

Cine de reemplazo. *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)¹

por Itzia Gabriela Fernández Escareño*

Resumen: El artículo explora el cine de no ficción realizado a partir del 2010, en base a la reutilización de colecciones de cine mudo en México. Describir, analizar e interpretar este corpus con el método denominado “sensorial-analítico”, permite reflexionar sobre un tipo de valorización tanto estética como histórica de los archivos del Cine de los Primeros Tiempos (CPT), en el marco del centenario de la revolución Mexicana. El artículo considera como estudio de caso, la compilación *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010). Se examina la compilación como un género, así como una forma fílmica, que posibilita formas de valorización paradójicas del patrimonio cinematográfico. Por un lado la digitalización altera las actuales formas de preservación (restauración) y posibilita un acceso inédito a los acervos. Por otro lado, se valorizan imágenes históricas, pero se genera una re interpretación, a través del reemplazo, que prolonga y acentúa la fragmentación del CPT, en ruinas.

Palabras clave: Revolución Mexicana, compilación, archivo, cine de los primeros tiempos, análisis fílmico.

Abstract: This article explores nonfiction film production in Mexico that includes archival materials from early cinema, beginning in 2010. It describes, analyzes, and interprets this corpus based on a “sensorial–analytical” method that allows us to reflect on a type of aesthetic and historical valorization of early cinema that emerged during the centennial of the Mexican Revolution. Using the film compilation *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010), as a case study, the article considers compilation as a genre as well as a film form that allows for paradoxical ways of appreciating film heritage. On the one hand, while digitalization changes actual preservation forms (film restoration), it also makes possible a new form of access to archival film collections. On the other hand, this recycling process revalorizes historical images, but also generates a reinterpretation that perpetuates and accentuates the fragmentation of early cinema, already in ruins.

Key words: Mexican Revolution, compilation, film archive, early cinema, film analysis.

¹ Los 3 fotogramas utilizados provienen de la versión DVD consultada para el análisis fílmico, depositada en el Centro de Capacitación Cinematográfica.

Detonadores

Durante 2010 realizamos una estancia de investigación en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora, donde desarrollamos un catálogo y curaduría del Cine de los Primeros Tiempos (CPT) realizado entre 1895 y 1917.² La misión consistió en localizar materiales fílmicos del período preservados exclusivamente en soporte digital, cuyo acceso fuese viable y de bajo costo. La motivación se originó en la percepción que se tiene del estado de preservación del patrimonio cinematográfico en el país: los dos últimos directores de la Filmoteca de la UNAM (Iván Trujillo y Guadalupe Ferrer) han declarado (entre 2006 y 2011) que sólo el 1% y actualmente hasta el 2% de las películas mudas mexicanas se han podido salvaguardar.³ Este fenómeno se explica por la poca producción de ficción que existía a nivel nacional -no así de *no ficción* y documental. Todo ello en medio de la destrucción masiva de la cual fue objeto el filme mudo a nivel mundial (Smither y Surowiec, 2002). Sin embargo, hay material fílmico de índole documental y de ficción a repatriar localizado en archivos extranjeros, así como películas extranjeras que contribuyeron a la historia de la distribución y la exhibición en México.⁴

Existe un auge particular en la reaparición de materiales fílmicos del Cine de los Primeros Tiempos (CPT), tanto de ficción, *no ficción* como documental desde 1978 (Congreso FIAF en Brighton). Entendemos por CPT al período que

² Véase Fernández Escareño, Itzia (2010, inédito) "Catálogo de cine de los primeros tiempos 1895-1917 en México (Laboratorio Audiovisual de Investigación Social-Instituto Mora)" y la Memoria de la curaduría *Tren fantasma 1895-1917*, anexo 15 DVD.

³ Participé junto a Iván Trujillo en la mesa de archivos del 10 de junio de 2006 en el marco del 4º Congreso Internacional de la Mujer y el cine mudo, Universidad de Guadalajara del 7 al 10 de junio de 2006. Ahí proporcionó estos datos. Asimismo véase "Memoria del Diplomado patrimonio", Mesa redonda de la Jornada 1/Instituciones donde participó Guadalupe Ferrer, en *Jornadas de patrimonio* (transcripciones inéditas) en marzo 2011, archivadas en el Centro de documentación de la Cineteca Nacional.

⁴ Tan sólo citamos 2 ejemplos: Vistas Cinématographe Lumière repatriadas parcialmente a México en 1995 (17 sobre 37 aproximadamente). Y la Vista Mutoscope & Biograph en Museo de Amsterdam: *'Jarabe' Dance, Streets of Mexico, Pan-American Exposition/Ver.St/ 1901*, de Arthur Marvin.

cubre de 1895 a los umbrales de la 1ª gran guerra (1914-1918).⁵ En el caso particular mexicano sorprenden las prácticas a nivel cualitativo como cuantitativo de filmes de compilación, que denominaremos en medio del debate: “documentales de actualidades”, que van desde el porfiriato hasta la revolución mexicana (1910-1917). Toda esta producción de *no ficción* y documental estuvo ligada tanto al desarrollo de la exhibición itinerante como a la institucionalización de la sala de cine “sedentaria” a nivel regional hasta imponerse a escala nacional (Leal, Flores y Barraza 2002-2009). Los estudios de cine mudo en México demuestran a través de biografías, trabajos filmográficos y de reconstrucción de las carteleras cinematográficas que se consumía mucho cine en México, incluido el de producción local (Zavala, 2009).

