

Los acervos fílmicos en México. Pasajes y agenciamientos

Carlos García Benítez *

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar en torno a los acervos fílmicos en nuestro país, considerados como patrimonio cultural y medios para la construcción de una memoria fílmica; asimismo el texto trata de aquellos agentes que se han encargado de la preservación fílmica de nuestro país y su significado. En especial, de aquellos que surgieron al margen de las grandes instituciones, pero cuya tarea ha contribuido a preservar el patrimonio fílmico de la nación, a partir del estudio de caso: Permanencia Voluntaria, archivo cinematográfico.

Palabras clave

Acervo fílmico, preservación, patrimonio, memoria, identidad

Fecha de recepción:
octubre 2019

Fecha de aceptación:
noviembre 2019

The film collections in Mexico. Heritage and agencies

Key words

Film collection, preservation, heritage, memory, identity.

* Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor e investigador en la Licenciatura en Comunicación y Periodismo de la Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM, y del programa de Posgrado e Investigación de la misma universidad, su línea de investigación trata sobre los estudios cinematográficos. karvienwit7@gmail.com.

Final submission:
October 2019

Acceptance:
November 2019

Abstract:

The present work aims to reflect on film collections in our country, considered as cultural heritage and means for the construction of a film memory; also the text deals with those agents who have been in charge of the filming of our country and its meaning. Especially, of those that emerged outside the large institutions, but whose task has helped to preserve the film heritage of the nation, based on the case study: Voluntary Permanence, film archive.

I Los inicios del fenómeno cultural

El cinematógrafo llegó a México en julio de 1896, y para agosto de ese mismo año, los mexicanos eran testigos de un nuevo fenómeno cultural que meses antes había impactado a los europeos: las imágenes en movimiento. Los hermanos Auguste y Louis Lumière, inventores del dispositivo, enviaron desde su natal, Francia, a nuestro país a sus representantes: Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, quienes proyectaron sus vistas, como entonces se les conocía a las imágenes fílmicas al público mexicano; acontecimiento que ocupó varios días de ese mes: el 6 de agosto a Porfirio Díaz y su gabinete, en el Castillo de Chapultepec; luego, el 14 a los periodistas y, finalmente el 16, al público en general. Esta proyección se llevó a cabo en la segunda calle de Plateros número 9, en la capital mexicana. A principios de 1897, los enviados de los Lumière se marcharon del país, y continuaron su labor por otros países del continente: Cuba, Venezuela y Colombia, pero dejaron a los mexicanos con el gusto y la sorpresa por mirarse en esa “otra realidad”; de tal suerte que las funciones cinematográficas continuaron, incluso más allá de la capital, las proyecciones se vieron en Mérida, Tabasco, Guadalajara, Sonora o Guanajuato.¹

En su estancia en México, los franceses hicieron varias tomas que procesaron y proyectaron a Porfirio Díaz, una parte considerable, donde aparecía el propio General. Pero al marcharse se lle-

¹ Aurelio De los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México: FCE, 1991, 14.

varon su trabajo “[...]entre treinta o cuarenta películas. Dejaron en manos de Ignacio Aguirre un aparato para filmar y una dotación de cintas”.² Los registros de las primeras imágenes nacionales no aparecieron de inmediato, pues no se contaba con los medios para procesar el material: ni la película, ni los químicos, ni los ingredientes y otros recursos propios de una producción fílmica. Fue hasta julio de 1897, cuando llegaron de Francia, copias de las tomas hechas por los enviados de los Lumière de su estancia en México, así como los recursos para poder filmar.

“Enrique Moliné y Churrich, franceses radicados en México, son los que, según las noticias periodísticas, tuvieron la fortuna de iniciar la producción de películas mexicanas en la ciudad de Puebla [...] Pero las películas no se exhibieron de inmediato, pues los inventores no vendieron ingredientes químicos para revelar y copiar. Los empresarios remitieron sus negativos a Francia para ser procesados”.³

Hacia 1898, las condiciones de venta de estos recursos mejoraron y ya fue posible adquirirlos y tenerlos en el país; el costo para producir las vistas no era barato, por lo tanto la producción fue escasa, no obstante, los primeros pasos sentaron la experiencia y las bases para una industria que hacia la primera mitad del siglo XX tomaría un lugar relevante, incluso para la economía del país.

