucional y multidisciplinario que tiene que pivotarlo la Fundación.*

Chance y hasta entra el sistema nacional de fototecas. Para todo lo de Jesús H. Abitia, a las fotografías, me refiero.

*Fernando Osorio. Puede ser. El INAH le dio a la Filmoteca un millón y medio para hacer la trilogía de Fuentes, o sea, inusitado que el INAH le entre al cine. Es lo mismo, tú puedes decirle, el INAH a través de la fototeca, tienes que poner ahí abajo de Conaculta, igual que el IMCINE, el INAH. Puede estar, como tú dices, toda la foto fija, si hay que escanearla.*

*Fabiana Diaz. Los papeles, los documentos.*

Los documentos pueden entrar la Cineteca, o sea, programas de mano, todo eso.

*Fernando Osorio. Todas estas cosas, creo que se podría comprar una cámara de cuadro entero y hacer una digitalización con la cámara de cuadro entero.*

Y esa digitalización al menos que la compartan Filmoteca y Cineteca, por decir algo.

*Fernando Osorio. Yo pienso que la dejen en el propio proyecto, y lo mejor es que eso se haga por outsourcing, que no tengas que andar comprando una cámara.*

¿Es un escáner de cámara completa?

*Fernando Osorio. Es una cámara, una Canon con un lente macro 105, con un sistema de luces.*

¿Eso se manda a hacer?

*Fernando Osorio. Eso se manda a hacer, tú pones ahí outsourcing, digitalización por outsourcing, porque el hecho de que el proyecto compre activos, se le quedarían a la Fundación.*

Se complican más las cosas...

*Fernando Osorio. Sí, entonces es mejor que tú pagues un servicio.*

Porque la Fundación de hecho se va a quedar con nada porque el objetivo de todo esto es buscar un mejor lugar para toda esa colección.

*Fernando Osorio. El objetivo del proyecto es la preservación de los contenidos y la mejor conservación de los soportes del acervo.*

Ya no va a ser en Los Barandales.

*Fernando Osorio. Puede ser que la Filmoteca o la Cineteca, en caso de los materiales de seguridad, la Cineteca, todos los materiales en acetato los guarda en la Cineteca, en depósito y todos los materiales de nitrato, los guarda en la Filmoteca, en depósito. Y en una segunda fase, se puede decir, necesitamos otros 2 millones de pesos de los cuales se van a destinar 400 mil pesos para climatizar una bóveda de nitrato nueva, para la Cineteca.*

Hace falta una bóveda de nitrato nueva, que no necesariamente tiene que ser de la Filmoteca.

*Fernando Osorio. No, y además que tenga aire acondicionado y que tenga todos los recursos climatológicos y de seguridad.*

Que se consiga un terreno adecuado, se supone que tiene que ser fuera de la ciudad.

*Fernando Osorio. Se supone que tiene que ser fuera de la ciudad, por ejemplo, te puedo decir que dónde está el transmisor de Radio Educación en cabeza de Juárez, tienen un gran terreno que Conaculta puede hablar con la gente de Radio Educación y decirles, déjennos construir una bóveda de este tamaño para materiales de nitrato de Toscano, y se les pone el gas inergen. Eso puede ser la manera de decirles, tenemos la infraestructura.*

Puede ser la manera de ponerle, ahora sí, su lápida encima a Toscano, así ya puede descansar en paz Toscanito y su lápida encima al nitrato, te salvamos, qué bueno que estás ahí, pero ya. Y la Fundación Carmen Toscano va a descansar, entonces los Barandales van a decir, ahora sí vamos a poner el hotel, o ahora sí es mía, o ya que se queden a gusto, ya no tienen la preocupación de esos materiales que están ahí. Lo prehispánico, ahí entra el INAH también junto con las fotos. Eso es tarea para un bróker, estamos hablando de las instituciones más pesadas.

*Fernando Osorio. Aquí la cosa es que hay que tener en la punta de la lengua una respuesta a los diputados y después de que esté todo eso, ¿qué va a pasar? ¿Quién va a explotar estos materiales? La Fundación, porque los guardó cien años, porque la familia los guardó cien*

*años, con sus propios recursos.*

Sí, ya la tarea de la Fundación es muy específica, es estrictamente administrar sus bienes, ya no es cuidarlos. Ellos van a decir, órale...

*Fernando Osorio. Su banco de imágenes.*

Qué listo este bróker, no tuvimos que ceder los derechos, solo si quisieran hacerlo, y decir, saben qué, ya no me interesa, porque a lo mejor sí estaría bien que ellos tuvieran una cierta limitación en lo que se refiere a sus derechos. Porque ese afán es lo que ha llevado a esta situación. Ese afán de lucrar con las licencias, las divisiones entre ellos también.

*Fernando Osorio. Ahí lo que se podría decir...*

Ellos tienen la prioridad para decir, uno: pueden conservar los derechos y seguirlos administrando y administrar exclusivamente los derechos. Sí es cierto, lo cuidaron durante 100 años, pero yo, mi opinión sería que ya son públicos. Toda esa inversión que viene de dinero de la sociedad, que son recursos fiscales, pues entonces debe ser ya de la sociedad, esa sería mi posición porque es por lo que yo he impugnado, pero no es realista porque la Fundación va a decir, no, pues no, o que conserven los derechos durante un número x de años.

*Fernando Osorio. Sí, por ejemplo, se puede decir, ustedes van a seguir conservando los derechos de Memorias, que es el montaje de Carmen. Es la mamá de los herederos, es como un menú, puede ser. Es decir, esa es la sopa de pasta, o consomé. Ustedes tienen diez años para explotar todo, y en ese momento pasará...*

Pasará al dominio público y lo administrará la Cineteca Nacional, o algo así. Porque la Cineteca Nacional todavía podría vender derechos porque tiene derechos administrativos y operativos.

*Fernando Osorio. Pero, ¿quién va a pagar la luz? Se tendría que plantear todas estas interrogantes y decirles bueno, si ustedes ahorita no tienen una posición definida, va a ser difícil conseguir los recursos.*

A ustedes, ¿te refieres a la Fundación?

*Fernando Osorio. Sí, segundo, si ustedes en un acto de constrictión católico, dicen, esto es un dolor de riñones, nos está ocasionando gastos que tenemos que sacar de nuestras carteras, van a dejar de hacerlo durante 2 años porque el predial, la luz, la remodelación, lo que sea, puede salir de aquí y ustedes sanean sus deudas y díganos, en un acto de constrictión si realmente quieren seguir con esto, porque los nietos ya no han de querer, ya los bisnietos. Explórenlo, díganlo, nosotros estamos puestos, pero sí, realmente véanlo.*

¿Esto ya lo has platicado con alguien, de aquí del comité académico?

*Fernando Osorio. Todos hemos coincidido en que hay que hacer algo, pero como es una institución privada...*

Todavía no habíamos llegado a pensar en este organigrama operativo, o sea, de cómo podría funcionar.

*Fernando Osorio. Los que tienen la primera y última palabra son ellos, entonces es decirles, señores si en algún momento ustedes quisieran regalar al gobierno, regálenselo bien, que el gobierno le ponga. Como tú dices, no aquí están 500 latas y a ver qué.*

A ver quién se hace cargo.

*Fernando Osorio. Hay una regla, cuando llegan 500 latas de materiales no identificados a un*

*archivo, se tardan 5 años en ser revisadas y en 5 años se pueden perder. Entonces éste es un proyecto de gran aliento en el cual la primera fase dura 2 años, la segunda otros 2 y la tercera otros 2. Es un proyecto a 6 años adonde queremos así planteárselo a la Cámara de Diputados, a 6 años, que no es muy gravoso, son 100 mil pesos o 250 mil pesos mensuales, que no es gravoso, porque hay que echarle números. Una persona de 15 mil mensuales por 12 meses, son 200 mil, por las vacaciones o que les pagues un seguro de algo. Bueno, vas a tener a cuántas personas así, ¿a 5 personas? Eso son un millón de pesos, más tu medio millón de pesos del 2K, más otro dinero que vas a necesitar para operar el proyecto porque hay que tener latas nuevas, etiquetas, computadoras, el espacio, esos gastos. En 6 años una computadora ya no sirve, pero estamos hablando de Mac pro, de equipos buenos. Creo que estarías protegido, la Cineteca Nacional tiene, nada más en el área de dirección de acervos, yo cuando estaba ahí, había 56 personas. Estás hablando de un grupo máximo de documentalistas, un capturista, los especialistas...*

Es muy probable que la Cineteca ya tuviera la mayor parte del personal.