Para el Catálogo de CPT (1895 a 1917) antes citado, se ubicaron colecciones en distintos archivos mexicanos y extranjeros que conservan materiales producidos, distribuidos y/o exhibidos en México. Por ejemplo localizamos fragmentos de actualidades Pathé de la primera guerra mundial, que aunque corresponde a una copia en versión neerlandesa, fue efectivamente vista en México.⁶ Al mismo tiempo ubicamos fragmentos de producciones mexicanas de ficción, compiladas en el documental *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950) -no así en la otra gran compilación posrevolucionaria *Epopéyas de la revolución* (Gustavo Carrero, 1964), basada en el archivo Abitia, que se quemó en su totalidad.

Este proceso nos llevó a identificar importantes colecciones del patrimonio cinematográfico mudo, con un énfasis especial en el metraje de la Revolución Mexicana. Nos referimos particularmente a los fondos de la colección del Archivo Histórico Toscano y la colección Edmundo Gabilondo, depositadas en

⁵ Véase sitio de la asociación de expertos en CPT: <http://www.domitor.org>.

⁶ Véase la compilación *De Grote Oorlog: Beelden 1914-1918/ The Great War/La Grande Guerre: années 1914-1918* programa de compilación de Peter Delpout y Barbara Hin (NFM-Amsterdam, 1993).

Filmoteca de la UNAM.⁷ La primera colección ha sido objeto de procesos recientes de restauración realizados en el marco del centenario de la Revolución Mexicana (Ortiz Monasterio, 2010). Con fuertes ecos de los eventos patrimonialistas en torno al centenario del cine (1895 en 1995 a nivel mundial y 1896 en 1996 para América Latina), se incrementó el interés por los archivos fílmicos en torno a la revolución de 1910. Destacan ciertos títulos fílmicos, editados por la Filmoteca de la UNAM, a partir de 2010 en DVD. *El automóvil gris*, serial de Enrique Rosas producido y exhibido en 1919, que ficcionaliza eventos de 1915; incluyendo en su epílogo parte del metraje de un documental extraviado (Documentación histórica nacional 1915-1916, México, 1916).⁸

Fuentes de reemplazo. Colecciones fílmicas: Toscano y Gabilondo.

Se destacan en las labores de preservación de la Filmoteca de la UNAM durante 2010, dos grandes “icebergs” del metraje salvaguardado de la revolución mexicana: los fondos del Archivo Histórico Toscano y la colección Edmundo Gabilondo. Sin embargo por ahora, exploraremos sólo la producción de remontaje en el cine de no ficción, producido y estrenado a partir de 2010, en base a la reutilización de la colección Edmundo Gabilondo.⁹ Para definir el cine de *no ficción*, partimos primero del relativo consenso entre especialistas del CPT, que considera como *no ficción* a la producción de índole documental, anterior a la 1° guerra mundial.¹⁰ Este debate se ha dado en el marco de una fuerte reacción entre expertos del CPT, frente a la generalización dominante,

⁷ Fuente: <http://www.cultura.unam.mx/index.html/http/index.html?tp=articulo&id=2873&ac=mostrar&Itemid=&ct=300&titulo=la-filmoteca-dio-catedra-de-restauracion&espCult=ccu>.

⁸ Véase Edición conmemorativa *El automóvil gris*, realización Enrique Rosas, Colección *Clásicas del cine mexicano*, Filmoteca de la UNAM, 2010.

⁹ El otro caso sin duda singular y que merece toda la atención es la reconstrucción fílmica *La toma de Ciudad Juárez y El Viaje triunfal de Madero* (1911), reconstruida en 2010, por el equipo encabezado por el Dr. Ángel Miquel. Véase Catálogo *Tren Fantasma*.

¹⁰ En Ámsterdam durante la conferencia de 1993 de la International Association of Media History (IAMHIST), Cherchi Usai hace un llamado a la realización de una 2° conferencia en Brighton exclusivamente dedicada a la no ficción. (Dibbets, Karel y Bert Hogenkamp, 1995). El entonces Nederlands Filmmuseum-Amsterdam fue pionero en ocuparse de la no ficción del CPT, notablemente a partir de 1994 (Hertogs, Daan et Nico De Klerk, 1994 y 1997).

institucionalizada por la historiografía clásica del cine, que concibe a los géneros cinematográficos como un simple binomio ficción-documental (Lagny, 1997). Se denomina en general documental a la producción de 1919 en adelante, apelando a los textos teóricos de John Grierson; especialmente inspirados en la obra de Robert J. Flaherty (Roviroso, 1990). Sin embargo, este consenso entre especialistas del CPT (Domitor), coincide en catalogar como no ficción a la producción creada en las periferias, a lo largo de la historia de la producción cinematográfica y audiovisual. Antonio Weinrichter define así a la *no ficción*:

(...) la de la ficción no es la única frontera 'traspasada' por el documental moderno, que también se apropia a veces de estrategias del cine experimental, pese a que los rasgos esenciales del mismo (la autonomía del ámbito estético, la autoexpresión) parecen antitéticos con la vocación básica, o clásica, del documental, que consistiría en representar la realidad con la mínima mediación – formal o expresiva, viene a ser lo mismo- posible. Llegados a este punto se hace evidente que el vulnerable y en realidad siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de *Non Fiction*. No ficción. Una categoría negativa que designa una 'terra incognita', la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva (Weinrichter, 2005).

En este tipo de producción, resalta la presencia histórica de la compilación como forma fílmica (reapropiación y por ende trastrocamiento de imágenes preexistentes). Si bien ha habido cine de compilación desde los inicios del

cinematógrafo -como bien lo demuestra el estudio pionero de Jay Leyda (1964)-, actualmente hay un intenso diálogo entre la producción contemporánea y la restauración del cine mudo. También hay autores singulares en la práctica del *found footage*, (metraje reencontrado), cuyos filmes parte aguas son *Tom Tom Piper's Son* (Ken Jacobs, EEUU, 1969) y *Dal polo all'equatore* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi, Italia, 1986) (Toffetti, 1992). Así la producción de reemplazo en México se inserta necesariamente en éstas dinámicas a nivel mundial (Fernández, 2011).

Aunque hay pocos trabajos teóricos sobre la compilación en México, podemos localizar esta práctica en la totalidad de las historiografías de cine mexicano. En este sentido son notables los trabajos de investigación en torno al Archivo Histórico Toscano, del Dr. Ángel Miquel y el Dr. David Wood. El Archivo Toscano ha migrado recientemente a la Filmoteca de la UNAM y ha sido objeto de gratos redescubrimientos históricos: coloración monocromática, orígenes y procedencia de distintos operadores en las colecciones y fondos recolectados por Salvador Toscano. Carmen Toscano su hija y promotora, se ha revelado como pionera del movimiento de cinetecas en México; en la misma época de la pionera Elena Sánchez Valenzuela.¹¹

En este diálogo entre CPT y producción de no ficción contemporánea se destaca la película producida por la Filmoteca de la UNAM *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010), basada en la colección E. Gabilondo. Los criterios que nos llevan a elegir este film para fines de análisis fílmico, son los siguientes:

En primer lugar porque *La historia en la mirada* está producida por el propio archivo, es decir la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México

¹¹ Véase la producción televisiva: *Toscanito, coleccionista de Historias* (Gregorio Rocha, Canal 22, México, 2010). La pionera Elena Sánchez Valenzuela hoy da nombre al nuevo Laboratorio de restauración digital de la Cineteca nacional.

(UNAM). En una ya larga tradición, esta institución compila a partir de sus colecciones, documentales y programas de restauraciones, es decir, preserva para programar. Esta dinámica está inscrita en una labor de programación que caracteriza desde hace varias décadas a la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, la cual preserva para, en particular, producir documentales en torno a variados temas: la tauromaquia, el cine en pequeños formatos, cine científico y otras ediciones largas de enumerar. Sin embargo, conviene aquí destacar la riqueza del cine mudo reemplazado en programas de remontaje como *La vida en México en este siglo. 18 Lustrós* (Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1991-1992)¹², así como los programas de compilación editados en DVD de la “Colección: Imágenes de México” sobre ciertos estados -*Michoacán* (UNAM, cortos de 1908 a 1970, compilación comentada por Ricardo Pérez Montfort); *Tabasco entre el agua y el fuego* (que contiene materiales de 1922 a 1975, donde resalta la colección Garrido Canabal, compilada y comentada por Carlos Martínez Assad), etc. Los archivos fílmicos se han convertido en un gran banco de imágenes para la Filmoteca de la UNAM, productor pionero de compilaciones (Aviña, 2010).

El segundo criterio que nos lleva a seleccionar *La historia en la mirada* se basa en el contexto de su producción -el Centenario de 1910-2010-, en el que la Filmoteca emprendió múltiples proyectos de digitalización y ediciones en DVD apenas citadas y atendió a la indispensable restauración de la trilogía de Fernando de Fuentes en torno a la Revolución Mexicana, que hoy afortunadamente nos permite contar con copias en soporte fotoquímico de 35 mm. y su acceso simultáneo en DVD.¹³ En medio de esta efervescencia del centenario 1910-2010, hubo en la Filmoteca de la UNAM un sin número de demandas en torno a la Revolución Mexicana, aún por estudiar en retrospectiva. Se proyectaron, por ejemplo, fragmentos en el Zócalo durante los

¹² Fuente: http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/lustros/lustros_ini.html