Las primeras escenas del cinematógrafo anunciaban una nueva experiencia para los mexicanos: la de documentar su vida en imágenes en movimiento; como era de esperarse los políticos y las clases adineradas aceptaron ser captados en este nuevo soporte, pero también lo hizo la sociedad en general, así los primeros camarógrafos tomaron imágenes del paisajismo, propio de la práctica pictórica y fotográfica; la vida cotidiana: gente trabajando, asistiendo al mercado, en sus fiestas, en sus celebraciones, espacios de socialización, y todo tipo de ritual personal o colectivo. En suma, una memoria visual nacional, comenzaba a troquelarse. Pero también

² Federico Dávalos Orozco. *Albores del cine mexicano*, México: Clío, 1996, 13.

³ De los Reyes, *op. cit.*, 14.

una nueva división social del trabajo: la de la naciente industria cinematográfica, misma que convocó varios universos decisivos: la producción, la distribución, la exhibición cinematográfica y uno que se perfilaba en el horizonte: la preservación fílmica.

Los años importantes de este proceso se pueden ubicar entre 1906 a 1908. Aunque, cabe destacar, que en un primer momento, los pioneros dedicados a este ámbito, frecuentemente jugaban tres papeles; es decir, eran al mismo tiempo productores, distribuidores y exhibidores. Algunos de estos personajes fueron: Felipe de Jesús Haro, Guillermo Becerril, Julio Kemenydy, Jorge Alcalde, Enrique Rosas, los hermanos Alva, Salvador Toscano, Jorge Sthal y Enrique Mouliné, y Carlos Mongrand.

Algunas de esas empresas productoras fueron: La Empresa Cinematográfica Mexicana, La American Amusement Company, Lilo García y Compañía, la Unión Cinematográfica S.A., la Mexican National Phonograph, y años después se sumaría la emblemática Azteca Films. Cabe destacar que en sus inicios el cine en México estuvo marcado por una movilidad constante de los exhibidores, es decir, éstos llevaban las películas a los diversos rincones del país, fueron varios años en los que esta nueva diversión en imágenes se llevaba directamente a los espectadores, educando y construyendo el público del nuevo fenómeno imaginario. Si bien cargar con todo el equipo de proyección era un reto para los pioneros cinematográficos, otro tanto significó, el espacio de proyección. Hecho que sortearon rentando espacios que se improvisaban para las proyecciones, como teatros, carpas, parques, etcétera.

“En el segundo lustro del siglo XX comenzó a producirse en México una transformación decisiva en el negocio, al ocurrir dos desarrollos simultáneos en las esferas de la exhibición y distribución. Por un lado, se instalaron salones permanentes en las ciudades grandes [...]. Al mismo tiempo, las empresas distribuidoras que hasta poco antes importaban y vendían las películas transformaron sus prácticas para alquilarlas”.⁴

⁴ Ángel Miquel. En tiempos de la Revolución. *El cine en la Ciudad de México. 1910-1916*, México: UNAM-CUEC, 2012, 13.

Esto último significaba mayor ganancia para las distribuidoras y una circulación más amplia de las películas, a su vez la configuración de espacios expresos para la proyección, lo que poco a poco acabó con la trashumancia de los productores.

Quizá el fenómeno que puso el acento e hizo evidente que la experiencia cinematográfica era definitiva para la sociedad fue la construcción de los cines, éstos visibilizaron en el espacio geográfico que algo había ocurrido a la colectividad, que contaba con una peculiar práctica cultural. Los cines irrumpieron también como otro fenómeno visual, pero ahora en una materialidad. “Una experiencia así generó un espacio que empresarios y arquitectos sólo pudieron entender como inmenso, fantástico, mayor que toda ambición, el palacio cinematográfico. Sintomáticamente, en los pueblitos, la sala cinematográfica era el edificio más grande, junto a la iglesia”⁵

En la construcción de los cines, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, no se escatimaron esfuerzos tanto espaciales, arquitectónicos y de diseño. Se apostó sin medida para construir las habitaciones de los sueños diurnos colectivos. Esta seguridad constaba que tres ámbitos de el fenómeno filmico estaban consolidados: la producción, la distribución y su exhibición; no obstante, un desafío pronto se dibujó en el horizonte para la historia del celuloide: preservar y acervar las películas que año tras año comenzaban a aumentar y que amenazaban con perderse en un mundo que sólo estaba preparado para conmovirse con las historias que proyectaban, y cuya transacción con el público terminaba cuando éste miraba en la pantalla la palabra: Fin.