*Fernando Osorio. No, esos no se van a dar abasto.*

Y si están trabajando de rutina en otra cosa, entonces no van a trabajarlo. Otro día sí platicué con el subdirector de acervo, un chavito de 20 y tantos años, pensé, no me voy a poder comunicar con él. Fijate que ahorita que platicaba de las bóvedas, de lo que hay en las bóvedas, de la Biblioteca del Congreso en Culpeper. Sí me dejaron entrar, y encontrar cosas maravillosas de verdad y ya luego me dicen, todo esto viene de la colección John E. Allen, a lo mejor escuchaste de él: un señor que se dedicó años y años a juntar películas por todo los EUA, sobre todo en el este y luego puso un negocio para vender licencias de los materiales que tenía. Dicen que recibieron 21 millones de pies, 7 millones de metros lineales de película de entre 1898, porque hay cosas de Edison, hasta los años 60. Una colección muy muy grande. ¿Cómo la adquirió la Biblioteca del Congreso? El hijo del John E. Allen que se llamaba John Allen, luego siguió el negocio de las licencias, tenían un laboratorio que se llamaba Cine Marx, donde también hacían preservación, era un buen laboratorio. Pero el negocio empezó a caer, ya el hijo no lo manejó igual, el hijo además entró en un conflicto de identidad muy grave, decidió cambiarse de sexo, entonces parte de esa crisis en la que entró ese negocio fue una crisis personal de John que se cambió el nombre a Janis Allen, y ya estando como Janis el negocio del laboratorio se acabó y se convirtió en un negocio de posproducción en video y dejó de vender licencias. Él ya no sabía manejarlo, entonces puso todo en un edificio medio abandonado, en Pittsburgh. El edificio no tenía luz, tenía fugas de agua, estaba en muy malas condiciones y la policía se enteró de que lo que estaba ahí era nitrato, o gran parte era nitrato y le pusieron un ultimátum: tiene usted hasta esta fecha para sacar todo de ahí. Y sí no, vamos a sacarlo y lo vamos a tirar. Entonces alguien, un bróker le puso en contacto con la Biblioteca del Congreso y la Biblioteca del Congreso se interesó y el director de lo que es el área de cine, Patrick Longley. Sería bueno saber todo el chisme porque Patrick Longley hace la negociación con Janis Allen para que la Biblioteca del Congreso reciba todo esto. A mí nunca me dejaron ver el convenio de adquisición de la Biblioteca del Congreso, con todo y que son mis amigos los que están ahí pero dijeron, no, ese sí es confidencial porque ya que yo quise utilizar algo del material, yo era el primer cliente para checar las cosas de Janis Allen y para querer usar algo, entonces me dijeron, te tienes que poner en contacto con ella. Entonces me puse en contacto con ella y yo al principio quería traer una película que estaba ahí que es, déjame enseñarles rápido... ¿esto todavía tiene que ver con tu investigación?

*Fabiana. Sí, sí...*

*La historia de la revolución, es una compilación, quizás la única que sobrevive. Es una*

compilación hecha a partir de los hermanos Alva, que ya hemos visto, pero está en nitrato, color ámbar, muy padre, probablemente le falte un rollo. Y ésta tiene el crédito de Julio de la Madrid, pero como laboratorio. No sabemos muy bien quién la hizo, como compilación. Es muy uniforme, yo en particular quería ésta y el plan era preservar y traerla, no era ni siquiera utilizar fragmentos ni nada. Y Janis dijo, estás como loco si crees que yo voy a ceder esto. ¿Cómo que a ceder? Queremos preservar y estoy tratando de conseguir dinero para que se haga y se traiga una copia a México, en lo que vienen los 100 años de la revolución. Al final me dice, qué te parece si hacemos esto: Tú pagas todo lo que cuesta la preservación, generar una copia, esa copia yo la llevo a México, me pagas el boleto, la presento una vez y me regreso a Pittsburgh. Y si les interesa tanto, regresen dentro de 30 años por ella. ¿30 años, qué le pasa? Ya les dije a los de la Biblioteca, ¿qué onda con Janis? Es que ella tiene el control de los materiales por 80 años. Entonces, aguas con esas concesiones y creo que ahí Patrick la regó porque con tal de agarrar toda la colección permitió que el dueño de la colección conservara los derechos por 30 años, que es lo que calcula Janis, ya tiene sesenta y tantos, entonces yo ahí me atoré. No era no sólo eso, le dije *Flame of México*, que es una maravilla, creo que es una película que antecede a “Qué Viva México”, que es la de la chava, que les platiqué, también está en la colección Allen y entonces ahí me empecé a dar de topes. Luego un amigo mío me llama, se llama Bill Morrison, él se va de la Biblioteca del Congreso y pide películas que están en decay y hace unas cosas geniales, todo esto es lo que está en la colección Allen ahí en Culpeper. Sí son noticias de 1916, estos es Arizona y Sonora, no había nada.

*Fernando Osorio. No había patrulla fronteriza.*

Esto es un documental de los años 30, muy padre con tomas aéreas de la ciudad de México, sale Diego Rivera. Esto es el bunker de Morelos a punto de pasar a que lo desbaraten en un muelle en Alameda. Este es de Diego Rivera, no sé qué mural es este, ésta es la toma aérea que circula el Zócalo, aéreo, lo que encontré de lo poquito que busqué. Entonces yo les dije, qué chido, sí me dejan entrar a las bóvedas y tal, pero sabiendo que no hay acceso a esto. El caso es que fue mi amigo Bill Morrison, él hace cine experimental, procesa películas en descomposición, hace unas cosas geniales, muy padres y él fue el segundo que llegó. Lo mandaron también con Janis y Janis quiso cobrarle 180 dólares el segundo, aunque fueran películas en descomposición. Bill Morrison se ofendió y dijo, voy a hacer un escándalo porque la Biblioteca del Congreso está guardando esas películas gratis a un empresario, con el dinero de los *tax payers*. Y ya no sé qué pasó, si la armó allá o no, pero lo iban a hacer por decir, ¿cómo? ¿Cuánto cuesta operar las bóvedas de Culpeper? Un dineral.

*Fernando Osorio. Cuando yo estaba en la Cineteca, empecé a revisar qué teníamos en las bóvedas, encontramos 18 mil latas del Noticiero Cinematográfico Mexicano. Y dijimos, ¿y esto? Dijeron, esto no es nuestro, está aquí, es de TV Azteca. ¿Pero cómo? Si esto es lo que Barbachano tenía en Clasa Films Mundiales que según yo lo donó a IMEVISION y como era gobernación la que manejaba RTC, lo mandaron a la Cineteca a que se guardara y claro cuando se vende la televisora, se inventaría el regalo de Barbachano al pueblo de México y se vende, ya nadie dijo, eso no es, eso hay que sacarlo, no está en venta, es un regalo. En 1998, llegué a la Cineteca, pero ese material ya tenía ahí cerca de unos 10 años. Le dije a Pelayo, hay que hablar con TV Azteca, estaba Nacho Durán, hay que decirle a Nacho, si no nos quieren regalarlo, ya habían hecho una transferencia, ya lo habían catalogado, o se lo llevan, o pagan renta. Entonces estaba también en TV Azteca uno que había sido subsecretario de gobernación o director de RTC, un abogado. Y le dije a Pelayo, déjame investigar, fue con el jurídico... Lo que piensa Salinas Pliego es que hay que pagar una renta porque lo que costó fue bastante dinero. A nosotros nos interesa porque es material para*

*noticieros, ¿cuánto es la renta? Pelayo me dijo, ¿cuánto? Le dije, 15 mil dólares anuales y han pagado 15 mil dólares desde 1999. Si tú quieres saber cuánto cuesta 18 mil rollos, guardarlos, eso es barato.*

Entonces, es nada más quién se va a quedar con los rollos, ¿quién gana? Hay que pensarlo bien. ¿Sería justo hacer todo esto para que quedara digitalizado, preservado y que si alguien lo fuera a buscar que la Cineteca lo mandara a la Fundación y la Fundación les dijera cuesta 15 mil dólares el minuto? Creo que además, después de este año ya se va a usar muy poco material de archivo de la revolución. La demanda va a reducirse, o a la mejor aumenta una vez que esto esté disponible. O que la Cineteca dijera, quieres usar el material, este consejo dictaminó o dictamina que por el tipo de producción que tienes, te va a costar tanto, o sea, si eres un estudiante del CUEC te va a costar tanto y que si nada más quieres un DVD para verlo en tu casa, cuesta tanto. Ahora, ¿la Cineteca tiene esa facultad? Quién sabe.

*Fernando Osorio. La Cineteca no tiene la facultad porque se depositan las cosas ahí para investigación y difusión.*

## Entrevista Verónica Zárate

*Fabiana Díaz. Entonces finalmente, la última entrevista, después de una larga trayectoria que tuvimos... Me gustaría que contaras de la Fundación, si puedes hacer una reseña histórica, una síntesis, de la Fundación hasta hoy.*

Verónica Zárate Toscano. La fundación surgió como una idea de mi tío Manuel Moreno Sánchez, para darle continuidad a la obra que Carmen Toscano había iniciado. Carmen Toscano como hija mayor de Salvador Toscano, era la que estaba más al pendiente de las películas, de los aparatos, del archivo, de las cartas y cuando ella falleció, mi tío pensó que era una buena oportunidad de darle una estructura institucional, hacerlo de una manera más formal y decidió con la anuencia de sus cuatro hijos, hacer la fundación Carmen Toscano, para que se pudiera preservar el archivo, se pudiera hacer proyectos, no solo la parte de los rollos, sino también los documentos, las cartas, las fotografías, que tuviera un patrimonio para que se pudiera sustentar. Entonces, se hizo una ceremonia pública en la finca de los Barandales, y pronunció un discurso muy emotivo donde dijo que era de su voluntad y de sus hijos que la fundación existiera y que se preservara la obra de Salvador Toscano y de Carmen Toscano. De ahí surgió, hubo que hacer toda esta cuestión de papeleo para darle reconocimiento y nació como una institución de asistencia privada, se hicieron unos estatutos, que hablaban de la pertenencia de los cuatro hijos y de mi tío Manuel y de mi madre como única sobreviviente de Salvador Toscano. La fundación tuvo distintas sedes, tuvo distintas épocas, distintos proyectos. Por la presidencia han pasado prácticamente todos los hijos y ahora me ha tocado a mí, como representante de mi madre, estar al frente de la fundación y tratar de hacer algo para dar a conocer este legado. No es un legado familiar, es un legado que se tiene que compartir con todos aquellos interesados en conocer el pasado de México. Ha tenido apoyo financiero en distintos momentos, muy elevados a de repente se sustenta a partir de licencia de usos de imagen. Ha habido algunos productos. Tiene que tener este carácter de servicio, de ponerse a la disposición de los investigadores, que puedan así, revisando los archivos, revisando las imágenes, dar a conocer el legado de Salvador Toscano.