¹³ Véase edición conmemorativa DVD: *La Trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes: El Prisionero 13, El Compadre Mendoza, ¡Vámonos con Pancho Villa!*, UNAM/INAH, México, 2010.

eventos de conmemoración y en el espectáculo de luces *Yo México* (Les Petits Français).¹⁴ Sin embargo, la Filmoteca puso énfasis en la urgente restauración de la colección Gabilondo, apelando a los servicios del laboratorio extranjero de restauración digital, Vision Globale (Cineteca de Québec, en Montreal, Canadá). Nuestra elección se basa entonces en el destacado esfuerzo institucional de la UNAM al producir *La historia en la mirada*, bajo su propia iniciativa y su trabajo a partir de una colección atípica como es la de Edmundo Gabilondo. Tuvimos oportunidad de acceder y programar ciertos fragmentos en la curaduría *Tren fantasma* para el LAIS-Instituto Mora, durante 2010, lo que nos permitió empezar a caracterizar al coleccionista Gabilondo (exhibidor y colaborador de los Hnos. Alva). Resultó inusitada la revelación del intento de un proyecto de compilación, constituido de fragmentos y con un número indeterminado de intervenciones (recortes de prensa, fotografías fijas filmadas, etc.). Los fragmentos no sólo nos delataron un estado de conservación limitado, sino una urgente necesidad de catalogación (identificación de eventos y personajes históricos en cuadro). Gracias a las pesquisas y labor exhaustiva del Dr. Aurelio de los Reyes, hoy sabemos un poco más de este coleccionista, que quiso emular a la compilación *Memorias de un Mexicano* (1950), apelando al valor de su colección, atribuida principalmente a los hermanos Alva (De los Reyes, en Abel, 2005). La colección Gabilondo, basada en positivos fragmentados, revela entonces un monumental proyecto de compilación inacabado, convertido en colección al migrar a la Filmoteca.

Para producir *La historia en la mirada*, el extraordinario catalogador de Filmoteca de la UNAM, Ángel Martínez, llevó a cabo un trabajo de selección y catalogación a partir de este “rompecabezas” de 7 horas, aproximadamente, de la colección Gabilondo, en el marco de la labor de rescate y restauración de Francisco Gaytán, el gran coleccionista y conservador de Filmoteca. Los dos están debidamente acreditados en *La historia en la mirada*, así como la

¹⁴ Participé como curadora de dichas selecciones. Fuente: <http://www.lespetitsfrancais.fr/es/referencias/yo-mexico.html>

participación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en los procesos de restauración.

La producción fue encabezada por la propia directora de la institución, Guadalupe Ferrer -como consta igualmente en los créditos- mientras que la realización le fue asignada a un director egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica con amplia experiencia en la ficción y la publicidad industrial (Ciuk, 2008) y, como deducimos a partir de su filmografía, sin ninguna experiencia en compilación de archivos. José Ramón Mikelajáuregui se integró entonces al proyecto bajo la iniciativa del Dr. Carlos Martínez-Assad, como revelan también los créditos al final de la película. Antiguo colaborador y compilador en la Filmoteca, fue él quien llevó a cabo el guión inicial y, junto a varios colaboradores, la identificación y selección de vistas. Aquí es importante señalar que la Filmoteca ya había restaurado algunos cortos atribuidos a los pioneros michoacanos, los Hnos. Alva, poniéndolos en acceso en un programa de compilación editado en DVD titulado *Michoacán*.¹⁵ En cambio, para la producción de *La historia en la mirada* se mandaron digitalizar *ex profeso* otros y diversos fragmentos en función de un guión que pasó por varias etapas.¹⁶

Describir/analizar el rompecabezas desde una perspectiva sensorial-analítica.

Analizar *La historia en la mirada* permite ahora exponer el tipo de valorización de los archivos del CPT en México, en el marco de un corpus mayor para la conmemoración del centenario de la Revolución Mexicana. Un análisis comparativo de varios estudios de caso posibilitaría entonces interpretar en qué medida el cine ha tenido un papel paradójico en la construcción de la identidad nacional a partir del imaginario del centenario revolucionario de 1910. Por un

¹⁵ Véase el corto 1, *Fiestas Patrias en Morelia* (Hnos. Alva, 1908) en *Michoacán* (UNAM, cortos de 1908 a 1970, compilación comentada por Ricardo Pérez Montfort).

¹⁶ Fuente: http://www.carlosmartinezassad.com/la_historia_en_la_mirada.php (consultado 6 de marzo de 2013).

lado el cine ha sido históricamente un vehículo de la ideología del nacionalismo revolucionario mientras que, por el otro, el cine de la revolución mismo ha sido objeto de marginación en términos de su estudio y preservación (Ortiz Monasterio, Cine, 2010). Sin embargo, si bien se trata de una película de no ficción, promovida como documental, las características que recién destacamos, bastan para distinguir a *La historia en la mirada* como una producción privilegiada (sintomática) frente al resto de los filmes realizados durante la efervescencia del centenario.

