

# Historias recuperadas

*XLII aniversario de la Filmoteca de la UNAM*

Francisco Gaytán

Es bien sabido que el acervo de la Filmoteca de la UNAM nació en 1960 con dos modestas copias de 16 milímetros, en blanco y negro, *Raíces* de Benito Alazraki (1953) y *Toreiro* de Carlos Velo (1956), entregadas como donativo por el productor Manuel Barbachano Ponce al rector Nabor Carrillo, en una sencilla ceremonia en Rectoría de Ciudad Universitaria. Hoy, ese acervo cuenta con más de treinta mil títulos; no es ocioso decir que en las bóvedas de la Filmoteca se encuentra la mayor parte de la herencia cultural de imágenes en movimiento cinematográficas producidas en nuestro país. Es motivo de orgullo, pero también de preocupación, porque la delgada cinta en la que están inscritas las imágenes cinematográficas es muy frágil. Si la película es de 1950 o anterior, es de nitrato de celulosa, material muy inestable químicamente, que aún se puede inflamar de manera espontánea, basta con que esté en un ambiente superior a los 40° centígrados, para que se dé la posibilidad de que arda. Si la película es de 1951 o posterior, es de acetato de celulosa; paradójicamente cuando se inició su producción y consumo se conoció como *safety film*, película de seguridad, pues se creyó que duraría cientos de años, y no ha sido así. La realidad nos ha enseñado que a partir de los treinta o treinta y cinco años de edad, dependiendo claro de los

factores ambientales en que se almacenó, esta película puede sufrir un daño que hasta ahora es irreversible, me refiero al llamado “síndrome del vinagre”, también conocido por su incurabilidad como el SIDA de las películas, mal que consiste en la separación del ácido acético de la celulosa, que unidos forman el acetato de celulosa. Estos problemas y muchos más que se presentan en la preservación cinematográfica, tanto del nitrato como del acetato, y que ya dijimos nos causan una gran preocupación, no son sin embargo impedimento para continuar en la búsqueda incesante de esos antiguos materiales mexicanos y a veces no tan antiguos, ya que mientras más tardemos en encontrarlos, más deteriorados estarán y por lo tanto más ardua será la tarea de restaurarlos y de ponerlos a punto para su difusión. Como ejemplo de estos hallazgos y restauraciones recientes y para celebrar de la mejor manera nuestro XLII aniversario, en el pasado mes de julio, la Filmoteca exhibió cuatro cintas, una española, una colombiana y dos mexicanas, en cuya restauración intervino la Filmoteca de la UNAM.

Me referiré primeramente a *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!...*, película obviamente española, rodada en 1928 en Madrid, en Chinchón y en la ganadería de don Santiago Sánchez (Salamanca). Este rescate es lo que hemos dado en



*Alma provinciana*



*¡Viva Madrid, que es mi pueblo!...*

llamar un “hallazgo universal”, pues es, a saber, copia única en el mundo. La Filmoteca Española tiene apenas unos metros de ella, la nuestra está completa y este film, dado su género de comedia, es increíblemente largo (un film de ficción por lo regular dura 90 minutos y mide aproximadamente 1,500 metros, *Viva Madrid* dura en pantalla 162 minutos y mide 2,400 metros). Pero esta película dirigida por Fernando Delgado en 1928 tiene otras singularidades, fue protagonizada por el célebre torero español Marcial Lalande, quien además de llevar el principal papel se pudo dar el lujo de producirla como un regalo para su hermana Rosa, quien se iba a casar con el actor Alfonso Orozco Romero, también actor de la película.

Es una comedia de humor ligero en la que la trama nos deja ver los afanes de diversos tipos de provincianos que llegan a Madrid con toda la carga de ignorancia, ingenuidad, ambición y, claro, buenos sentimientos, que forman una picaresca que desarrolla una historia perfectamente previsible y que sin embargo por su gracia y la capacidad de burlarse de ellos mismos, trasciende la pura anécdota taurina y de enredo amoroso y nos deja el sabor del buen vivir en una ciudad cosmopolita como es el Madrid de los años veinte, con sus calles plétóricas de gente conversando, paseando a plena luz del día, las amplias avenidas bien trazadas y pavimentadas, los choferes en flamantes automóviles obedeciendo las órdenes del policía de guantes blancos, los cafés en las banquetas de los boulevares donde las señoritas y los caballeros toman café, y alguno que otro “chato”, mientras ven pasar la vida literalmente a su lado y sólo la toman en serio, esforzándose, sabiendo los varones que pueden triunfar convirtiéndose en... toreros.