*Durante ese largo periodo, ¿cómo fue la relación de ese archivo cinematográfico y de documentos también, con otras instituciones públicas o privadas?*

Yo no sé, porque yo empecé a colaborar con la fundación hace 4 años. Conocía yo los resultados, iba de repente a la entrega de las medallas o cuando salía algún producto, pero yo no conozco muy bien como funcionó entre que se fundó hasta hace 4 años que yo empecé a colaborar con ellos.

*Y ahora, de esos cuatro años hasta acá, ¿qué “parcerias” has tenido?*

Ha habido acercamientos de instituciones como el IMCINE, que ha hecho contribuciones muy importantes, tanto para la investigación, este hallazgo de los fotogramas que terminó en un libro, la reconstrucción del Viaje Triunfal de Madero, el montaje de la exposición. El apoyo del IMCINE ha sido sin duda uno de los más importantes, pero también hemos tenido el apoyo de instituciones que se han acercado a nosotros, como fue la Casa Clavijero, del ITESO de Guadalajara que también por interés de Eduardo de la Vega y de Gutierrez A., nos buscaron para hacer la exposición. En la cafetería de esa Casa Clavijero se acercaron Fernando Osorio y Fabiana Díaz a proponer una exposición en Puebla que finalmente se logró estrenar. Ha habido gente de algunas industrias norteamericanas que han hecho programas, algunos productos finales donde se incluyen algunas escenas de *Memorias de un mexicano* o de otras inéditas, se han también entablado relaciones con investigadores en particular que van y consultan los archivos, a veces utilizan algunas imágenes para libros o para documentales. Ahora para el espectáculo Yo México que se estrena en el Zócalo de la Ciudad

de México, se van a utilizar algunos fragmentos de imágenes de Salvador Toscano, en este espectáculo multimedia que es como la culminación de los festejos del centenario y del bicentenario. Yo creo que ha sido muy importante establecer estas relaciones dentro de México, pero también se han establecidos algunos enlaces hacia el exterior. Hemos estado en contacto con el Film Museum de Ámsterdam, con la biblioteca de Londres, la British Library y con la academia que entrega el Óscar en Los Ángeles para tratar de hacer proyectos de preservación del archivo, de conservación de los materiales y de difusión. Ha habido algunas películas, algunos documentales que, uno que se llama *El General*, que era sobre Calles, que usó algunas escenas nuestras y que ganó un premio en un festival de documentales en los EUA y así hemos tenido varios productos que han tenido reconocimiento y eso nos ayuda a difundir la labor de la fundación.

*Y de alguna forma eso se reverte a la conservación, ¿no?*

Cada quien ha aportado alguna parte para preservar, por ejemplo el caso más significativo ha sido el de los fotogramas que revisó David Wood y con apoyo del IMCINE se pudo hacer un levantamiento, una clasificación, ahora están en un estado de conservación mucho mejor que el que tenían, unas tarjetas con unos esquineros, guardadas en unas cajas de zapato. Han habido varias personas que han trabajado con los rollos, que los han revisado y es una labor que no termina y que todavía hay muchísimo por hacer.

*¿Crees que sobrevive al centenario, al bicentenario...*

Todo el legado del abuelo tiene más de cien años y no se va acabar. En términos de preservación física del material, las imágenes en nitrato han sobrevivido al paso del betacam y el VHS y el 2k, 4k, 8k y seguirán ahí. Lo que hay que hacer es preservarlos, tener una copia de apoyo, pero los materiales han sobrevivido a mi abuelo, a mi tía y yo creo que a nosotros mismos pueden sobrevivir.

*¿Cuáles crees que serán tus retos ahora?*

Yo soy historiadora, me gusta ver al pasado, yo no soy buena para planear hacia el futuro. Es un legado que se tiene que mantener, que necesita mucho apoyo para salir adelante y para no quedarse encerrado en un círculo muy restringido. Tampoco podemos abrir los archivos así indiscriminadamente por el peligro que corren los materiales. Son materiales frágiles que no es tan seguro mostrarlos a los investigadores con la tranquilidad de que se van a preservar. Los carteles están en papel de china, y a cada manipulación sufren un deterioro; las películas cada vez que se abre una lata, entra el oxígeno y se maltratan; las cartas se van rompiendo. Tampoco podemos hacerlo de una manera indiscriminada sin preservarlos, esa es parte de la labor también, mantener una copia de seguridad de todos estos materiales para que no sea necesario manipularlos directamente, sino que haya otros soportes que permitan a los investigadores conocerlos. Se pueden hacer proyectos de publicación, de rescate de imágenes, de nuevas películas, en fin, el abanico de posibilidades es muy amplio.

*Hablaste ahora de los “parceros” extranjeros, ¿crees que es más probable que ustedes se vayan por ese...*

No... En México existen opciones, posibilidades, no es que los extranjeros tengan más posibilidades de apoyarnos. Ha habido instituciones y personas en México que algunas lo han hecho abiertamente, otras prefieren mantener el anonimato, para ayudar a preservar, simplemente es un abanico de opciones, hay que buscar cual es la más adecuada para la fundación.

*Es el momento ahora de pensar, qué se va a hacer, ¿no?*

Ahorita sería el año de la efervescencia de las imágenes, no fue tanto como podíamos haber esperado, no hubo acercamiento con las organizaciones oficiales, con la comisión del centenario y del bicentenario, no hubo tantas propuestas como hubiéramos podido esperar. Ha venido más de particulares que de estas instituciones, pero así sucede con esos proyectos oficiales. También es un legado el archivo forma parte de Memoria del Mundo, está reconocido por el INAH, pero eso no significa que se pueda usar gratuitamente sin darle a la fundación el crédito correspondiente, una retribución para ayudar a mantener, etc..., y quien llega y dice, *regálenme esto, y ¿a cambio de qué?, yo lo voy a usar con fines culturales y sin ningún afán comercial*, pues sí, pero la fundación necesita tener un ingreso, tener un apoyo para poder continuar, tampoco es que lleguen a mí y me digan, *deme 10 minutos de su película y yo se los voy a dar un reconocimiento en términos de crédito y de apoyo, de dar algo a cambio...* No siempre se espera recibir ingresos a cambio, entonces présteme alguien que venga y clasifique, quiere ver las cartas, entonces a cambio de ver esas cartas, contribuya a la fundación. Esos son los tipos de apoyo que se han estado buscando y así ha funcionado desde hace rato.

*Incluso, con esa exposición de Puebla, creo que fue una buena solución también, que parte de los recursos se use explícitamente para hacer una acción, no sólo que se exhiba, pero que se use para reverter a la Fundación, para que se mantenga bien el archivo.*

Las ediciones que se han hecho de los libros, del CD de carteles, del DVD de *Memorias de un mexicano*, los ingresos nos ayudan a seguir haciendo proyectos. IMCINE patrocinó el rescate de la película, *El Viaje Triunfal de Madero*, nos cedió los derechos, con los cuales nosotros ahora podemos explotarlo, en el sentido, no de explotación comercial y de hacer un hit, nunca van a ser un hit, pero sí tener la posibilidad de obtener algún apoyo a cambio de ese producto que IMCINE le cedió a la Fundación, esa fue una de sus contribuciones.

*Además de ser el año del centenario de la revolución, ¿hubo un cambio dentro de la Fundación ahora, con el fallecimiento de Octavio, ¿no? Creo que en ese sentido, la Fundación también está viviendo un momento de pensar qué va a hacer, ¿cómo vamos a seguir adelante? Digo estás tú a frente, pero ¿cómo lo vas a hacer?*

No lo sé, por eso te digo, para mí es más fácil refugiarme en el pasado que ver hacia adelante. Hay que pensar cuales son, lo que más convenga a los materiales, pero es algo que no puedo decidir sola. Tenemos muchos puntos de vista y muchos acuerdos y desacuerdos al respecto y eso el tiempo dirá como se soluciona.

*Crees que hay una cosa así, por ser una familia, que está por detrás, entonces en una familia siempre hay conflictos.*

Yo creo que el sentido de institucionalizarlo tenía que superar todos estos problemas. Vamos a ver cómo se resuelve.

*Debería pero es difícil, ¿no? Nunca va a dejar de ser una familia. Y en ese sentido, por ser una familia, y tú la nieta, ¿Cómo es lidiar con eso? Está el trabajo, pero también hay un lado personal.*

Yo siempre trato de sacar el mejor jugo en términos personales y en términos profesionales, no dejo de pensar como historiadora y en tratar de que se comparta el legado de mi abuelo. Es mi abuelo y yo no hablo de Salvador Toscano en tercera persona como un ente extraño, es mi abuelo y eso me llena de orgullo, y lo que se pueda hacer para dar a conocer su legado, esa es la contribución que yo puedo hacer aquí a la fundación.

*Y eres historiadora en algún sentido por él, ¿no? Ya lo escuché...*

Sí, yo desde muy chica veía las películas, veía *Memorias de un mexicano* y para mí era más familiar ver en la pantalla a Porfirio Díaz, a Zapata, a Madero, a Carranza y pensar que el cine siempre era así, y de repente descubrir que Miguel Ángel Buonarroti en realidad era Charleston Heston como Miguel Ángel Buonarroti, a mí me costaba trabajo entenderlo, porque de muy niña yo veía estos personajes y tenía yo ese conflicto con la realidad y la ficción, pero para mí fue como una manera de decir la historia está viva, son personas. Una parte tuvo que ver esta influencia y además el viajar muy chica y de repente estar en el Partenón y escuchar y leer, en mi libro de texto de sexto de primaria, la historia de los griegos, yo dije, yo quiero estudiar historia, esto es lo mío y todo mundo dijo, ah sí, y cuando me recibí de licenciatura, les dije, yo cumplí mi sueño de niña. Después, mi labor profesional nunca estuvo, en términos temporales, ligada a la revolución porque eso ya lo hizo mi abuelo, pero ahora ya estoy también trabajando temas de la revolución, precisamente porque es parte de conocer mejor a mi abuelo. Yo no lo conocí en persona, ya había fallecido, ya tenía muchos años de muerto, pero el legado de mi abuelo ha estado, me ha hecho acercarme a él como una parte de mi sangre, de mi antepasado y yo siempre digo, mi abuelito tiene nombre de cine, no cualquiera puede decir que tenga un abuelo que tenga un cine dedicado a su persona, cada vez que hay una exposición, un homenaje, me lleno así de... Me pongo como pavo real a decir, sí, es mi abuelo.