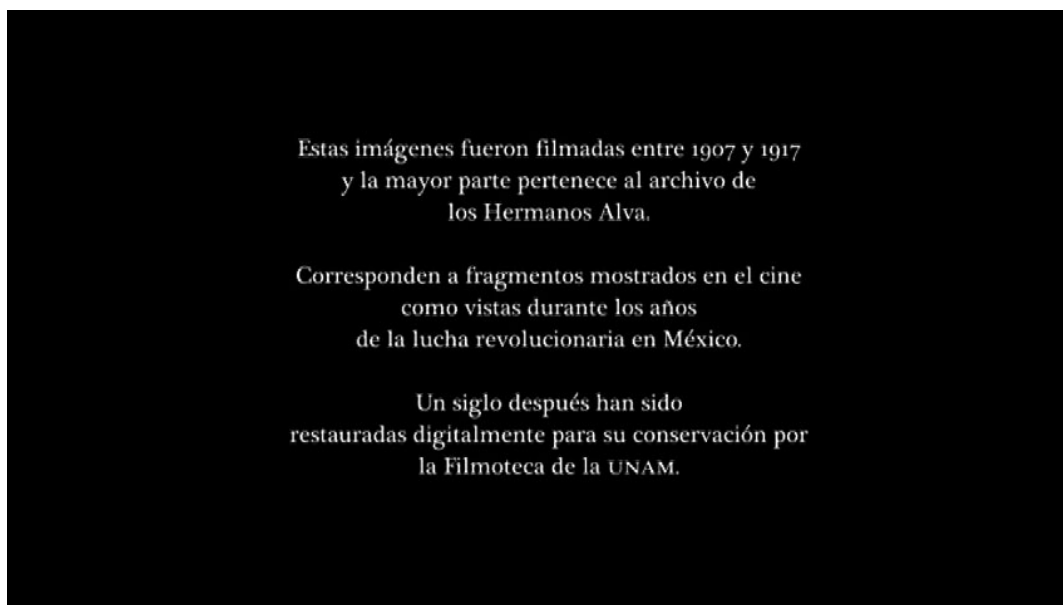
En el presente ensayo sólo proporcionamos parte de los resultados claves de nuestro análisis fílmico, los cuales revelan una problemática tanto estética como histórica de la compilación (apropiación y trastrocamiento de imágenes y/o sonidos preexistentes) a partir del reemplazo de la imagen (*cámara analítica*); asignación de sonidos (*caja musical*) y reutilización y/o asignación de texto escrito -intertítulos de origen, contemporáneos, subtítulaje, dedicatorias, epílogo, créditos de la producción- con una función didáctica (*instrumento pedagógico*). Utilizamos aquí un modelo de análisis especialmente diseñado para la compilación tanto como forma fílmica (en la ficción, el documental y sus variantes -film de montaje, filme ensayo, programa en sala, restauración o reconstrucción), como género (compilación histórica) (Fernández, 2009).

La historia en la mirada es una compilación histórica que se inscribe así en la línea de las prácticas *found footage* que se basan en el uso de efectos ópticos. No hay intervención directa sobre el material fílmico de origen, ni en el restaurado (necesariamente intervenido con fines archivísticos).

Imagen: cámara analítica para *close up* expandido/pixeado.

El Dr. Martínez-Assad fue el responsable del guión original y la selección de fragmentos, junto a Ángel Martínez, pero el guión visual y el tratamiento final es del propio realizador, José Ramón Mikelajáuregui, como consta en los créditos. El trabajo de remontaje estuvo a cargo de él y de Hugo Mendoza Cruz,

responsable de la recomposición de cuadro. La sinopsis de *La historia en la mirada* podemos plantearla en una serie de secuencias basadas en una cronología de la historia de la revolución mexicana, con imágenes que datan de 1907 a 1917 como se informa al espectador:



Inicio de *La historia en la mirada* (México, UNAM, 2010).

En 1 hora, 18 minutos y 37 segundos de imágenes en blanco y negro, *La historia en la mirada* relata, en orden cronológico y a través de registros fílmicos, la entrevista Creelman y encuentro Díaz-Taft; la reelección de Porfirio Díaz; las fiestas del centenario de la Independencia 1810 en 1910; el exilio porfirista; la revolución maderista; la decena trágica en 1913; el predominio del Constitucionalismo y la derivación en una guerra civil intestina entre facciones revolucionarias (Carrancismo, Obregonismo, Zapatismo, Villismo), que se enfrentaron y exterminaron. La película concluye con la creación de la Constitución de 1917. A lo largo de esta saga, redescubrimos pasajes históricos poco familiares para el espectador contemporáneo promedio, pero que fueron temas de actualidades fílmicas de la época como las elecciones de Juárez Maza en Oaxaca; escenas de la saga familiar de Aquiles Serdán;