La película fue un éxito de taquilla, recuperó el costo de la inversión inicial que fue de 97,800 pesetas, se amortizó con el estreno en Madrid, se vendió bien no sólo en toda España sino también en Latinoamérica. A saber Marcial Lalande, el torero–productor–guionista–actor, no volvió a producir ni actuar ninguna película más, pero con este rescate, ha quedado salvada su imagen en movimiento para la posteridad.

En una acción de esfuerzo compartido para la preservación, entre la Filmoteca de la UNAM y la Filmoteca Española, ésta contribuyó con el costo del material virgen necesario para obtener un internegativo que asegura la permanencia de esta importante película. El proceso de restauración mecánica y óptica se hizo en los talleres y laboratorio de la Filmoteca en Ciudad Universitaria.

La segunda cinta es *Alma provinciana*, una película colombiana dirigida en 1925 por Félix Joaquín Rodríguez, autor que como muchos de nuestros cineastas del final de la era del cine mudo y principio del cine sonoro, se iniciaron en Estados Unidos en la realización cinematográfica. Rescatada por la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, esta cinta recibió apoyo financiero de la AECE, Agencia Española de Cooperación Internacional, para ser restaurada en la Filmoteca. Rodada en la sabana de Bogotá y en Bogotá misma, nos sorprende a cada paso. En los créditos iniciales del film un cuadro dice: “Interpretada por un distinguido grupo de señoritas”, lo cual viene a corroborar lo que ya habíamos sospechado por ciertos indicios dados por otros films de la región, que el cine de ficción latinoamericano de la década de los veinte fue financiado en su mayor parte por familias acomodadas de la buena sociedad que querían ver en la “pantalla de plata” retratadas a sus hijas. En este film, como una correspondencia a la ayuda brindada por esas familias, el director Félix Joaquín Rodríguez presenta, fuera del contexto dramático de la película, a tres “princesas reales” posando, con sus mejores vestidos y sonrisas, con las siguientes leyendas: “SM Elvira 1, fue su reinado de espiritualidad y gentileza, bondad y cariño; SM Elena 1, gracia, inteligencia, apostura y donaire, llevó al trono el delicado don de la sencillez; SM Emilia 1, pastora hechicera, tras vuestra belleza cautivadora marchó sumiso el rebaño estudiantil”.

El director de la película, también su guionista, productor, fotógrafo y editor, Félix Joa-

quín Rodríguez —hombre de basta cultura y experiencia vital, que había viajado por Colombia, Panamá y Estados Unidos; abogado, extra de cine y técnico en la industria hollywoodense; proyeccionista itinerante en Colombia y juez en el mismo país— utiliza una obra de teatro suya titulada *Con el nombre de Isabel en los labios*, para adaptarla al cinematógrafo con el nombre de *Alma provinciana*. Tenía sin duda pruritos sociales ya que muestra una fuerte voluntad de reflejar el estado de pobreza e indefensión en que se mueven sus personajes de clase social más baja. Con una visión un tanto maniquea, representa a los patrones como seres despiadados que tienen todos los estigmas de la clase de la que provienen: Don Julián, —el padre de María, bella estudiante, y de Gerardo, estudiante beodo en Bogotá—, trata a toda costa de impedir los amores y la unión de sus vástagos con parejas de un estrato diferente, obviamente más bajo que el propio. He aquí tres intertítulos (diálogos escritos en pantalla) sucesivos entre Don Julián y Rosita, la bella obrera, novia de Gerardo:

Don Julián

VENGO A DESENGAÑARLA, GERARDO NO SE CASARÁ CON USTED, SOY SU PADRE Y PUEDO IMPEDIRLO. ASÍ ES QUE PROHIBO ESAS RELACIONES, DE LO CONTRARIO LA DENUNCIARÉ ANTE LA JUSTICIA.

Rosita

NO SABÍA QUE AMAR FUERA UN CRIMEN.

Don Julián

EN ESTE CASO SÍ LO ES, GERARDO ES MI HIJO Y USTED LA DE UN ZAPATERO.

La historia de estos difíciles amores provincianos avanza dando tumbos y no podemos evitar dar a conocer aquí otros intertítulos que son de antología. Una muestra de obsesiva determinación melodramática, cuando Gerardo, borracho, encuentra a Rosita en la calle y trata de abusar de ella:

PERO ELLA FIEL AL CONSEJO DE SU PADRE DEFIENDE SU DIGNIDAD SOSTENIDA A COSTA DE TANTOS SACRIFICIOS.

