

Memoria cinematográfica en Río Blanco, Veracruz

Restauradora Dora M. Méndez Sánchez,

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH.

Referirse al rescate de un archivo histórico trae a la mente la imagen de una multitud de papeles diversos, polvorientos y desteñidos que se acumulan en los rincones de algún recinto. Esta imagen se ajusta a la realidad al referirnos al rescate del Archivo Sindical de la Fábrica de Río Blanco.

Con el fin de abordar el problema de la conservación y restauración del archivo de manera acertada y, sobre todo, eficiente, se efectuó un breve diagnóstico tanto del tipo de materiales existentes en él, como de las principales causas y efectos de deterioro; a partir de estas observaciones apreciamos la magnitud del daño y pudimos priorizar los problemas a resolver.

De este ejercicio se concluyó que el acervo se constituía básicamente de objetos manufacturados con materiales celulósicos (papel), en diferentes presentaciones: papeles de algodón en porcentaje reducido, papeles de madera (periódicos) y maderas purificadas (como el bond, calca, couché, encuadernaciones, etcétera). Así mismo se hallaron objetos textiles tales como banderas y estandartes y un amplio acervo fotográfico que incluía, además de impresiones positivas en papel, numerosas placas metálicas para fotograbado.

Resultó interesante detectar, entre las diversas colecciones que se hallaron en el acervo, un conjunto de carteles cinematográficos, hallazgo por demás inesperado si se considera que la difusión cinematográfica rara vez constituye una de las actividades prioritarias de un sindicato obrero. Sorprendente, además, por la diversidad de títulos que se promocionan en dichos carteles, que van desde las fábulas infantiles del realismo socialista procedentes de los países de la 'Cortina de Hierro', hasta las comedias sexuales de bajo presupuesto del cine norteamericano.

Ante este material la primera interrogante a despejar fue qué hacía una colección de afiches entre documentos legales, actas constitutivas y recibos administrativos... ¿error bibliotecológico? Al indagar en los postulados del SOS se advirtió que, lejos de ser una digresión, se trataba de la confirmación en el cumplimiento de los objetivos de una organización sindical que, además de buscar la protección de los derechos laborales de sus agremiados, procuraba fomentar (al menos como principio teórico) su desarrollo en los ámbitos físico e intelectual. Para ello el SOS generó espacios tales como un centro deportivo y un foro de artes escénicas, el Teatro Río Blanco (dedicado al prócer independentista Nicolás Bravo) que, además de constituirse como ejemplo notable de arquitectura *Art Déco*, en breve, incorporó la exhibición cinematográfica como parte de su oferta cultural.

“Fue un tiempo de privilegio. Todo se hacía por primera vez y siempre era algo maravilloso, mágico. El país se veía, nervioso y divertido, retratado e inventado por el cine”.

Gustavo García

El cinematógrafo inició sus exhibiciones en México hacia 1896, cuando Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bon Bernard, agentes de ventas de los Hermanos Lumière, llegaron a América para publicitar el equipo y, simultáneamente, realizar filmaciones que posteriormente enviarían a Lyon para agregar a su catálogo 'vistas pintorescas' y actualidades mexicanas. Desde su llegada, en el marco del régimen porfirista, el cinematógrafo ganó rápidamente aceptación entre el público mexicano, que no sólo se maravilló ante el portentoso tecnológico sino que adquirió el gusto por esa suerte de vivencia enajenada que implica ver la vida propia (real o idealizada) interpretada en una pantalla por alguien que no es uno, pero que tiene la fuerza suficiente para generar en el espectador sentimientos intensos. Por otra parte, la veracidad técnica de las imágenes fílmicas, a la par de su capacidad de atrapar la atención del público, particularmente en una sociedad como la mexicana de las primeras décadas del siglo XX, en la que predominaba el analfabetismo (real o funcional), fomentó que todo aquello presentado a través de este medio se llegara a considerar, con muy pocas objeciones, como cierto.