*¿Algo más?*

Nos da mucha alegría que haya gente interesada como tú en estudiar este tipo de archivos, de instituciones, más orgullo me da que alguien en Brasil se haya interesado en este tema...

*Hay gente allá que se interesa tanto cuanto yo. El maestro que está conmigo dijo, Salvador Toscano, claro, sí lo conozco, de "Memorias de un mexicano". Y ya es famoso también ahí en Brasil, no tanto cómo a uno le gustaría, pero...*

Uno se sorprende... Hace un par de semanas hubo un congreso de historiadores mexicanos, norteamericanos y canadienses, que en realidad había representantes de 14 países y uno de ellos era un australiano. Yo llevé un ejemplar de *Memorias* y se lo regalé y dijo, *que bueno porque la copia en 35mm que usamos ya se está deteriorando. ¿Cómo? Sí, tenemos una copia en 35 mm, es la única en esa zona del mundo que existe. Qué maravilla, ahora con el DVD voy a poder seguir usando en mis clases.* Es decir, un profesor australiano que da clases, el trabaja sobre revolución y obreros demás y da cursos sobre la revolución mexicana usando la película de Salvador Toscano, o sea, se conoce, pero todavía se podría conocer más. Un poco la idea con esta edición en inglés, francés y hasta en ruso es abrir estas otras opciones, dar a conocer no solo dentro de México o en los EUA, sino uno nunca sabe...

*Creo que con este año, con toda esa agitación por la revolución, que Eduardo de la Vega y todos, ya se hace incluso una revisión mismo del papel de Salvador Toscano, que no había, que no se pensaba tanto en la importancia que tuvo su labor ahí en el cine, para el documental. Dice Eduardo de la Vega que él inauguró el estilo de compilación en el mundo.*

Y él mismo fue aprendiendo, si tú ves las escenas más antiguas a las escenas más modernas, vas viendo su propia evolución. Él tenía la cámara fija, de repente descubrió el paneo, las tomas empicadas, las tomas del principio y del fin del tren, o sea, él mismo fue evolucionando y se fue tratando de adaptar y buscó que enseñar una escena, una vista de 2 minutos no era tan vistoso como enseñar algo como una secuencia y empezar a hacer estas compilaciones del viaje triunfal, de las fiestas del centenario, de la historia completa de la revolución mexicana, era un afán de hacer algo con una continuidad mayor y no nada más mostrar un fragmento de una historia, sino darle una visión más de larga duración.

*Y enseñar un hecho real, enseñar un hecho, como dice Carmen, este filme son de puros hechos reales, no hay nada... a él no le gustaba hacer puestas en escena de nada, tanto que si no tenía, compraba de otros que habían filmado. Para mí es muy impresionante que desde un principio hubiera ese espíritu de coleccionar, sea para hacer su gran proyecto o por una visión incluso para dejar para que tú hoy lo puedas asistir. Es muy impresionante.*

A mí me impresiona mucha esa carta de 1929, que le escribe a mi abuela y le dice: tú sabes que no todo lo que yo estoy usando es mío, sino que lo he recopilado, mi labor ha sido esa, recopilar, y ya llevo 3 horas, a ver quién aguanta. O sea, 3 horas de película de la historia completa de la revolución. En 1929, mas todo lo que faltaba, etc., etc., Fue muy difícil para mi tía Carmen decidir dónde cortar, que editar y demás, no sólo en función de los materiales que existían, sino de poder dar una visión de tantos años de historia en un tiempo razonable que la gente pudiera ver el documental completo y no empezarse a cansar. No es de esas películas de 8 horas, Napoleón... No, es algo que tiene que ser también didáctico, es una afán también didáctico de que se pueda compartir, por eso en distintas etapas la Secretaria de Educación Pública ha buscado hacer algunas ediciones, el ILCE (Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa), etc. Para que sirva para enseñar la historia, para que se pueda mostrar en las escuelas, para que esté en las bibliotecas, etc...

*Nada mejor que ver en carne, aunque sea plasmado, ver a la persona, una foto, pero también en movimiento.*

Es muy distinto y el encanto por ejemplo, del *Viaje Triunfal de Madero* es ese, no son 23 minutos de Madero, la gente se aburriría de ver durante 23 minutos sólo a Madero, es toda la gente, cómo reacciona al ver a Madero, lo que un personaje puede generar entre el público, los homenajes que le rinden, las caras de éxtasis de poder ver a Madero, y rendirle pleitesía y demás, eso es parte de estos personajes que llamamos héroes, que tiene un lado que de verás lo estamos viendo cómo eran exaltados en su momento y de cómo lo supieron explotar.

*No sé si dan la debida importancia a Madero, no sé, no soy especialista en historia de México, pero cuando vi esa película, dije, caramba, ese era el hombre, ¿no? Todos ahí atrás corriendo, el tren y todo. No sé si ustedes creen que con ese filme... Me impresiona que haya tenido tanto éxito, tanto apoyo ese hombre y no sé si es tan dicho en la historia, si está ahí reconocido en la historia.*

Tiene mucho que ver con el momento, con lo que representó de un cambio, de una ruptura, también tenía que ver con el carisma. Venustiano Carranza no tenía el carisma de Madero, él tenía ciertas nociones, sabía cómo utilizar la figura, no es gratuito que Carranza le sugiera atravesar el puente en un coche descubierto, el mismo Carranza no tenía ese arrastre, ese empuje, ese atractivo para la gente. Villa tenía también un poco la intención de ser filmado, él sí ensayaba sus escenas e demás historias, Pascual Orozco no tiene ese atractivo, Zapata, no le gustaba las cámaras. Ve la cámara y se voltea y se pone abajo del sombrero. Madero lo supo aprovechar y sus consejeros y la gente que estuvo a su alrededor, lo supo explotar. Creo que eso es también un impacto que ya desde Porfirio Díaz se nota, es decir, cuando mi abuelo le escribe a Porfirio Díaz para invitarlo a que asista a unas de las exhibiciones y Porfirio Díaz se excusa con esta famosa carta, pero después lo empieza a buscar y a llamar. Hay escenas en *Memorias de un mexicano* que ahí viene caminando Don Porfirio con el gabinete y de repente voltea, voltean a la cámara, saludan y continúan, o sea, entender que ese aparato raro, esa caja enorme podía tener una utilidad política inclusive y saberla aprovechar. No era lo mismo inaugurar una obra pública y tener una foto en el periódico, a tener imágenes en movimiento que se podían mostrar y mostrar y mostrar. Creo que mi abuelo logró captar esa posibilidad de conservar las escenas y enseñarlas.

*F: Y llegó a ser contratado, ¿no?*

Contratado, hay una carta donde dice: me invitaron al ferrocarril de Tehuantepec pero me mandaron en tren de segunda, o sea que, tanto el contratado, sí le pagaron a que fuera a filmar, pero no lo mandaron en el tren presidencial, lo mandaron en otro tren. Ahí fue y filmó y estuvo ahí y etc... que lo invitaban para que estuviera en las inauguraciones y demás, pues sí era importante.

*Reconocer el poder de esa nueva herramienta.*

*Muchas gracias por haber abierto ese archivo para que pudiéramos montar la exposición.*

Gracias a ustedes, esa iniciativa es algo que me llena de cariño y agradecimiento hacía ustedes.

*Y conocer a tu mamá, también, una figura impresionante, bueno muchas gracias.*

Muchas gracias.

*Muito obligada.*

Obrigada!

## **Entrevista Ángel Martínez**

*Fabiana Diaz. Podrías presentarte, decirnos dónde estamos y cuál es tu función aquí en la Filmoteca.*

Ángel Martínez. Soy Ángel Martínez, tengo la licenciatura en Historia en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde hace 25 años trabajo en la Filmoteca, soy el jefe del Departamento de Catalogación desde hace 20 años y aquí en la Filmoteca lo que tratamos es de rescatar lo más que se pueda del cine mexicano y del cine mundial. Concretamente aquí en catalogación, lo que hacemos es la revisión de las películas afín de obtener una ficha de contenido de los materiales. En ese sentido no sólo rescatamos películas, de ficción o de argumento, sino también rescatamos muchas películas como documentales, de animación, cortometrajes. Nosotros aquí en Filmoteca tenemos cerca de 55 mil títulos de películas, no sólo de cine mexicano, sino del cine en general. Tratamos de tener resguardado todos los materiales. En ese sentido, nos sentimos orgullosos por ser una de las cinematecas más importantes de América Latina, sino es que la más importante. Contamos con un laboratorio fotoquímico que nos ha permitido a lo largo de estos años poder hacer copias nuevas de películas que están a punto de desaparecer, ya sea porque son antiguas, porque en los setentas se hacían películas de color con malos procesos de laboratorio, entonces las emulsiones se desvanecen muy fácilmente, y eso es lo que nos ha permitido acrecentar nuestro acervo y rescatar y preservar una gran parte de lo que es el cine.