Cuando pese al acoso sexual de Gerardo, Rosita no queda indiferente:



¡Viva Madrid, que es mi pueblo!...

RARO CAPRICHOS DEL DESTINO, A PESAR DE LA BEODEZ, LA FIGURA DE GERARDO DEJÓ SUS HUELLAS EN EL INTACTO CORAZÓN DE LA HUMILDE OBRERITA.

Cuando Rosita informa a su anciano padre que fue corrida de su trabajo por no prestarse a los deseos del hijo del dueño de la fábrica:

HAZ DEBIDO...

NOSOTROS LOS POBRES NO TENEMOS DERECHO A SER HONRADOS.

Sin embargo el texto que más sorprende por lo que tiene de observación clínica, psicológica, contundente en una película de los años veinte es éste:

ERA MUY NIÑA, FUI A LA QUINTA DE UNOS RICOS...

UN GRUPO DE NIÑOS CELEBRABAN EL BAUTIZO DE UNA MUÑECA. LA FELICIDAD DE AQUELLOS NIÑOS DESPERTÓ EN MÍ LA IDEA DEL DOLOR.

El espacio no da para más intertítulos pero aseguro que hay más y que alcanza niveles melodramáticos superiores a cualquier cinta mexicana de los años cuarenta y cincuenta:

DIOS MÍO, DIOS MÍO, SI AMAR ES UN DELITO, ENTONCES, ¿POR QUÉ ME DISTE CORAZÓN?

La tercera película que nos ocupa es *El tren fantasma*, film mexicano rodado en 1926 y gemelo de otro del mismo autor, rodado en 1927, *El puño de hierro*. Ambas películas fueron hechas en Orizaba, Veracruz, y producidas por la compa-

ña Centro Cultural Cinematográfico que integraban, entre otras personas del club rotario de la ciudad, el señor William Mayer cuya familia en los años sesenta le entregó al doctor Aurelio de los Reyes —principal investigador de este periodo del cine silente— los rollos en soporte de nitrato de celulosa de ambos films, quien los depositó en la Filmoteca. Teniendo los dos materiales cinematográficos, sin una edición o compaginación terminada, se intentaron dos restauraciones llamadas editoriales, sin embargo, por no contar con un guión de la película, resultaron fallidas. Es hasta el año 2000 que la investigadora Esperanza Vázquez localiza en el Archivo General de la Nación la sinopsis argumental de ambos films, cuando se hace la tercera y definitiva restauración editorial. Además Esperanza Vázquez entra en contacto con la familia del director García Moreno y con la de Carlos Villatoro, el principal protagonista masculino de las dos películas, las cuales aportan para la restauración fotografías, cartas, algunos fragmentos de película y, sobre todo, los testimonios y recuerdos de las filmaciones, ya que afortunadamente vive la esposa de García Moreno.

*El tren fantasma* es lo que la crítica llama un *thriller*, esto es, una película de acción y de aventuras. Tiene una marcada influencia del cine norteamericano de la época, su historia se desarrolla casi siempre en exteriores. Una banda de malhechores asola a la región montañosa de Orizaba, donde corren, poderosas, las máquinas de vapor y las recientemente instaladas, en la región, de electricidad. El ingeniero Mariel (Carlos Villatoro) llega de la metrópoli a Orizaba enviado por la empresa de ferrocarriles para investigar la serie de robos y malos manejos que se han venido dando, ahí conoce a Elena del Bosque (Clarita Ibáñez), hija del anciano empleado de los ferrocarriles que

lo pone al tanto de la situación. El jefe de los bandidos, Paco Mendoza (Manuel de los Ríos), también quiere amores con Elena del Bosque. Así se establecen las dos líneas argumentales principales, cuya acción se desarrolla en lugares extraordinariamente bien escogidos, viejos caseríos de haciendas semi abandonadas, edificios de altos muros, donde la persecución y la escapatoria requieren de altas dotes físico-atléticas —que por cierto casi todos los actores masculinos del film poseen—, y sobre todo el ferrocarril que invariablemente está presente con su belleza mecánica en todo el cine mexicano de la época, como lo estuvo en la Revolución Mexicana.