pasajes del revolucionario Pascual Orozco; del (des)entierro de Belisario Domínguez, etc. Sin embargo contrastan con esta gran “Historia” de caudillos, el tratamiento con efectos ópticos de una serie de secuencias, que se concentran en acercamientos, repeticiones o *ralentis* de rostros, gestos, movimientos de operadores, niños, perros o traslados. Notablemente se incluyen desde el inicio de la película *phantom rides* (paseo fantasma) -figura fílmica emblemática del CPT- que atraviesan el curso de la narrativa como motivo de desplazamiento, contraponiéndose a las masas anónimas de soldados, revolucionarios y ciudadanía. Es constante la mirada a cámara de estas personas “comunes”, a diferencia del simple reojo o pose cómplice de los personajes históricos. Las personas filmadas miran a cuadro sin tabú, se prestan a las poses o exhiben descarnadamente sus heridas de guerra y el sufrimiento en los campamentos de refugiados de la frontera norte.



Título de *La historia en la mirada* (México, UNAM, 2010).

La película concluye con el rostro de un niño mirando a la cámara. Y como conclusión del recapitulado monográfico, caudillo por caudillo, vemos en cuadro a Francisco I. Madero, Porfirio Díaz, Pascual Orozco, Emiliano Zapata,

Victoriano Huerta, Francisco Villa y Álvaro Obregón. Esta vez se utilizan intertítulos, acompañados de imágenes en movimiento alusivas, como una suerte de serie de retratos fotográficos. Sin embargo, en la puesta en escena, los efectos ópticos son reducidos y repetitivos (acercamientos), ya que prácticamente se limitan al reencuadre o recomposición de los fotogramas para provocar una deconstrucción de éstos en movimiento. No hay un trabajo de “re filmación” analítico, lo que por momentos delata un grano muy reventado que afecta la estética de las vistas de origen, evidenciando la presencia de píxeles. El estilo de remontaje se agota rápido. Sólo nos evoca pequeños gestos empleados en trabajos monumentales y más complejos de cámara analítica como los de la serie *Film Ist* de Gustav Deutsch (1-6, 1998; 7-12, Austria, 2001) (Deutsch y Schimek, 2002). El fotograma está permanentemente intervenido, volviéndose excepcional su aparición a cuadro integral -y sin rastro alguno de intertítulos de origen- y perdiendo de vista su potencial autorreflexivo -que sí posibilita el reemplazo de la imagen.

Sonido: la caja musical o la máquina sonora del tiempo

Junto a estos efectos ópticos que intervienen la imagen visual, el remontaje utiliza música sinfónica, que los créditos revelan como un trabajo de composición e interpretación original. El diseño sonoro estuvo a cargo de Carlos Aguilar y Martha Poly R. Mendivil. Con efectos incidentales (campanas, cascos de caballos, etc.) se crea un contrapunto con la música sinfónica original de Eduardo Gamboa, la cual, por pedido, de Silvestre Revueltas, nos evoca la sonoridad del nacionalismo revolucionario cinematográfico.

Consideramos que Gamboa y los diseñadores sonoros interpretan a su vez el remontaje de *La historia en la mirada*, pero sin desbordar o incluso sin competir con las imágenes. Las imágenes sonoras se acompañan, se corresponden con el reencuadre que trastoca en exceso las imágenes restauradas de origen. La banda sonora comenta a su manera contemporánea la gesta histórica. La película silente en cambio, se muestra tal como fue producida, es decir,

sonorizada, musicalizada mediante una suerte de *caja musical*. Tal como las prácticas del CPT estaban dirigidas a un espectador pasado, hoy un concepto sonoro contemporáneo responde a los espectadores del presente.

Texto: el instrumento pedagógico o de la ilustración de la revolución mexicana

No hay voz en *off* en la compilación, sino una utilización recurrente de una suerte de subtulado que comenta la cronología histórica yuxtapuesta sobre la imagen. No hay intertítulos de origen reutilizados, si es que los hubo en el proyecto de compilación frustrado de Gabilondo, el coleccionista. La imagen es entonces difícil de contemplar. El texto ideal para una película silente está en los intertítulos (o su reconstrucción), instrumento narrativo y pedagógico *per se*, con una estética propia. El subtulado, en cambio, provoca en este caso una lectura de carácter ilustrativo. Finalmente en los créditos no hay más que una alusión al archivo de Edmundo Gabilondo y una atribución general a los Hnos. Alva, sin jamás proporcionar sus nombres completos. Los Hermanos Alva son Carlos, Guillermo y Salvador.



Final de *La historia en la mirada* (México, UNAM, 2010).

Este breve resumen de los resultados derivados del análisis fílmico, deberá incluir en un futuro próximo huellas de la recepción de *La historia en la mirada* a través de la circulación en salas de cine, en la televisión, en la venta comercial (DVD) y en sus reconocimientos (premio Ariel al mejor documental en 2010) hasta la fecha. Sin embargo, podemos adelantar que, como en otras cinematografías con fuertes cargas nacionalistas, *La historia en la mirada*, se inscribe, sobre todo a partir de este análisis, en una historia progresista y de ilustración de las sagas de héroes y masas que “protagonizaron” la Revolución Mexicana. El compilador aquí se convierte en un intérprete al límite del discurso oficial, muy a pesar de la riqueza de las imágenes refragmentadas y del concepto sonoro.