*¿También participas del proceso de restauración y duplicación con el laboratorio?*

Efectivamente nosotros le damos al laboratorio películas que acabamos de revisar o que acaban de ingresar a Filmoteca, que vienen en un mal estado y que por la importancia del material podemos solicitar una duplicación porque los procesos son caros y el material cinematográfico es caro, ahora se está acostumbrando mucho la cuestión digital. Nosotros ya conseguimos, la Filmoteca compró equipos para la digitalización de películas. Eso te resuelve en gran parte muchos problemas, sobre todo para estas nuevas tendencias de presentar una película totalmente limpia, sin rayones, pero a la vez también te plantea un problema porque nosotros somos un archivo de cine dedicado a la preservación de materiales, entonces los soportes digitales no nos están respondiendo en ese sentido. Sin embargo, también estamos restaurando películas, hemos restaurado películas de la Revolución Mexicana, de 1926, de 1927 que se han presentado en importantes festivales de cine. Entonces, digamos que estamos abarcando estos dos procesos, el fotoquímico y el digital.

*Y entrando al tema, que me trae aquí, Salvador Toscano. ¿Cómo fue el convenio desde un principio con la Fundación?*

Nosotros teníamos desde hace mucho tiempo contacto con la Fundación Toscano, pero nunca se había establecido un convenio para que todos sus materiales pasaran a la Universidad. Llegamos a tener contacto en el sentido de que por ejemplo, la fundación nos pedía si podíamos hacer un duplicado del sepelio de Emiliano Zapata. Ellos tenían el material que lo conservaban ahí y que se estaba echando a perder, entonces dijeron, ustedes qué pueden hacer, nos pueden ayudar a conseguir una copia mejor, que quede respaldado el material, y nosotros sí, sí, y por ahí entramos a hacer una copia, les entregamos una copia...

*¿Te acuerdas cuándo fue eso?*

2009 o 2010. Pero fue hasta el 2012 donde ya establecimos un convenio con la Fundación Carmen Toscano para que todos sus materiales pasaran como donativo a la Universidad, a la UNAM. Fuimos por el material hasta allá, en Ocoyoacac, hasta la hacienda, nos trajimos cerca de 1300 latas. No todo es de la revolución, había cosas que eran familiares, cosas de los años 60, 70, cosas de López Portillo, de Echeverría, algunos otros documentales, pero la parte que a nosotros más nos interesaba que era la Revolución Mexicana, o el período revolucionario, fue muy rico. Nosotros nos encontramos con que Carmen Toscano en 1950 cuando hace *Memorias de un mexicano*, este documental importantísimo para la historia de

México, para la versión sonora utilizó los materiales que había filmado el ingeniero Toscano. Los armó, les quitó los intertítulos, hizo una edición muy particular y afortunadamente esos tramos que cortó los pudo guardar, no los tiró, los guardó, y ¿qué es lo que nos hemos encontrado nosotros? Justamente esos descartes, a esos tramos que para nosotros fueron inéditos porque nosotros nada más habíamos visto las imágenes de *Memorias de un mexicano*, no habíamos visto exactamente lo que había filmado el ingeniero Toscano y entonces encontramos que este pedazo que está en esta lata corresponde más o menos a la entrada de Carranza a la Ciudad de México... Y los intertítulos, esos hacen referencia al viaje triunfal de Madero y más o menos los pudimos armar. Viene todo el material muy mezclado, desgraciadamente sucedió eso, de que no se conservó exactamente la referencia a que material pertenecía. Es una lástima que no se hayan conservado las películas originales que se filmaron en ese período, que filmó el ingeniero Toscano. Sin embargo, nosotros hemos hecho un esfuerzo y le damos el reconocimiento al Dr. Aurelio de los Reyes, quién se ha dedicado junto con nosotros a identificar esos tramos, esos pedazos, esas latas y hemos más o menos armado ya cronológicamente este rompecabezas. Primero para rescatar los materiales hemos identificado los materiales y hecho sus fichas y todo eso.

*¿Son ya en acetato?*

No, todos son nitrato y muchos son nitratos originales.

*¿He leído que ella llevó materiales a los EUA para arreglar la velocidad a 24 cuadros?*

Nosotros lo hemos hecho fotoquímicamente y digitalmente sin problema.

*Pero en la época de Carmen, hay en la biografía que ella lleva los materiales a los EUA para poder arreglar la velocidad, o sea duplicarlos.*

Hemos encontrado materiales de ese tipo pero básicamente lo que nos hemos encontrado son los originales, nitrato, la emulsión ya totalmente desvanecida, hemos encontrado rollos totalmente sulfatados, desgraciadamente hemos perdido, estoy hablando de 3 o 4 rollos, en dónde ya no pudimos hacer nada. Sin embargo, de todos... ahorita nos encontramos en un proceso de duplicación, tanto fotoquímica cómo digitalmente de todo lo que le llamamos el Fondo de Salvador Toscano y concretamente de la parte histórica, todo que tiene que ver con la revolución. Nosotros nos encontramos las primeras imágenes que filmó Toscano en el Zócalo. Estamos hablando de 1898, de 1900 y de 1905. Entonces, con esas referencias hemos podido armar 3 programas de la revolución, uno que iba de 1898 a 1910, después todo lo que es Madero y después de 1920 a 1928. Esos programas fuimos a presentarlos a uno de los festivales de cine mudo más importantes del mundo que es el Festival de Pordenone en Italia. Presentamos cerca de 5 horas de esos materiales restaurados, organizados, con intertítulos, muy bien armados y que te dan una idea de cómo fueron los principales sucesos históricos de aquella época. Ha sido muy rico, nosotros cada vez que abrimos una lata de Salvador Toscano encontramos maravillas. Hemos encontrado imágenes que no se han visto, de Villa bajándose del tren, de otros personajes, de Obregón, imágenes que no habíamos visto, ahí las estamos encontrando. Estamos en el proceso de hacerles un respaldo fotoquímico y después digital a muchos materiales. Muchos materiales sólo vamos a tener el respaldo digital porque está tan encogido el material, está tan roto, tan reseco el soporte que si nosotros lo metemos a nuestra máquina duplicadora, la copiadora, se truena, es imposible, no arriesgamos el material. Sin embargo, en nuestro escáner digital, que no tiene sprockets, que son rodillos, ahí sí podemos hacer un respaldo digital de esas imágenes.

*¿Ustedes recibían todas las latas y sólo aquí empezaron a hacer el trabajo de identificación, de revisión, o allá en Ocoyoacac?*

En Ocoyoacac fuimos nada más a hacer el inventario de las latas. Fue aquí cuando empezamos a abrirlas y a separar lo que era acetato de lo que era nitrato porque nosotros tenemos así divididas las bóvedas. Aquí en esta parte en Fílmoteca de CU están las bóvedas de acetato, pero cerca del Estadio Olímpico aquí en Ciudad Universitaria están nuestras

bóvedas de nitrato, entonces separamos el material. Posteriormente le dimos el número de ingreso a cada lata, respetando su número de bóveda, entonces ya fue cuando empezamos a abrir las latas con la ayuda de Aurelio, porque Aurelio conocía muy bien los materiales, incluso para identificar muchas de esas escenas se tuvo que ir a los lugares donde más o menos él creía que se habían filmado y efectivamente a veces se encontraba un edificio, una columna, que le hacía referencia que sí efectivamente esa imagen correspondía a lo que decía la lata. Muchas veces no, muchas veces ha sido muy difícil identificar los personajes y los sucesos. Pero lo importante es que estamos respaldando todos esos materiales, los estamos identificando hasta el último pie, hasta el último fotograma. Muchas veces nos enfrentamos a negativos originales y no hay manera de verlos porque el material está muy encogido, escaneamos por tramos y ya más o menos positivando la imagen, identificas algún personaje, algún suceso. Ha sido todo el trabajo aquí y estamos en este proceso de saber cuántos materiales podemos respaldar fotoquímicamente y cuáles digitalmente, pero estamos abarcando todo lo que tiene que ver con la Revolución Mexicana y haciendo la catalogación de cada rollo, de cada imagen.

*¿Y cómo van, ya han avanzado?*

Nosotros más o menos tenemos contabilizadas 300, 350 latas que tienen algún material histórico referido a la época de la Revolución, de eso tenemos ya respaldado cerca de 20%, a veces una película nos lleva mucho tiempo para poder restaurarla, para poder estabilizarla, para poder dejarla lista para un proceso fotoquímico. Pero ponemos tanto cuidado que nunca cortamos un cuadro, nunca perdemos un fotograma, tratamos de que...

*Se hace aquí, ¿en este edificio?*

Se hace aquí y en el área también del taller de restauración.

*¿Cómo estaban los intertítulos? ¿También acompañan los intertítulos?*

No, nosotros ya les ponemos intertítulos por un nombre al rollo porque...

*¿Pero los originales...?*

No, no tienes referencia. Por ejemplo, en El Viaje Triunfal de Madero, los descartes que encontramos decían otra cosa, totalmente mal. Venía una identificación, pero muy básica en cada lata, que yo desconozco quién la haya hecho, pero era muy descriptiva, era meramente descriptiva, sin identificar caudillos, personajes, época, nada. No nos sirvió de nada.

*¿Encontraste alguna correlación con los fotogramitas de las tarjetas? ¿Les sirvió de apoyo?*

Nosotros las únicas tarjetas que hemos encontrado son los negativos de *Memorias de un mexicano*, estamos encontrando los negativos originales de *Memorias de un mexicano*, claro hay rollos también sulfatados porque eso se hizo en nitrato. Ahí están las tarjetas de luces que te permiten hacer una copia de la película...

*Entendí...*

Pero tú dices tarjetas...