Aunque de esta película estén desaparecidos los créditos de producción, los intertítulos (que fueron hechos en español y en inglés) y la penúltima secuencia, todo se pudo reconstruir a base de la sinopsis argumental y de varias fotografías (*stills*) del Archivo General de la Nación y del archivo de Marcela Luna Villatoro, nieta del protagonista. Se cuidó que los intertítulos que se agregaron y que fueron tomados de la narración sinóptica del film, hecha para registrar el derecho de autor en el Archivo General de la Nación, fueran escuetos y apegados lo más posible al lenguaje usado en esa sinopsis, haciendo perfectamente legible y disfrutable la visión de la película. Si le aparamos un acompañamiento musical, como debe de ser y como antes siempre fue, tenemos una experiencia grata y aproximada a una exhibición de los años veinte.

La última película de nuestro ciclo celebratorio, Historias recuperadas, es *Zitari*, dirigida por Miguel Contreras Torres en 1931. Éste es un film sonoro muy temprano o, quizás, es un film silente muy tardío; tal vez es las dos cosas a la vez, trataré de explicarme empezando por la anécdota



*El tren fantasma*



*El tren fantasma*

trivial de su gestación, dicha por la propia protagonista Medea de Novara a un servidor. La película *Zitari* es una prenda de amor que Miguel Contreras Torres le hace a Medea de Novara —que ya para la fecha era su mujer y con quien compartió toda su vida y su experiencia cinematográfica al ser la protagonista de la mayoría de sus producciones, que llegan hasta mediados de los años sesenta. *Zitari* arriba a la Filmoteca (gracias a la generosidad de los señores Carlos Vasallo y José Díaz), después de la muerte de Medea de Novara (en *Zitari* Novara es Movary), en su negativo original, con una pista de sonido óptico y una pista de imagen que no incluye ni una sola toma de cámara original pues toda la pista sin excepción es un duplicado negativo, esto es, el negativo se obtuvo a partir de una copia positiva de proyección. ¿Dónde quedaron pues esos negativos originales? ¿Por qué Contreras Torres no los usó como matriz para obtener las copias correspondientes, consiguiendo de paso, mejor calidad de imagen?

*Zitari* consta de dos secciones bien separadas y definidas, la primera es un registro visual de sitios arqueológicos prehispánicos —Chichén Itzá y Uxmal de Yucatán, Palenque de Chiapas y Teotihuacan del altiplano central—, la banda sonora de esta parte tiene música y una narración en español; técnicamente hay equilibrio entre voz y música, por lo que es, pues, un documental sonoro en plenitud.

En cambio la segunda sección es una puesta en escena hecha por Contreras Torres utilizando como escenario a Teotihuacan, con todo el esplendor de sus pirámides y sus serpientes emplumadas. La historia es sencilla: Mazatil, humilde guerrero, ama a la hermosa princesa Zitari; su padre, el rey, pone a prueba el valor del mancebo, le ordena batir a una tribu rebelde. Zitari le da a Mazatil

un anillo como símbolo de amor. Mazatil parte a la batalla, pero un cortesano enemigo manda a un esbirro a que lo mate y le arrebató el anillo. A traición es muerto Mazatil, el cortesano va con Zitari y trata de engañarla diciéndole: Mazatil ha sido desleal contigo, murió cobardemente, yo tomé este anillo de otra mujer. Zitari muere de dolor. Lo sorprendente es que esta historia tiene diálogos pero no sonido, cuando los personajes hablan, en pantalla vemos el movimiento de sus labios mas no oímos su voz, en cambio aparecen en pantalla los intertítulos con los diálogos, al más puro y tradicional estilo del cine silente. Ciertamente hay música de fondo (Wagner), pero en esencia esta sección es cine mudo, por eso digo al principio de este artículo que esta película es sonora y silente.

*Zitari* nos deja algo más que elucidar, nos puede deparar una grata sorpresa desde el punto de vista de la “arqueología cinematográfica”, pues las tomas de los sitios arqueológicos de Yucatán obviamente fueron filmadas años atrás, en los veinte; su velocidad de rodaje es la del cine mudo —menos de veinticuatro cuadros por segundo—, el fotograma es lo que se llama *full screen* que es más grande que el del cine sonoro, sin embargo está recortado para dar lugar a la banda de sonido óptico. Así, es importante conocer quién rodó esas tomas, si no fue Contreras Torres, es acaso alguno de los films que sabemos se rodaron en esa época por encargo de Gamio y que consigna Aurelio de los Reyes en su *Filmografía del cine mudo mexicano II, 1920-1924*. En una de esas tomas en Yucatán se ve a una persona que se antoja arqueólogo de oficio y extranjero por su figura y apariencia. Hasta ahora, como pomposamente dice Contreras Torres en el film: el misterio se pierde en la noche insondable de los tiempos. ①



Zitari



Zitari