II Nace un acervo y una nueva forma de patrimonio

A inicios del siglo pasado, la producción de películas en México comenzó a crecer, y un circuito novedoso de trabajo vio sus primeros pasos. Hacer películas, empaclarlas, transportarlas, desarrollar espacios como centros de almacenamiento, la publicidad para su

⁵ Francisco H. Alfaro, y Alejandro Ochoa. *La República de los cines*, México: Clío, 1988, 9.

renta, y algunas veces venta, su adquisición, la proyección en las salas cada vez más acondicionadas para tal fin y, en algunos casos la vuelta del material a los centros distribuidores que los habían rentado. El trabajo de éstos fue vigoroso y en ocasiones su actividad no sólo se concentraba en la capital, en algunos casos se extendía a varios puntos del país como el de la casa P. Aveline y A. Delande, quienes “En 1910 [...] se jactaban de ser el único establecimiento de la República con existencia de 600 películas en perfecto estado y 200 vistas de arte, y que recibe cada semana todas las creaciones Pathé Frées”.⁶ Lo cual habla del crecimiento de una producción inusitada para la humanidad: materialidades que contenían imágenes en movimiento. Si bien gran parte de las película provenían de Europa, habría que sumar el material nacional que generaban los pioneros cinematográficos.

No obstante, las películas que eran capaces de hacer ensoñar a la gente, ilusionarse y dar la sensación de magia, no eran capaces de conquistar la magia de preservarse en el tiempo. El nitrato de plata que contenían, no pocas veces las llevó a consumirse en el fuego, las condiciones poco favorables para resguardarlas por los propios productores también era otro riesgo constante. El simple extravío era otro destino que solían correr las primeras películas. Aurelio De los Reyes hace ver que “El tiempo y el descuido [destruyeron] casi todas las películas de principio de siglo”.⁷ A veces otros medios dieron cuenta de la existencia de ciertas películas de aquellos días: las notas periodísticas de época que las referían en alguna crónica cinematográfica, la misma prensa ilustrada que contaba con algunas imágenes, los documentos personales de los productores, los programas de mano o los anuncios de las carteleras cinematográficas que proyectarían los cines. Cabe destacar que el fenómeno no sólo lo vivió nuestro país, en el resto del mundo algo similar ocurría. La preocupación por acervar y preservar el material cinematográfico comenzó a crecer hasta el punto de convocar a algunos involucrados a tomar medidas en ese sentido.

⁶ Ángel Miquel, *op. cit.*, 14.

⁷ De los Reyes, *op. cit.*, 30.

Fue así que 1938 varios países entre ellos Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos crearon la Federación Internacional de Acervos Fílmicos (FIAF), cuyo propósito era preservar la vida de la memoria cinematográfica; la Federación que nació en Francia, luego se estableció en Bélgica, donde actualmente reside. Entre algunas de sus tareas, aún vigentes, está el acopio de materiales cinematográficos y sus dispositivos de apoyo, la acervación, protección, restauración, catalogación, y difusión del material fílmico. Si bien la creación de este organismo buscó proteger un soporte hasta entonces inusitado, el acto también fue resultado de la comprensión de que este vínculo internacional era un paso necesario para la consolidación de una industria misma, sobre todo en un momento donde las tensiones políticas estaban en el filo de la historia, mismas que años después desencadenarían la Segunda Guerra Mundial. En ese sentido, otro interés se puso de manifiesto: la necesidad de proteger la producción fílmica como parte del patrimonio cultural de la humanidad.⁸

Es decir, las películas poco a poco se perfilaron como un depósito de la historia, de la memoria de las naciones, de sus ideas, cultura, y de sus repertorios significativos, motivos que hacían de las películas algo más que simples imágenes en movimiento, precisamente, en una peculiar variante de la noción de patrimonio. En un sentido inmediato.

“La palabra patrimonio proviene del latín [*patrimonium*]; es aquello que proviene de los padres. Según el diccionario, son los bienes que poseemos, o los bienes que hemos heredado de nuestros ascendientes. Lógicamente patrimonio es también todo lo que traspasamos en herencia”.⁹

Este principio que suele operar lógicamente en un plano personal e individual, no obstante, devino en el trabajo reflexivo, de distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades para

⁸ Cfr. Página de la FIAF (en línea). 2015. (Fecha de consulta: 20 de agosto de 2019). Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/History/Origins-of-FIAF.html>

⁹ Josep Ballart Hernández, Jordi Juan i Tresserras. *Gestión, Gestión del patrimonio cultural*, España: Ariel, 2001, 11.