*Las tarjetas que encontró David...*

Pero eso fue de un proyecto de Salvador Toscano que no alcanzó a terminar...

*Su gran proyecto de la historia...*

No, de esas no hemos encontrado...

*Ves que había una descripción y un fotograma, no sé si tal vez esos fotogramas ayuden a... Si encuentras el tramo que corresponde al fotograma, con la información...*

Es un poco difícil, no nos está ayudando nada de eso, porque te digo, son 300 y tantas latas que abarcan muchas cosas, imaginen solamente de calles o avenidas, o imágenes que son cuando un suceso ya terminó, más o menos lo asociamos por ejemplo, la imagen de cuando entró Carranza a la Ciudad de México, tenemos las imágenes de cuando entra a Palacio, y tenemos las imágenes que venían después, que es desde otra cámara que estaba plantada en un edificio adyacente a Palacio Nacional, eso por ejemplo, lo encontramos y ya cuando vemos más o menos entrelazamos, esto debió corresponder a todo lo que fue la entrada de Carranza a

la Ciudad de México.

*Porque muchos de eso materiales son sobras, descartes.*

Descartes exactamente, cortaba un pedazo y lo guardaba y nada más utilizaba la parte que le interesaba...

*Que sí nos interesa... que sigue interesando...*

Sin duda, pero también la otra parte era inédita, bueno se quedó como inédita para nosotros. Son imágenes que no habíamos visto. Encontramos latas solamente con puros intertítulos, y a veces si te sirve para decir, a bueno este intertítulo tiene que corresponder a esto. Las fiestas del Centenario, aquí está la inauguración del Hemiciclo de Juárez y aquí están los intertítulos. Ha sido muy difícil. Los intertítulos no corresponden a las imágenes, no sabemos a qué imágenes corresponden.

*¿Es un tramo de intertítulo o es un fotogramita?*

Es un rollo como de dos mil pies, y tú jalas un pedazo y te salen los intertítulos, ahora hay intertítulos que venían teñidos y hemos encontrado un tramo muy pequeño pero, hemos encontrado vistas que tomó Salvador Toscano desde Catedral, en dónde en la mañana lo tiñó de amarillo, a mediodía de naranja y en la noche de azul, entonces nosotros pensamos que Salvador Toscano estaba haciendo pruebas de color con sus materiales.

*¿Tú eres el responsable por la parte de cine?*

De catalogación.

*¿Pero y todos los otros materiales? Carteles...*

Esa es otra área, en la biblioteca en el centro de documentación, ahí recibieron todo lo que no es película: cartas, correspondencia, fotografías, aparatos. Todo lo recibieron ellos. Nosotros nos encargamos de la parte filmica.

*¿Cómo quedó el convenio? ¿La Fundación sigue existiendo? ¿Ellos se quedaron con algún derecho?*

Sí, nosotros cada año le elaboramos a la Fundación un informe de todo lo que hemos hecho con el fondo. Si restauramos 5 películas, 5 películas les informamos, si presentamos una película en un coloquio, en una exposición, informamos. Han venido investigadores a consultar la correspondencia de Salvador Toscano, se informa. Es un informe muy completo de lo que hemos hecho, de lo que hemos avanzado en cuanto al rescate de todo el fondo. Y cada año tenemos que entregar a la fundación un informe incluyendo, si hicimos alguna película, si alguna imagen procedente de la fundación la utilizamos para un documental, o para un programa de televisión, se informa y se hace un DVD de testigo, se le entrega un DVD de testigo, ocupamos estas imágenes en tal programa, aquí está el testigo. Es una carpeta que hemos entregado ya dos veces... fue en noviembre del 2012, 13, 14, 15, tres exacto.

*Puedes incluso decir que has dado una entrevista. Yo conozco a Verónica Zárate, no conozco a Alejandra, no sé con quién...*

Nosotros con quién nos hemos entendido es con Raimundo Castellanos. Él es nuestro enlace y no sé quién más vino de la fundación....

*¿Él es de la familia también?*

No, él es el abogado de la fundación. Él es el que nos pide, necesitamos hacer esto, quiero que me informen cómo va todo con los respaldos...

*¿Pero ellos siguen comercializando esas imágenes?*

No, creo que ya no.

*Ya son de México.*

Sí, y nos han planteado cosas como eso: un maestro de la Ibero quiere que su seminario se llame Salvador Toscano y quieren venir aquí. Bueno perfecto, incluso podemos hacer hasta una colaboración más estrecha, ir a presentar películas allá y vienen aquí y les mostramos cómo trabajamos las películas, se quedan muy contentos, muchos quisieran tocar el material,

cosa que no permitimos porque se daña la emulsión, ese tipo de cosas no las plantea Raimundo Castellanos. Nos está planteando para el siguiente año hacer algo que tenga que ver con la promulgación de la Constitución, que serán los 100 años, y como tenemos cosas de Carranza que nos están apareciendo en el Fondo...

*Aprovechar las fechas...*

Exacto, esos proyectos nos plantea Raimundo, que es como la cabeza o el vocero de todo el comité, o no sé cómo llamarle de la Fundación Toscano.

*Porque sí les interesa que se siga viendo ese material, que se divulgue...*

Sin duda, eso sí es de su interés y por eso nosotros tratamos también de en cuanto aparece algo, darlo a conocer.

*¿Con todo lo que tienen, con los 50 mil, lograron encontrar tiempo para trabajarlo?*

Se hace lo que se puede. Ha sido muy difícil este proceso, porque tiene que ir uno muy lentamente para reparar una película, para reparar un fotograma, que no se pierda un fotograma, mandarlo al laboratorio, conseguir que haya película virgen para hacer los respaldos, los duplicados de los materiales...

*¿Todavía hay? ¿No es más difícil encontrarlo?*

Es más difícil, si estamos tratando de comprar película no solamente a Kodak, sino que de otras compañías.

*Hay que aprovechar...*

Hay que aprovechar porque para un archivo, la preservación es fundamental, la cuestión digital si nos resuelve momentáneamente la difusión de los materiales.

*Este material que se va a digital, ¿se va a película después o ya no?*

Nosotros hasta ahorita no hemos hecho nada de eso porque es muy caro el *data to film*. Pero tenemos el respaldo en cintas LTO que se llama y en disco duro. El disco duro sí lo manejamos y las cintas LTO no.

*F: ¿Es a 2K?*

Estamos digitalizando a 2K.

*Vi que con ese material de Pordenone exhibieron todo lo que pudieron, ¿no?*

Fueron 3 días.

*¿En orden cronológico?*

Sí, todo el período de 1898 a... Termina en 1923 con la muerte de Villa, lo vimos en 3 programas, y se fue presentando en 3 días diferentes, allá lo programaron así, pero hubo asistentes con Kevin Brownlow, John Fuller, críticos de cine, historiadores de cine mudo...

*Que lo vieron por primera vez.*

Que agradecían haber visto eso... Yo no conocía gente pero, oí comentarios de cómo los fotógrafos estaban intentando captar a Villa y a Zapata en su entrada a la Ciudad de México y se chocaban unos con otros tratando de tomar una imagen. Con foto fija, causó mucha impresión todo eso.

*Esa compilación, ¿cómo la enseñaron? ¿Trataron de poner todo lo que encontraron del tramo?*

Ahí fue muy bonito porque fue una conjunción entre el fondo de los hermanos Alva y de Salvador Toscano. Durante los años setenta la Universidad le compró a un exhibidor, un coleccionista de cine que se llamó Edmundo Gabilondo, las películas de los hermanos Alva. Igual, llegaron todas mezcladas, entrecortadas, no había una sola película completa, no nos vendieron negativos originales, nos vendieron duplicados de esos materiales, sin embargo era muy rico. El Dr. De Los Reyes y yo nos pusimos a entretener todo eso y empezamos con las primeras imágenes de Toscano, 1898. Tenemos en 1906 las primeras imágenes de los hermanos Alva, paseo por el Bosque de San Pedro y todo eso, luego ya viene la Revolución. Los hermanos Alva filmaron la entrevista Díaz-Taft, con el presidente de los EUA en 1909, lo tenemos, entonces aquí va. Lo que hacíamos era crear intertítulos que hacían referencia al

suceso. Eran intertítulos no creados, más bien sacados de referencias hemerográficas. El Dr. De Los Reyes consultaba los periódicos, y decía, aquí la crónica del suceso narra que el presidente se bajó y caminó... Eso es lo que poníamos en los intertítulos y poníamos una mascarilla para indicar que ese material procedía del Fondo Toscano, y una viñeta de los hermanos Alva cuando el material procedía de los hermanos Alva.

*¿Creadas por ustedes?*

Las viñetas ya estaban, esas son las originales, pero basándonos en esa viñeta, los letreros los hicimos de acuerdo a las crónicas periodísticas de los sucesos.

*¿Utilizaron también los programas de las salas?*

Los programas, pero sobretodo fue la crónica porque lo que estábamos narrando era el suceso. Lo del Viaje Triunfal de Madero, fue muy impresionante porque teníamos las imágenes de los hermanos Alva dónde Madero se sube a un estrado y desde ahí proclama que la revolución ha triunfado y teníamos otro tramo de Salvador Toscano dónde atrás se veía Villa, ya cuando juntas eso cobra mucho interés y había fotografías en donde en el tren donde venía Madero, de un lado venían los hermanos Alva y del otro, Salvador Toscano. Por eso las imágenes casi son las mismas, pero ya analizando bien ves ángulos diferentes, pero las imágenes eran las mismas, es decir, iban los dos, o más fotógrafos a captar el mismo suceso. El Dr. De los Reyes menciona que no había un espíritu de competencia, sino que había un espíritu gremial entre los camarógrafos, se cambiaban se intercambiaban y filmaban lo mismo.