Inicialmente las 'funciones de cine' se concentraron en la Ciudad de México, en la que pronto se multiplicaron las salas de exhibición, entre las que incluso se contaron carpas y jacalones. Por desgracia, las condiciones poco higiénicas, aunadas a los accidentes ocasionados por la flamabilidad de los primeros soportes cinematográficos, dieron lugar a que en el año de 1900 se clausuraran numerosos sitios de exhibición, lo que alentó la exhibición 'trashumante' al interior de la República Mexicana. Es curioso que, a pesar de su novedad, el cinematógrafo no siempre fue bien recibido en provincia, ya que en muchos poblados incluso los párrocos arengaban a los fieles a evitar acudir a las funciones por considerar que exhibían imágenes 'licenciosas' que ponían en riesgo la salud moral del público. Hacia 1906 muchos de los exhibidores no sólo se limitaban a dar funciones, sino que habían formado compañías productoras que iniciaron la filmación de las primeras películas mexicanas, que ya no se limitaban a las 'vistas' o escenas pintorescas, sino que grababan secuencias más estructuradas de sucesos relevantes, a manera de reportajes periodísticos. Ejemplo de ello fue la Empresa Cinematográfica Mexicana, fundada en 1907 por Enrique Echániz y Jorge Alcalde, la compañía de los Hermanos Alva, procedentes de Michoacán y quienes filmaron la entrevista entre Porfirio Díaz y el presidente norteamericano Taft en 1909, y los hermanos Stahl, oriundos de la ciudad de Puebla.

Un dato que cabe destacar es que, a similitud de lo que ocurría con el periodismo, desde su inicio las filmaciones mexicanas estuvieron limitadas por criterios de censura política, motivo por el que a la fecha no se ha encontrado registro cinematográfico de hechos importantes como las huelgas de Cananea y Río Blanco, en comparación con las múltiples filmaciones de actos gubernamentales como la celebración del Centenario de la Independencia en 1910. Esta situación cambió con el movimiento armado revolucionario, durante el que incluso cada

división militar tenía un “técnico cinematógrafo” a su servicio, como el caso de los mismos Hermanos Alva, que filmaron prácticamente todo el movimiento maderista, además de la ‘revolución orozquista’ (en la que por primera vez aparece Pancho Villa ante las cámaras) y Jesús H. Abitia(+), que marchó al lado del ejército de Álvaro Obregón.

Hacia 1916, la cinematografía mexicana recibió un fuerte impulso por parte del gobierno de Venustiano Carranza, que a la postre redundó en su fortalecimiento ya no sólo como una red de distribución y exhibición, sino como una industria nacional que generaba sus propios argumentos, guiones, técnicos, actores y directores, si bien imitando la logística de las industrias francesa y norteamericana. Sin duda, el ejemplo más claro de la política carrancista en torno al cine fue, además de la cátedra en Preparación y Práctica del Cinematógrafo impartida en el Conservatorio Nacional, la creación de la compañía Azteca Films, surgida de la asociación del fotógrafo y director Enrique Rosas y la célebre actriz Mimí Derba, empresa que no sólo marcó un hito en la producción nacional, sino que constituyó una puerta para dar entrada a las mujeres al desarrollo como empresarias, productoras e incluso realizadoras. Así mismo, como efecto del movimiento social surgieron las primeras uniones sindicales que agruparon al gremio cinematográfico, situación que con-

tribuyó al posicionamiento del cine como un medio de expresión y comunicación de alcance masivo.

Tras estos antecedentes resulta comprensible que el SOS haya incluido entre sus actividades la difusión cinematográfica. El material gráfico del archivo permite ubicar el inicio de las funciones cinematográficas en el Teatro Río Blanco alrededor de la década de los 50, en la que probablemente se llegaron a exhibir clásicos como *Casablanca* y *Las Minas del Rey Salomón*.

A la par de producciones nacionales de menor envergadura y de las grabaciones de figuras ya consagradas, como los realizadores Ismael Rodríguez y el ‘Indio’ Fernández. Así mismo, los datos de edición de los carteles permiten identificar el vínculo comercial entre el SOS y los principales distribuidores de cintas en México, entre los que destacan las compañías mexicanas Filmex, Films Mundiales, Posa Films (productora entre otros de las películas de ‘Cantinflas’), Alameda Films y Artecinema, ésta última parece haber permanecido en relación con el sindicato hasta finales de la década de los 80, así como con algunas distribuidoras transnacionales como Cinema International Corporation, e independientes, incluso con embajadas y oficinas consulares, de las que llegó a recibir material fílmico de tipo informativo, películas infantiles y grabaciones catalogadas como

‘cine de arte/autor’. Entre éstas destacan las producciones venidas durante los años 60 de países socialistas como Polonia, de las que no sólo se conserva algún cartel, sino también press books y material propagandístico diverso.