la comprensión de fenómenos donde los bienes van más allá del interés individual, porque impactan en un interés social y a diversas colectividades. De tal suerte, que si bien los objetos o soportes materiales son modalidades del patrimonio, otro tanto lo conforman la naturaleza, la cultura y los bienes inmateriales. Así, “Hoy coincidimos que patrimonio -patrimonio histórico, patrimonio cultural y patrimonio natural- es una construcción cultural y como tal sujeta a cambios en función de circunstancias históricas y sociales”.¹⁰

En lo que toca al patrimonio cultural, la UNESCO destaca que todas las formas de expresión heredadas por una comunidad se sitúan en este estatus, incluidas las fórmulas artísticas pasadas y recientes que den cuenta de una forma del ser humano y su diversidad.¹¹ Como “[...] una película nos dice tanto sobre un individuo, un grupo de personas, un país, o una época determinada como un libro, un códice, un manuscrito o una colección de documentos. Un filme es ya, en sí mismo, un acervo documental en imágenes. Es también un testimonio creativo que va dirigido a toda la humanidad, y así lo ha reconocido la UNESCO, a través de su programa *Memoria del mundo*”.¹²

Si bien esta iniciativa de la UNESCO, surge hacia 1992, es relevante reconocer cómo la preocupación por la preservación fílmica nació apenas unos años después del surgimiento del cine mismo.

III La preservación Fílmica en México

A decir de Carlos Bonfil, en México “Reconocido el valor artístico del cine, surge la conciencia de preservar el patrimonio fílmico nacional”,¹³ y sostiene que los atisbos de esto pueden ubicarse des-

¹⁰ Josep Ballart Hernández, *op. cit.*, 11.

¹¹ Cfr. Página de la UNESCO. (En línea). 2000. (Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2019). Disponible: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/cultural-heritage/>

¹² Alfonso del Amo García. *Clasificar para preservar*, México: CINETECA Nacional, 2006, I.

¹³ Carlos Bonfil, “El patrimonio fílmico”. En Enrique Florescano, coordinador. *El patrimonio nacional de México*, T. II, México: CNCA-FCE, 2004, 132.

de 1897, con la presencia de Salvador Toscano, quien documentó una cantidad importante de la vida en México de finales del siglo XIX, parte de su acervo filmico lo sintetizó su hija, Carmen, a través de la película *Memorias de un mexicano*, que se estrenó en 1950, el filme por supuesto esbozó preocupaciones concretas en los ámbitos del cuidado, preservación y la iniciativa de acervar los materiales visuales. Otros protagonistas que dieron cuenta de contar con acervos importantes fueron Edmundo Gabilondo, Jesús Abitia, y los hermanos Alva.¹⁴ Además de los productores cinematográficos, hacia la primera mitad del siglo veinte, el escritor Salvador Novo propone la creación de un archivo cinematográfico, que guarde la memoria del nuevo arte que había conquistado a un creciente público mexicano.

No obstante, en esta labor por la preservación y acervo filmico, destaca la figura de Elena Sánchez Valenzuela, quien vivió la experiencia del universo cinematográfico desde distintos ámbitos: como actriz, protagonizó a la primera *Santa* que se filmó y proyectó hacia 1918, bajo la dirección de Luis G. Peredo; fue cronista y crítica de cine, practicó la dirección filmica, y se interesó por conocer otros entretajidos del quehacer cinematográfico, de ahí que hacia 1920, tomó en Estados Unidos varios cursos de cine. Acaso esta cercanía con el medio la hizo tomar la conciencia de la importancia del patrimonio filmico, paradójicamente uno de esos ejercicios de preservación filmica lo experimentó al rescatar la misma película en la que ella había participado: *Santa*.¹⁵ De tal suerte, que su conocimiento y tenacidad la llevó a fundar la Filmoteca Nacional de México en el año de 1936, que dependía de la Secretaría de Educación Pública. La Filmoteca fue “[...] el primer archivo con apoyo estatal, entre cuyas funciones figura primordialmente la conservación del material filmico de la época muda. Esta filmoteca desaparecerá poco tiempo después”.¹⁶

¹⁴ Carlos Bonfil, *op. cit.*, 132.

¹⁵ Para más información sobre este pasaje consúltese: revista *Replicante*, vol. III, núm. 12, México: Replicante, 2007. También véase, Patricia Torres San Martín. *Elena Sánchez Valenzuela*, México: UNAM-CUEC, 2018.