*Se compraban... Y como eran exhibidores, también se adquiría...*

Cada quien armaba su película...

*Es muy difícil saber actualmente, en ese caso consiguieron descubrir, pero es difícil saber quién es el autor, el camarógrafo.*

Muy difícil. Nosotros creemos que no todo es de Salvador Toscano. Hemos encontrado cosas de Abitia, pero para saber exactamente qué es lo de Abitia y qué es lo de Toscano...

*Aurelio de los Reyes o tú, ¿hicieron algún artículo sobre ese trabajo?*

Tenemos todos los intertítulos que generó Aurelio, y entonces...

*No ha escrito todavía...*

Escribió para el catálogo del Festival de Pordenone... te lo puedo prestar.

*¿Pero está en español o en italiano?*

En los dos. Está en inglés y en italiano. Creo que nos hizo falta el registro de cómo fuimos armando esas cinco horas y media de materiales.

*Es muchísimo. ¿Lo que tienes ahora está todo en película duplicada, es un largometraje?*

Nosotros lo que hicimos fue digitalizar los materiales y en Final Cut hacer el armado, la edición. De ahí nos fuimos a lo que se llama un DCP, para poderlo exhibir, lo pasamos a DCP, pero nos quedamos con Quicktimes.

*¿Ese material no está duplicado en película?*

Sí, en película sí, respaldado en película, pero para hacer la edición, todo fue en digital. Sería imposible hacerlo fotoquímicamente.

*¿No van a disponibilizar ese material? ¿Un DVD?*

Nosotros lo presentamos ya en varias ocasiones, musicalizado por José María Serralde y ha sido precioso. En Italia, todos los materiales silentes se presentan con un acompañamiento, entonces ha gustado muchísimo. Lo hemos presentado aquí en las salas...

*¿Aquí no lo han hecho?*

Aurelio lo ha presentado en Aguascalientes, en Zacatecas, en Jalisco...

*Perdimos la exhibición...*

Mucha gente nos ha pedido eso, que volvamos a presentar esos materiales porque ya cobra mucho sentido el hecho de que tú sepas qué está pasando, qué personajes son los que están ahí en la pantalla. Ahorita me encuentro yo restaurando, claro, con Aurelio de los Reyes, lo que fue la Convención de Aguascalientes, esto suceso que se dio en 1914, donde las facciones

querían ponerse de acuerdo, entonces hicieron la Convención de Aguascalientes. Nosotros tenemos cerca de 8 a 9 minutos, que lo ofrecimos a la Universidad de Aguascalientes, armarlo, identificarlo y ya lo restauramos digitalmente, ahorita me encuentro haciendo el armado, la edición para ya poder entregar la Convención de Aguascalientes totalmente identificada. Hay personajes que no sabemos quiénes son, pero los principales están identificados.

*¿Cómo se llamó esa compilación?*

Nosotros le pusimos El Programa Mexicano del Festival de Pordenone, en Italia. Entonces son 3 discos, hicimos 3 programas y ha sido muy bonito. Por ejemplo, hay materiales que habíamos visto en *Memorias*, pero cortados, entonces aquí están más completos. Cuando va la viuda de Madero a recoger el cadáver directamente allá a Palacio, digo a la cárcel de Lecumberri, habíamos visto un pedazo en *Memorias*, aquí ya está más completo, cuánta gente había, cómo llegaron desde temprano, la gente... cosas muy bonitas.

*Además de materiales en películas, sí hay cosas en video, ¿no?*

A nosotros no nos dieron el video, de hecho, nosotros estamos preguntándole a Raimundo Castellanos, de los videos con los que Ángel Miquel armó el Viaje Triunfal de Madero, donde vienen materiales teñidos...

*¿Esos no han encontrado en película?*

En película no, pero debió haberse hecho a partir de las películas...

*Pues sí, lo dejaron en algún laboratorio...*

Puede ser, no lo sabemos. Lo único que hay es un Betacam, creo un U-Matic, creo que es lo que hay del Viaje triunfal.

*Eso me dijo Miquel, en la entrevista, que fue a partir de un U-Matic.*

Los originales no los hemos encontrado.

*Todavía, quién sabe...*

Todavía... esperamos que aparezca, pero no los hemos encontrado, hay materiales teñidos, entonces hubiera sido fácil ubicar esos materiales y saber que eso pertenecía al Viaje Triunfal de Madero.

*Yo no creo que ellos se hubieron quedado con video.*

Creo que se quedaron con video, y se quedaron con... La viuda de Octavio se quedó con algunas latas. Creo que eran cuestiones muy familiares, por eso ya no nos lo dieron. Pero la parte más importante está aquí en la UNAM.

*Estuve viendo que antes que recibieran el material de Toscano, hicieron con los de los hermanos Alva un documental en 2010...*

*¿La Historia en la Mirada?* Fue un documental que se inscribió adentro de todos estos festejos del Centenario y del Bicentenario de la Revolución. Se utilizaron básicamente materiales de los hermanos Alva. Como la película arrancaba en 1900 y terminaba en 1917, las imágenes de los hermanos Alva cubrían ese período y todavía no nos llegaban las imágenes de las latas de Toscano, básicamente fueron imágenes de los hermanos Alva. Es una cronología de cómo fueron las fiestas del Centenario, las inauguraciones, qué pasó después con el levantamiento armado y termina con la promulgación de la Constitución. Lo curioso de ese documental, o lo importante fue que el director intentó enfocarse en las miradas de la gente. La cámara siempre ha causado sensación, incluso a María Feliz cuando le ponían una cámara cambiaba su rostro, su expresión, y la gente en aquel entonces se maravillaba de ver la cámara. Ese fue el juego que hizo José Ramón Mikelajáuregui, que hizo para el documental. Nos fue muy bien porque ganó un Ariel de mejor documental de largo.

*Ese sí está comercializado aquí.*

Sí, ese lo puedes conseguir aquí. Pero te digo fue más bien una obra...

*Artística, su visión.*

Exactamente. Acá digamos que dejamos lo más puro posible las imágenes que encontramos.

Pero efectivamente también es una visión de nosotros...

*Debería ser la primera labor incluso, después lo que venga ya...*

Ya será la versión de tal director, en fin...

*Porque es un trabajo de rescate...*

De rescate, efectivamente. Nosotros ya revisamos una lata en la cual yo tenía mucho interés porque es una película que está pérdida que es El grito de Dolores que filmó Salvador Toscano, pero siempre es el pedacito que conocemos...

*El mismo pedacito. ¿Después hicieron lo de Madero, con Alva y Toscano?*

Exactamente.

*¿Es lo mismo de Italia u otra cosa?*

Es lo mismo de Italia. O sea armamos todo eso para participar en ese festival que había sido muy cerrado, ni siquiera cosas de España presentaban, el eurocentrismo de esa gente. Aurelio había ido a este festival durante 10, 12 años y nunca se ha presentado algo de América Latina y cuando les dice, nosotros tenemos material, no es la producción de Hollywood, no es la producción de Francia, pero tenemos material. Nos pusimos a trabajar en este proyecto y ahí lo presentamos en 2013.

*Vi el resumen en la página de la UNAM, de la Filmoteca, y en 2012 hay eso de.. fue exhibido aquí en México ese de Madero.*

En 2013 hicimos un cortito solo de Madero para conmemorar los cien años de la decena trágica. Se inscribió dentro de este mismo proceso, que nos permitió terminar 3 programas para el Festival de Pordenone. Sería el programa 2 del Festival de Pordenone lo que presentamos aquí en las salas, que gustó muchísimo, tuvimos... Había gente que quería dar portazos a nuestras las salas, quería meterse, porque además estaba musicalizado, comentado por el Dr. De los Reyes y el Dr. Álvaro Matute. Entonces la gente quería estar ahí. Tuvimos que programar varios días en las salas.

*¿Crees que está mejor aquí el acervo?*

Sin duda, nosotros tenemos bóvedas perfectamente estructuradas para mantener...

*Yo vi cuando estaban allá en Los Barandales, estaban en un baño.*

Sí, te acuerdas, estaban en los cuartos, en las habitaciones. Aquí nuestras bóvedas están controladas, tenemos controles para la humedad, para la temperatura, están perfectamente bien cerradas, tienen ventilación de aire. Los de nitrato no tienen... Tienes que ir con una lámpara sola, si no, no puedes ver nada, no hay ningún switch, nada. Ahí resguardamos por ejemplo los negativos de *Los Olvidados*, de Luis Buñuel. Fernando sabe bien de eso. Con nuestro laboratorio estamos haciendo duplicados para que si se pierde el rollo original, bueno, tenemos una copia.

*Lo principal es tener a ustedes trabajando con eso. Y creo que es sano que sigan con ese vínculo con la fundación, porque es como una obligación que ustedes sigan trabajando en ese material.*

Claro que sí. Digamos que esa es la misión que tiene Filmoteca UNAM, rescatar lo más que se pueda del cine. Y si es mexicano, más.

*Ojalá y tuvieran más personas, pero así es.*

Así es. Lo importante es que trabajamos con proyectos, hasta que no terminemos lo de Toscano, seguimos con otros proyectos de otros materiales de nitrato que se están sulfatando. Un rollo de mil pies de 35mm te cuesta 7, 8, 10 mil pesos, entonces un largometraje son diez rollos, es caro.

*¿Crees que me ha faltado algo, Fernando? En el futuro, ¿van a seguir de la misma forma?*

Sí. Contribuyendo, primero informando a la fundación, que es lo que estamos haciendo con todos los materiales que nos donaron, colaborando con ellos en proyectos de cualquier tipo.

*Como la Revolución duró muchos años, hasta que se pongan 100 años de todas las etapas, hay pretexto para seguir.*

Hay gente que cree que la Revolución no ha terminado.