Sin duda entre la colección destacan los afiches promocionales de producciones italianas de corte erótico, la mayoría realizadas en los años 70, cuyo estado de conservación sugiere que fue uno de los materiales tratados con menos rigor tanto por el medio ambiente, como por los archivistas. Tampoco falta material de horror y suspenso, en cintas ampliamente conocidas como *Carrie*, junto a películas menos difundidas, muchas de las cuales hacen énfasis en la perversidad animal, como *El Gato Negro*. De los carteles fechados en la década de los 80 sobresale el hecho de que la mayor parte de los filmes que aparentemente fueron exhibidos son comedias y dramas adolescentes, mucho mostrados únicamente en circuitos de clasificación XXX o de circulación limitada.

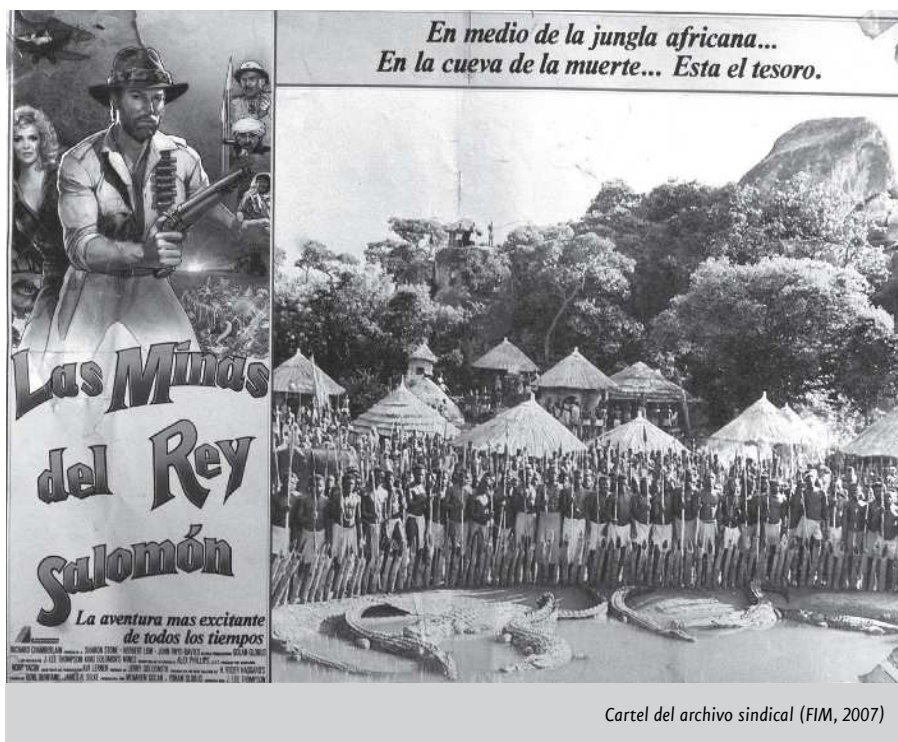
Desafortunadamente la mayor parte de este material se encuentra sumamente deteriorado por causa de la humedad y la presencia de aves y roedores, cuyo efecto ha comprometido la integridad estructural de gran parte de los carteles. Alrededor de un 40% de la colección requiere una intervención extensa que permita tanto su apreciación como manipulación adecuada.

Diversidad versus Decadencia

Un pueblo sin cine es un pueblo sin imagen, sin posibilidad de reflexión social [...], sin identidad fílmica nacional.

Xavier Robles

¿Cómo interpretar la diversidad de géneros y calidades fílmicas acogidas por la programación cinematográfica del SOS? Esta heterogeneidad sugiere la existencia de una situación ambigua, con múltiples factores de influencia: por un lado se aprecia el entusiasmo inicial del sindicato por brindar a sus agremiados la oportunidad no sólo de esparcimiento, sino también de conocimiento de culturas diferentes a la propia mediante la exhibición de películas de procedencia variada. El acervo documental respalda esta situación, ya que fue posible hallar oficios de carácter administrativo relativos al movimiento interno, traslado, exhibición y solicitudes de préstamo de rollos cinematográficos a otras salas en



Cartel del archivo sindical (FIM, 2007)



Carteles encontrados en el Archivo (FIM, 2007)

Orizaba y Ciudad Mendoza, es decir, testimonios del uso constante y continuo del Teatro Río Blanco como sala de exhibición fílmica.