Punta del iceberg: los años 1910 en el cine contemporáneo.

Concluimos que la compilación *La historia en la mirada* posibilita formas de valorización del patrimonio cinematográfico paradójicas. Por un lado, se utilizan formas fílmicas propias de la compilación -como son de base la reapropiación y la intervención, e incluso más radicalmente, el reencuadre o recomposición de los fotogramas- que, sin embargo prolongan la fragmentación de origen de la colección Gabilondo, constituida de fragmentos. Así los gestos en la realización no logran problematizar, aún menos interrogar, lo que las imágenes en sí mismas delatan en su (auto)reflexividad. Nos referimos a las capacidades que las imágenes (sonoras, visuales) en movimiento tienen para asociarse (remontaje) y construir un discurso del cine por el cine en sí mismo. Por otro lado, efectivamente *La historia en la mirada* está trazada por un intérprete contemporáneo, pero sin trasfondo arqueológico. Esto genera una disputa, más que un diálogo entre los creadores de origen (en el supuesto que fueran sólo los Hnos. Alva los creadores de los fragmentos en la colección Gabilondo), el espectador de época (Revolución Mexicana) y el espectador contemporáneo (Bicentenario) de imágenes de interés socio-político trastocadas en el tiempo (Uricchio, ‘Session 4: Other ways of seeing’, en Hertogs, 1994: 37).

Por lo pronto, constatamos que una vez preservadas en soporte digital, estas imágenes revelan diversas perspectivas estéticas e históricas, como las filias de los operadores con los caudillos o los paisajes urbanos y rurales modificados en el tiempo. La paradoja es que mientras, por un lado, los procesos de digitalización alteran positivamente las formas de preservación y acceso a dichos acervos, por el otro, se reproduce la fragmentación en el remontaje de los acervos del CPT, prácticamente en ruinas - aunque se valoricen los fragmentos. *La historia en la mirada*, es un estudio de caso sintomático de una modalidad de valorización contradictoria, que se debe confrontar con otros casos de producción de reemplazo fílmico, aún por investigar.

Así, catalogar y poner en acceso estas imágenes restauradas, posibilita explorar los significados polisémicos de estos archivos. *La historia en la mirada* es una tentativa, entre muchas otras deseables, que se suman a la re interpretación del metraje, en ruinas, del cine documental de la Revolución Mexicana. Este es otro debate que sin duda se terminará de activar en la próxima edición del festival especializado Giornate de Cinema Muto en Pordenone, donde el Dr. Aurelio de los Reyes, asiduo invitado y especialista, llevará su trabajo de compilación sobre el ascenso y caída del maderismo de 1911 a 1913, mientras que otros archivos del mundo entero llevarán lo que están preservando en torno a México.¹⁷

La revalorización de la colección Edmundo Gabilondo está dilatada. Por un lado *La historia en la mirada* queda como un ejercicio de interpretación del archivo, que borra, hasta cierto punto, los orígenes de la colección y que perpetúa una forma de hacer “Historia” oficial en soporte audiovisual, que consideramos limitada en términos sensoriales (estéticos) y analíticos

¹⁷ Fuente: <http://www.proceso.com.mx/?p=333596>.

(pedagógicos) -historia(s) del cine reducida a fragmentos de fragmentos de caudillos y masas anónimas. Sin embargo, la Filmoteca de la UNAM pone permanentemente a disposición de la comunidad académica y de los espectadores en general una selección de las ruinas de la colección Gabilondo. Por fortuna, la colección Gabilondo está siendo objeto de otras interpretaciones a través de ejercicios, ensayos de compilación y por lo tanto de reinterpretación estética como histórica.

Bibliografía

- Abel, Richard (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres/ New York: Routledge.
- Aviña, Rafael (2010). *Filmoteca UNAM: 50 años*, México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cherchi Usai, Paolo (2000). *Silent cinema an introduction*, Londres: BFI.
- Ciuk, Perla (2008). *Diccionario de directores del cine mexicano. 657 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*. México: IMCINE, 2 vols.
- De Los Reyes, Aurelio, "Alva" en: Abel, Richard (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres/ New York: Routledge.
- Deutsch, Gustav, Hanna Schimek. (2002). *Film ist. Recherche*, Viena: Sonderzahl Verlagsgesellschaft.
- Dibbets, Karel y Bert Hogenkamp [ed.] (1995). *Film and the First World War*, Amsterdam: Amsterdam University Press, Series Films culture in transition.
- Rovirosa, José (Compilación de Edmonds, Robert, John Grierson, Richard Meran Barsam) (1990). *Principios del cine documental*, México: UNAM.
- Fernández Escareño, Itzia (2010, inédito). "Catálogo de cine de los primeros tiempos 1895-1917 en México (Laboratorio Audiovisual de Investigación Social-Instituto Mora)" y Memoria curaduría *Tren fantasma 1895-1917*, anexo 15 DVD.
- Fernández Escareño, Itzia (2011). "Compilación y patrimonio 'extraviado'. Reciclaje de material de archivo en el documental mexicano contemporáneo. *La línea paterna* (1995) y *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003)" en Coloquio internacional ImagiNations: Documentaries and the Narration of Nation in the Americas / ImagiNaciones: El cine documental y la narración de la nación en las Américas, Bielefeld, Alemania.
- Fernández Escareño, Itzia. (2009). Doctorat d'Études Cinématographiques et de l'audiovisuel. Université de Paris III Sorbonne Nouvelle. "La compilation un outil de valorisation paradoxal au service des films muets recyclés par Peter Delpout et coproduits par le Nederlands