*El próximo año...*

17, de la Constitución...

*Ojalá y pasen todas las 5 horas...*

En 19, la muerte de Carranza, en 20, Zapata, en 23, Villa. Hay pretexto para seguir mostrando estos materiales.

*Qué bueno, estoy contenta. Porque cuando conocí, estaba en Los Barandales.*

¿Te acuerdas de cómo estaba? Nosotros fuimos y organizamos. Esto es nitrato, de ese lado, acetato de ese otro, y juntamos todo y nos fuimos en un camión a traernos todas las latas. Nos queríamos traer las piezas arqueológicas, pero no quisieron. ¿Viste las piezas arqueológicas?

*Sí, en el cuarto de las muñecas, muchas muñecas. No tengo fotos, no saqué ninguna foto.*

Nosotros tenemos fotos, no nos permitieron sacar arriba. Sacamos de cuando trasladamos las latas.

*Para registrar el proceso, claro. Te iba a preguntar algo sobre Los Barandales. ¿Tú crees que puedo hablar con Antonia? ¿Es Antonia que está a cargo de lo...*

El problema es que a Antonia la operaron hace 15 días, está convaleciente, no sé cuándo se presente a trabajar, desconozco esa parte. Pero sí sería muy bueno porque ella recibió lo que...

*Lo demás.*

Exactamente.

*Fue muy divulgado porque todos los carteles fueron muy utilizados, hay un CD-ROM, está lo de las cartas, el librito de las cartas.*

Muchos materiales.

*Hay mucha chamba ahí.*

Quién ha ayudado a Antonia a transcribir esas cartas, ha sido Esperanza Vázquez. Hizo su servicio social transcribiendo las cartas de Salvador Toscano. Platicando con Esperanza, le decía, acabo de encontrar unas películas de Pathé de 1905, 1906 que todavía conservan los colores de 9.5. Ella dice, en una carta que ahí menciona que había comprado sus películas de Pathé.

*Eso es lo impresionante porque no es el único que hay en México, seguro que no es el único acervo, pero es el que viene más completo, con las cartas, los carteles, las películas. No son todas de él, ya lo sabemos que no, pero viene un corpus muy bueno.*

Exactamente, y por ejemplo nosotros también recibimos de la familia de Carlos López Moctezuma, el actor, sus álbumes de fotografías donde reunía fotos de sus presentaciones, con sus notas, son cosas maravillosas que solamente en archivos de este tipo se pueden conservar y se pueden facilitar para estudiosos e investigadores.

*¿Cómo está el acceso a esos materiales? ¿Hay un listado?*

Todo se maneja por bases de datos. Con respecto a las películas, la ficha técnica y la catalográfica que generamos se pasa a la base de datos donde tú puedes localizar fácilmente a un personaje, o a un suceso. Cuando alguien quiere ver esos materiales, tiene que enviar una carta dirigida a nuestra directora, diciendo los motivos por los cuales quieren ver esos materiales. Hay materiales que si están ya respaldados, no hay ningún problema. Todo lo que hicimos para Pordenone, las 5 horas y media, sin problemas, se lo mostramos. Ya cuando quiera algo muy específico, ahí ya es otro trato.

*Porque ahí tienen ustedes que dedicarse al rescate...*

En cuanto sale una lata de su bóveda, empieza a sufrir cambios. El ozono, la contaminación, la temperatura empieza a afectar a la película. Si estamos tratando de rescatar ese material y yo lo muestro en ese momento... pues no.

*¿Crees que exista alguna versión en baja resolución que yo pueda asistir de esas 5 horas? ¿O sólo acá?*

Déjame ver si tengo una con logotipo que te pueda facilitar, si no, vente un día y aquí la ves....

*Ojalá y me dé tiempo de entrevistar a Antonia, sí me interesaría mucho.*

Desconozco cuando, pero si gustas, en cuanto yo sepa te mando un correo que te programes y vengas a entrevistarla.

*Porque es lo que más he visto de ese material. Vi los carteles, las cartas, las vistas de linterna, de las películas... vi latas, no he visto...*

¿Quieres que traiga una lata?

*No, está bien, ya lo conozco bien. ¿Me puedes conseguir alguna descripción del Fondo?*

Te lo puedo hacer, pero ahora es importante que te mencione que nosotros propusimos a la UNESCO que esos materiales... A la Memoria del Mundo...

*Ya tiene, ¿no? De los hermanos Alva.*

No, tenía de Toscano, pero nosotros tenemos otros materiales de ese período y de un poquito más para adelante, entonces propusimos que todos esos fondos formasen parte de la Memoria del Mundo...

¿Cómo Revolución?

Como Revolución Mexicana, entonces tenemos imágenes, propusimos que fueran imágenes de 1898 hasta 1932, con la toma de posesión del presidente Abelardo Rodríguez.

*¿Ahorita cómo es, sólo de Toscano que está?*

No, está el Fondo de Toscano, de los hermanos Alva, tenemos otros fondos de Julio Téllez, de Vicente Cortés...

*Lo que tienen ustedes en Memoria del Mundo, ¿qué es?*

Los Olvidados.

¿Sólo?

Cineteca tenía lo de Toscano.

¿Sí?

Sí. Ahora sí ya tenemos esos materiales como parte de Memoria del Mundo...

¿Ganaron?

Ganamos, el domingo nos van a dar el reconocimiento en la Feria del Libro. El domingo a las once en la Feria del Libro.

*Qué felicidad. ¿Y Antonia no va a estar claro?*

No, está convaleciente, fue una operación delicada.

*Muchas gracias... Y el listado, ¿qué? ¿Crees que me consigas algo?*

Déjame ver si te puedo enviar este resumen con el cual se presentan todos los materiales.

*¿Viene separado de lo Toscano o no está separado?*

No está separado, pero yo te lo mando.

*Para mí me interesa más lo de Toscano porque nunca he visto un lugar que diga, hay tantas películas, tantos carteles, tantas cartas...*

De la parte filmica, yo te lo puedo enviar, te puedo describir a grandes rasgos que hay dentro de todos los materiales que nos trajimos, que no solamente es Revolución, hay otras cosas.

*Estoy escribiendo mi tesis, entonces lo que hice fue que entrevisté ya desde 2010, y ahora estoy retomando.... En 2010 entrevisté a Ángel, Eduardo De la Vega, David Wood, Pablo Ortiz, Gregorio Rocha, él sí metió mano ahí, no sé... Esa es la idea, yo lo que he visto... como era un período de fiestas, que tenían que sacar cosas, productos, incluso nosotros hicimos una exposición en Puebla, la misma que fue a Guadalajara, un poco modificada la llevamos a Puebla.*

Nosotros colaboramos con la exposición con se presentó en San Idelfonso.

*Cine y Revolución.*

Cine y Revolución.

*Lo que he notado de esa efervescencia, es que no se estaba haciendo un trabajo bueno de preservación.*

Fue hasta el 2012 cuando recibimos la donación de los materiales.

*Me preocupaba un poco que iba a pasar con eso, va a acabar la fiebre del centenario....*

Que bueno que acabó, para nosotros fue terrible eso de *La Historia de una Mirada* para nosotros...

*Querían ahí cachitos, querían saquear todo...*

Exacto. Siempre he dicho que la gente venía aquí diciendo, quiero dos kilos de Villa y tres de Zapata.

*Como si no hubiera antes un trabajo de conservación para hacerse....*

Pero nosotros estamos haciendo todo el rescate, la restauración y la preservación del Fondo de Salvador Toscano.

*Tratando que ese período todo, desde las primeras imágenes hasta hoy, tratando de sanar un poco toda la manipulación que ha sufrido.*

Desgraciadamente, tanto los fondos de los hermanos Alva, como de Toscano, llegaron totalmente mezclados, rotos, separados.

*Ellos mismos lo hacían, no había una preocupación, a cada año sacaban provecho del mismo material.*

Y en una ciudad lo exhibían con un nombre y en la otra ciudad con otro nombre, desde el origen. Ha sido todo un manoseadero de películas.

*Porque negativos no hay muchos, ¿no?*

Hay, sobretodo de Toscano, de los hermanos Alva no hemos recibido ningún negativo original.

*Siempre que leo de Salvador Toscano, se exhibía de nuevo, se sacaba otra copia, yo me quedaba, ¿pero cómo? Sí tenían negativos, tenían que tener negativos.*

Por supuesto que había negativo para hacer esas copias de proyección. Pero aquí sí hemos encontrado negativos originales, en donde incluso la perforación no corresponde a la perforación normal de la película Kodak que es tal vez otro material, claro que hemos encontrado. Mueves la emulsión y ves cómo está saliéndose la plata, muy bonito. Para nosotros no sabes cómo ha sido abrir las latas de Salvador Toscano. Cada lata es un reto, cada lata es una sorpresa porque hay imágenes que no conocíamos, que no habíamos visto.

*¿Crees que esos informes que mandan a la Fundación, es muy particular?*

Es muy particular...

*Quizá con la Fundación...*

Posiblemente, yo te puedo mencionar qué informamos...

*¿Eso no está en la...*

No porque eso es una carpeta que está nada más entre el Fondo y nosotros.

*No pueden divulgarlo en internet. Bueno, ahí estamos.*

Pero yo te puedo...

*Sí me interesa que pueda tener el máximo de materiales, de listados, de inventarios, si se puede, para agregar.*

Te puedo escanear algunos fotogramas para que ilustres tu tesis...

*De ahorita, ¿de los que han descubierto ahorita?*

Sí, para que tú ilustres tu tesis y muestres que estabas trabajando tu tesis, con materiales cinematográficos.

*Perfecto. Muchas gracias.*