¹⁶ Carlos Bonfil, *op. cit.*, 135.

Años más tarde, en 1963, se creó la Cinemateca de México “Asociación civil formada por la poeta, documentalista y guionista Carmen Toscano [...] que a pesar de la subvención estatal y el respaldo de una buena proporción de la élite artística, intelectual y política mexicana de la época, sufrió un colapso debido a las presiones de la política nacional”.¹⁷

Hacia la primera mitad del siglo pasado, la producción cinematográfica crecía aceleradamente, así como los procesos y los actores encargados de llevarlas a cabo. Hecho que avivó el interés por crear condiciones para la preservación del patrimonio fílmico. En diversas partes del mundo los organismos encargados de cumplir estas tareas se fortalecieron y se hicieron más presentes en el campo cinematográfico. México estaba probando un éxito importante, con la que luego sería conocida como la Época de Oro del cine mexicano y la labor de preservar la historia fílmica era apremiante, de ahí que el Estado en el año de 1949, decretó la Ley de la Industria Cinematográfica, y encomendó a la Secretaría de Gobernación formar la Cineteca Nacional. Con la finalidad de ir acervando la memoria fílmica de la nación, la ley estableció que los productores entregaran una copia de las películas realizadas en el país. “Las instalaciones de la Cineteca Nacional fueron objeto de una cuidadosa planeación y construcción en un proceso que duró tres años, a partir del Plan de Restructuración de la Industria cinematográfica Mexicana de 1971”.¹⁸

La Cineteca Nacional abrió sus puertas en 1974, y su sede se incorporó a parte de los Estudios Churubusco, ubicados en la Calzada de Tlalpan y Avenida Río Churubusco. En el año de 1975, la Cineteca se integró a la FIAF y en 1976, fue sede del XXXII congreso de este organismo. En 1982, la cineteca sufrió

¹⁷ David M. J. Wood. “Archivo, discursos y memoria de la imagen en movimiento: límites y estrategias”, en Archivo, *Memoria y presente en el cine Latinoamericano*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006, 59.

¹⁸ Fernando Del Moral González. “La infraestructura técnica y la preservación del material fílmico de México”, en *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano*. V. II, México: SEP/UAM/Fundación de cineastas mexicanos, 1988, 170.

un incendio que dejó la sede prácticamente inutilizable, y una parte importante del patrimonio fílmico nacional se perdió para siempre. En enero de 1984, fue inaugurada su nueva sede, ahora en la avenida México-Coyoacán. Actualmente depende de la Secretaría de Cultura.

Otra institución que indiscutiblemente ha velado por el patrimonio fílmico nacional, ha sido la Universidad Nacional Autónoma de México, cuya actividad en ese sentido se puede ubicar hacia 1960, con la Cinemateca de la UNAM, dependencia que por aquellos años había rescatado películas nacionales como algunas internacionales del cine mudo, si bien su labor se centraba más en la exhibición de estos materiales, hacia 1977 obtuvo el estatus de Filmoteca de la UNAM, hecho que consolidó la labor que venía haciendo en la preservación del patrimonio fílmico del país. Al igual que la Cineteca Nacional, la Filmoteca se integró también a las filas de la FIAF.¹⁹ “Durante los setenta y primer lustro de los setenta, la Filmoteca de la UNAM, formó un importante acervo con base en donaciones (como las de Manuel Barbachano Ponce, quien daría copias de *Raíces* y *Torero*) y numerosas adquisiciones hechas ya con criterios profesionales”.²⁰ Estas venturas que eran anunciadas en el mes de julio en el periódico *Novedades* de 1960, por Manuel González Casanova,²¹ se verían consolidadas en los años venideros, primero desde su sede en el edificio de San Idelfonso y actualmente, con sus instalaciones en la propia Ciudad Universitaria.

Los afanes de estas dependencias institucionales, sin duda, han contribuido para la preservación del patrimonio fílmico de la nación, patrimonio, que dicho sea de paso involucra no sólo los procedimientos, sino también una serie de materialidades o soportes que hacen la historia visual del país desde la imágenes en movimiento. Es decir, no sólo es la preservación de las películas, también están los aparatos antiguos, documentos, guiones filmi-

¹⁹ Fernando Del Moral González, *op. cit.*, 171.

²⁰ Carlos Bonfil, *op. cit.*, 135.