Por otra parte, se aprecia cierta carencia de criterios de selección de las películas a exhibir, que se hace más notoria con el transcurrir de las fechas de edición de los carteles, lo cual pudo deberse simplemente a una omisión intencional, en cuyo caso el sindicato habría aprovechado cualquier oportunidad para exhibir todas las filmaciones que le fueran cedidas en préstamo o donación, o bien, pudo tratarse de un proceso progresivo de “agotamiento” debido a múltiples causas: cambios administrativos, disminución de la demanda, cambios en el tipo de público, etcétera.

A esto debió contribuir la oferta limitada de películas por parte de los distribuidores, principalmente los grandes distribuidores comerciales como Artecinema, que probablemente como concesión otorgaban gratuidad en la exhibición de los saldos de películas remanentes de plazas más grandes como Orizaba y Córdoba.

Testimonia también el proceso incontenible del cambio de gusto y los intereses que hay de una generación a otra, que

va generando nuevas preferencias en el consumo de “productos culturales”, como lo es el cine: a fin de cuentas, es posible que en una población obrera (un porcentaje considerable de ella flotante), predominantemente masculina, cuyas expectativas se centraban en la subsistencia diaria, la demanda derivara en filmes meramente de entretenimiento, de los que un buen número serían “películas para adultos”.

La escasa diversidad y cantidad en la oferta que se advierte principalmente en las producciones cinematográficas exhibidas en la década de los 80, pone de manifiesto una situación de mayor gravedad, que remite a la decadencia tanto de la industria textil en Río Blanco, como a la pérdida paulatina de fuerza e influencia sociopolítica del SOS y su bonanza económica.

Actualidad del vintage

“Hasta cierto punto, el cambio de referencias es inevitable...”

Carlos Monsiváis

¿Imaginarían los archivistas del SOS que en el siglo XXI los afiches que consideraron descartables llegarían a valuarse en cien-

tos, eventualmente miles, de pesos? ¿Cabe, ante la premisa de que se trata de documentos considerados desde su origen “precederos”, es decir, hechos para tener un uso limitado y después desecharse, proponer su resguardo y conservación? Sin duda la respuesta a este cuestionamiento será siempre afirmativa, pues independientemente del valor económico de un objeto en el mercado, su conservación debe priorizar la preservación de la información que dicho objeto contiene, tanto tangible como intangible, cuya interpretación puede aportar importantes datos históricos, estéticos o tecnológicos de una cultura en una época determinada.

Hoy en día existe un recobrado gusto por lo aparentemente “antiguo”, entre el que las imágenes fotográficas y de diseño llamadas vintage han adquirido un estatus especial como símbolo de buen gusto y conocimiento.

Cabría aprovechar esta tendencia de revaloración de objetos “del pasado” para poner en valor colecciones como la de carteles cinematográficos del Archivo Histórico del Sindicato de Obreros y Similares de Río Blanco, que aún tiene historias que narrar al investigador que ahonde en su memoria.

Conclusión

“¿Es normal la desaparición de una generación y su repertorio de conocimientos, varios de ellos provenientes de las etapas formativas de la niñez y la adolescencia [...] y otras provenientes de la mezcla errátil del nivel educativo de cada persona y sus relaciones con la cultura popular y lo que toca a la cultura de masa?”

Carlos Monsiváis

Como menciona Monsiváis, asistimos a la desaparición de instituciones que durante casi una centuria fueron consideradas pilares del desarrollo social: año con año, el nuevo siglo declara la quiebra de uno más de los grandes sindicatos, los que alguna vez fueron símbolo de equidad, justicia y cuyos cimientos parecían inamovibles; nos queda, sin embargo, la conservación de los objetos materiales que dan testimonio de su existencia, lucha y decadencia, la cual lleva aparejado el descubrimiento y la preservación de un vasto universo que es, en mayor o menor medida, intangible: recuerdos, anécdotas, memoriales de familia, habilidades hasta entonces desconocidas cuyo ejercicio puede aplicarse al cuidado de un bien histórico.

Y quizá sea eso lo que nos vincula de manera viva a nuestro patrimonio cultural: que su atención se convierta en la posibilidad de desarrollar los propios talentos, el modo en que las vivencias propias recobren brillo y se transformen en uno de los tantos sillares con que se construye nuestra identidad.