- Filmmuseum (1989-1999).” Disponible en: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/75/92/25/PDF/2009PA030047.pdf>
- Granados, Humberto (2011). “La Filmoteca dio cátedra de restauración” en Cultura UNAM: <http://www.cultura.unam.mx/index.html/http/index.html?tp=articulo&id=2873&ac=mostrar&Itemid=&ct=300&titulo=la-filmoteca-dio-catedra-de-restauracion&espCult=ccu>
<http://www.lespetitsfrancais.fr/es/referencias/yo-mexico.html> (consulta 04.03.2013).
- Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.) (1994). *Nonfiction from the teens*, Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Hertogs, Daan et Nico De Klerk (ed.) (1997). *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Amsterdam: NFM.
- Lagny, Michèle (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona: Bosch.
- Leal, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores, Eduardo Barraza (2002-2009). *Anales del cine en México, 1895-1911*, México: Ediciones Gráficos Eón. Colección programada para completar 30 volúmenes; la 2ª edición se publicó en 2006 en Ediciones Juan Pablos / Voyeur.
- Leyda, Jay (1964). *Films beget films*, Londres: George Allen & Unwin.
- Ortiz Monasterio, Pablo (coord.) (2010). *Cine y Revolución*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía / Cineteca Nacional.
- Ortiz Monasterio, Pablo (ed.) (2010). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900 – 1930*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Universidad de Guadalajara.
- Smither, Roger, Catherine A. Surowiec (eds.) (2002). *This film is dangerous A celebration of Nitrate Film*, Bruselas: FIAF.
- Toffetti, Sergio (1992). *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Turín: Hopefulmonster Museo Nazionale del Cinema Cinemazero.
- Vértiz de la Fuente, Columba (2013), “La traición a Madero, en cinta editada por la Filmoteca de la UNAM”, en revista semanal *Proceso*, 14 de febrero de 2013). Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=333596> (consulta 05.03.2013).
- Weinrichter, Antonio (2005). *El cine de no ficción Desvíos de lo real*, 2ª edición, Madrid: T&B editores.
- Zavala Lauro. (2009). “Los estudios sobre cine en México: Un terreno en construcción” en Disponible en: http://www.asaeca.org/Actas/Conferencia_Lauro_Zavala_Tandil.pdf.

Sitios Web

http://www.carlosmartinezassad.com/la_historia_en_la_mirada.php
<http://www.domitor.org>

http://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/lustros/lustros_ini.html

Filmografía

De Grote Oorlog: Beelden 1914-1918/ The Great War/ 'La Grande Guerre : années 1914-1918' programa de compilación de Peter Delpout y Barbara Hin (NFM-Amsterdam, 1993).

Documentación histórica nacional 1915-1916 (1916), director, productor, fotógrafo y editor Enrique Rosas.

El automóvil gris. Realización Enrique Rosas, Colección Clásicas del cine mexicano, Edición conmemorativa Filmoteca de la UNAM, 2010.

Fiestas Patrias en Morelia (Hnos. Alva, 1908) en *Michoacán* (UNAM, cortos de 1908 a 1970, compilación comentada por Ricardo Pérez Montfort).

La historia en la mirada (José Ramón Mikelajáuregui, México, UNAM, 2010).

La toma de Ciudad Juárez y El Viaje triunfal de Madero (Salvador Toscano, 1911), reconstruida en 2010, por el equipo encabezado por el Dr. Ángel Miquel.

La Trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes: El Prisionero 13, El Compadre Mendoza, ¡Vámonos con Pancho Villa! (UNAM/INAH, México, 2010).

Tabasco entre el agua y el fuego (Carlos Martínez Assad, México, UNAM, 2004).

Toscanito, coleccionista de Historias (Gregorio Rocha, Canal 22, México, 2010).

* Itzia Gabriela Fernández Escareño es socióloga egresada de la UAM-Azcapotzalco, investigadora, docente, curadora con trabajos sobre género, cine mudo, cine de reemplazo, cine europeo, cine mexicano y su patrimonio. Doctora en estudios cinematográficos y del audiovisual en la Universidad Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Ha realizado publicaciones, curadurías, programas de cine, catálogos, cursos y talleres en diversas instituciones. E-mail: itziafer@gmail.com