²¹ Rafael Aviña. *Filmoteca UNAM, 50 años*, México: UNAM, 2010, p. 27.

cos, stills, programas de mano, fotografías, periódicos de crónicas cinematográficas, revistas especializadas, libros y muchos documentos dignos de acervar la memoria fílmica del país. No obstante, cabe destacar que estas prácticas han sido ejercidas en nuestro país por otros actores, más allá de los ámbitos institucionales, a veces poco visibilizados pero que juegan un papel trascendente en la preservación de parte de la memoria visual del mundo, de un caso emblemático, nos encargamos a continuación.

IV Otras formas de acervar, agenciamientos de la memoria fílmica: Permanencia voluntaria

Con lo hasta aquí expuesto podemos establecer que el interés por preservar el material fílmico en nuestro país, se volvió una necesidad impostergable, como una clara salvaguardia de un patrimonio cultural de la nación, en ese ejercicio podemos identificar al menos cuatro sectores: los productores pioneros, cuyos acervos aún podemos ver en nuestros días; las grandes dependencias institucionales como la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, la Cinemateca Luis Buñuel en Puebla o la Mediateca del INAH; así como actores privados, como Fundación Televisa y otros no pertenecientes a las empresas con grandes capitales, sino más bien pequeños grupos familiares pero que hacen un importante trabajo en la acervación y preservación del patrimonio cinematográfico, que lejos de financiamientos gubernamentales, y al margen de ciertos lineamientos rigurosos y políticos, han tomado la misión de colaborar en la construcción de la memoria visual del país, en una especie de agenciamiento de esta tarea.

El caso que ahora nos ocupa es el de un organización llamada Permanencia Voluntaria. Archivo Cinematográfico.

V De la curiosidad personal a la construcción del acervo fílmico

Indiscutiblemente, una de las constantes existenciales en la vida humana es la interrogante por el origen, por el pasado, por qué soy lo que soy, cómo llegué a este punto, por qué me rodea lo que me rodea, y en última instancia qué hago con ello, fueron estas la preguntas que acometieron a Viviana García Besné, precursora de la

organización Permanencia Voluntaria. Acervo Fílmico. Las maneras de responder a la pregunta primigenia suelen ser distintas para cada individuo y su accionar por el mundo a partir de ellas, también. En el caso de García Besné este encuentro fue crucial, si bien, su vida brotó en el seno mismo de una familia de productores cinematográficos, la compañía Calderón, la gota de conciencia de saberse poseedora de un acervo fílmico, trazó una misión en su horizonte de vida.

La historia de la Compañía inicia con José, Mauricio y Rafael Calderón, empresarios que incursionaron en el naciente negocio fílmico a inicio del siglo pasado como creadores de salas cinematográficas, el negocio que arrancan en Chihuahua con el cine Alcázar, pronto se vio multiplicado, no sólo en el país, pues también llegaron a tener salas en Estados Unidos, en especial en el estado de Texas, los Calderón llegaron a tener 36 cines, lo que por supuesto, los hizo pioneros en el ramo.

Con el tiempo también incursionaron en otras esferas del universo cinematográfico: la producción, la distribución, y la dirección misma de películas. El acierto fue tal que llegaron a distribuir más de 500 títulos de películas mexicanas en Estados Unidos. Hecho que hizo que otras generaciones de la familia se involucraran en el circuito fílmico. “En la década de 1930, para mantenerse al día con la demanda de películas comenzaron a producir sus propias cintas [...],²² en ese sentido destacan los nombres de Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, quienes produjeron una gran cantidad de películas del cine mexicano, durante varias décadas que culminarían en la de 1980, aproximadamente.²³ Si bien realizaron varias cintas que abordaron diversas temáticas, que inicia con *Santa*, fueron los grandes precursores de las películas del tema de rumberas, que sin duda, formaron parte del imaginario colectivo del cine de la Época de Oro, labor que introdujo personajes em-

²² Página de Permanencia Voluntaria. (En línea). 2015. (Fecha de consulta: 22 de septiembre de 2019). Disponible: <https://www.permanenciavoluntaria.info/copia-de-origins>

²³ Silvana Flores. *Pantallas transnacionales. El cine mexicano y argentino del periodo clásico*, México: Imago Mundi/Cineteca nacional, 2018, 60.

blemáticos como: Ninón Sevilla y Dámaso Pérez Prado, pero que además incorporó con gran éxito la música popular como parte indispensable en las narrativas del cine nacional.

El éxito en el campo cinematográfico para los Caderón, también los llevó ciertas iniciativas que no siempre fueron bien recibidas, fueron quienes se arriesgaron a incluir desnudos en sus filmes (que por supuesto) fueron censurados, quienes produjeron a uno de los personajes icónicos del cine nacional: Santo el enmascarado de plata, con su saga de películas; quienes trabajaron dos tipos de versiones de la misma película (una para consumo nacional y otra para el cine europeo);²⁴ pero también quienes realizaron las películas de Ficheras, que para muchos contribuyó en el declive de la calidad del nacional y para los Calderón, de alguna manera el final de su carrera.

Y sin embargo... la iniciativa para preservar la memoria fílmica... pervive. Viviana García Besné, descendiente de la familia Calderón, llamada por la vena fílmica intenta estudiar cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica, aspiración que se vio cancelada, no por falta de méritos, sino por una acusación: “pertenecer a una familia que acabó con la industria fílmica mexicana”.²⁵ No decepcionada, sino avivada por ese impulso, realiza el documental *Perdida* (Viviana García Besné, Alistair Tremps, 2009), trabajo donde dimensiona el papel que jugaron los Calderón en la historia del cine mexicano, pero también del imaginario y el público mismo como parte fundamental del circuito cinematográfico.

Tras este ejercicio visual, brota una peculiar toma de conciencia sobre el rescate del patrimonio fílmico, que incluía nos sólo el de la familia Calderón, sino el de otros cineastas; esta iniciativa gestó el Proyecto Permanencia Voluntaria. Archivo Cinematográfico, mismo que nació el año de 2015. La primera intervención en este sentido, consistió en mudar las películas de la familia y otros

²⁴ Las películas del Santo, por ejemplo, que para su versión extranjera llegó a presentar a mujeres desnudas.

²⁵ Cfr. La entrevista con Roberto Fiesco, para el programa *Cinema 20.1* de TV UNAM. (En línea). 2018. (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2019). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ODqBxDegaIk&feature=youtu.be>

acervos a Tepoztlán, Morelos, sin financiamiento oficial alguno. Ahí se rentó una bodega, luego una accesoria donde se instaló la sede del proyecto, mismo que ha llegado a reunir más de 6000 rollos, no sólo de la productora Calderón sino de otras más y donde domina el cine de temática popular.

A los trabajos de Viviana se sumaron los esfuerzos de Paulina Suárez y Michael Ramos, luego vino un apoyo de un apoyo del FONCA, que pronto terminó, pero el interés por continuar el proyecto continuó, de tal suerte que a partir de apoyos solidarios de amigos tanto nacionales como internacionales, el proyecto ha subsistido, incluso a partir de la donación voluntaria del público en general al que han convocado desde su página web. El trabajo de preservación no sólo ha consistido en el rescate del material filámico, sino a través de la restauración del mismo, su catalogación. La conservación de proyectores, documentos, libros, carteles y un sin fin de materiales afines al mundo del cine.

VI El acervo más allá de su resguardo: La exhibición

Pero más allá de la preservación de los documentos cinematográficos, Permanencia Voluntaria tuvo a bien compartir y abrir al público su material para su consulta, mismo al que han acudido tanto público en general como a especialistas en la materia. Anexo a este espacio a Viviana se le ocurrió la idea de hacer un cineclub, que bautizó como Baticine, la intención era la de compartir el material con el que contaba, haciendo proyecciones gratuitas. Poco a poco se organizó en una bodega el espacio para las proyecciones, difícil al inicio, el proyecto de cine poco a poco empezó a tomar forma: una pantalla que se montaba y se desmontaba, sillas que se ponían y quitaban, improvisados espacios que dieran la sensación de un peculiar cine, pronto agenciaron un espacio y un público.

El espacio ha resultado inusitado y sorprendente, en medio de la montaña de Morelos se abre un espacio para la preservación del cine pero también para su difusión, en una especie de espacio sui generis, se ha vuelto una suerte de corredor cultural, que ha despertado la curiosidad de propios y extraños, miembros de la comunidad como de otros lugares han llegado ahí, el mismo Tim

Burton ha pisado ya los espacios de Permanencia Voluntaria, para conocer el proyecto. Los esfuerzos de la organización han logrado restaurar películas del Santo, como las propuestas del cine de terror mexicano, como *La llorona* (Ramón Peón 1933), trabajo donde en una convocatoria interesante colaboró la Filmoteca de la UNAM. Y recientemente la restauración de películas esenciales e icónicas del cine silente mexicano, como *El fantasma del convento* (1934, Fernando de Fuentes), mismas que se han proyectado a nivel internacional. Hecho que poco a poco ha visibilizado la importante iniciativa de labor de restauración de algunos filmes del cine mexicano por Permanencia Voluntaria.

Reflexiones finales

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, la humanidad experimentó con un nuevo medio de expresión: el cine, pese a los vaticinios de que sería una fórmula pasajera, el mismo logró un impacto inusitado, que configuró una de las industrias culturales más grandes de la historia, con un impacto vigoroso aún en nuestros días. El fenómeno cinematográfico lejos de desaparecer, se transformó en un medio importante para acervar la historia de las sociedades, la importancia fue tal que pronto logró el reconocimiento como patrimonio cultural de la humanidad, pues ahí estaba capturado en imágenes en movimiento las escenas de la vida pasada, la geografía, la arquitectura, las modas, los personajes reales y ficticios, pero que hacían no sólo una historia de los personajes, sino también de los arquetipos que sintetizaban la experiencia y los deseos de las sociedades.

La preocupación, entonces, por preservar la memoria cinematográfica despuntó como una necesidad impostergable, prácticamente en todo el mundo se extendió este deseo. En México, el apremio por esto tampoco resultó ajeno, en algunos casos los primeros preservadores fueron los propios pioneros del cine mexicano, pero luego el interés lo encabezó el propio Estado. No obstante, como hemos querido hacer notar, a los organismos oficiales institucionales, otros actores se han sumado haciendo una importante labor de preservación y construcción de acervos fílmicos, en

una especie de agenciamiento al margen y sin una dependencia del gobierno, como el caso de Permanencia Voluntaria. Archivo cinematográfico. Sin duda, esta labor abre la reflexión en torno a los acervos fílmicos y dan cuenta de una experiencia que opera más allá de los marcos institucionales, pero cuyo interés abona eficientemente en un acto de defensa de un bien cultural nacional.

La labor operativa y de gestión de Permanencia Voluntaria para conservar y catalogar una memoria fílmica no pequeña, amplía más esta reflexión. Y por supuesto, la iniciativa de dicho proyecto de educación cinematográfica a una sociedad, desde un paraje boscoso, pone el acento singular de identidad desde el “cinito” del pueblo con miras a un rescate mayor: el de la memoria visual del país y a su vez como patrimonio cultural de la humanidad.

Fuentes

- Alfaro, Francisco H., y Alejandro Ochoa. *La República de los cines*, México: Clío, 1988.
- Aviña, Rafael. *Filmoteca UNAM, 50 años*, México: UNAM, 2010.
- Ballart Hernández, Josep y Jordi Juan i Tresserras. *Gestión, Gestión del patrimonio cultural*, España: Ariel, 2001.
- Bonfil, Carlos. “El patrimonio fílmico”. En Enrique Florescano, coordinador. *El patrimonio nacional de México*, T. II, México: CNCA-FCE, 2004.
- Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*, México: Clío, 1996.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México: FCE, 1991.
- Del Amo García, Alfonso. *Clasificar para preservar*, México: CINETECA Nacional, 2006.
- Del Moral González, Fernando. “La infraestructura técnica y la preservación del material fílmico de México”, en *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano*. V. II, México: SEP/UAM/Fundación de cineastas mexicanos, 1988.

- FIAF (en línea). 2015. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/History/Origins-of-FIAF.html>
- Miguel, Ángel. *En tiempos de la Revolución. El cine en la Ciudad de México. 1910-1916*, México: UNAM-CUEC, 2012.
- Permanencia Voluntaria. (En línea). 2015. Disponible: <https://www.permanenciavoluntaria.info/copia-de-origins>
- Replicante*, vol. III, núm. 12, México: Replicante, 2007.
- Roberto Fiesco, para el programa *Cinema 20.1* de TV UNAM. (En línea). 2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ODqBxDegaIk&feature=youtu.be>
- Silvana Flores. *Pantallas transnacionales. El cine mexicano y argentino del periodo clásico*, México: Imago Mundi/Cineteca nacional, 2018.
- Torres San Martín, Patricia. *Elena Sánchez Valenzuela*, México: UNAM-CUEC, 2018.
- UNESCO. (En línea). 2000. Disponible: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/cultural-heritage/>
- Wood, David M. J. “Archivo, discursos y memoria de la imagen en movimiento: límites y estrategias”, en *Archivo, Memoria y presente en el cine Latinoamericano*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.