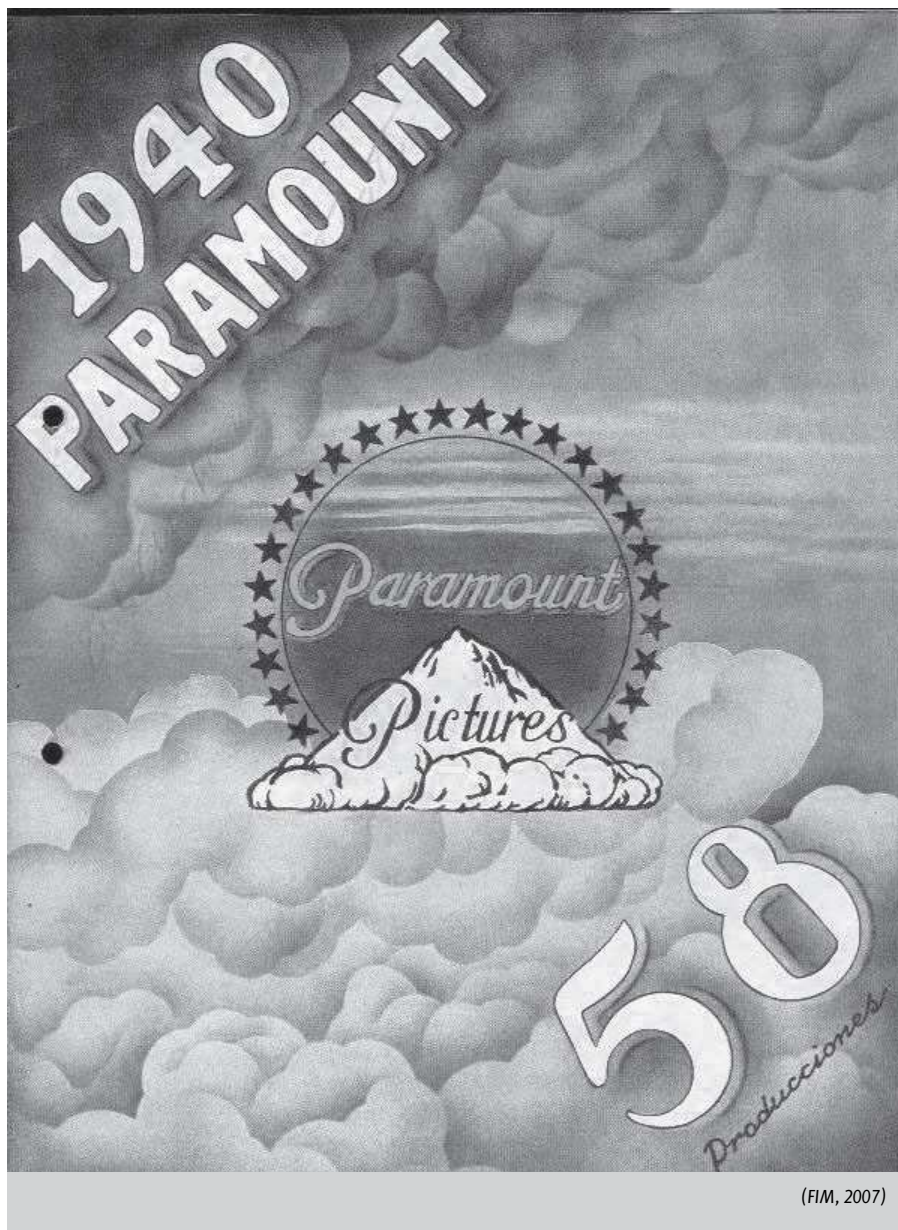
Porque es verdad que: la Historia tiene nombre y apellido.

Referencias bibliográficas.

La resolución de un problema de conservación-restauración implica seguir una metodología categorizada que, al igual que un tratamiento médico, debe iniciar con un diagnóstico pormenorizado del estado de los bienes a intervenir. Muñoz V., Salvador, *Teoría Contemporánea de la Restauración*, Ed. Síntesis, España, 2003, pp. 23 ss.

Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*, Ed. Clío, México, 1996, pp. 10.

Las primeras cintas se manufacturaron en películas de nitrato de celulosa, material que al descomponerse por efecto



(FIM, 2007)

de la humedad y la temperatura genera vapores explosivos. Paváo, Luis, *Conservación de colecciones fotográficas*, Ed. Comares /Junta de Andalucía, España, 1997, pp. 32-33.

Dávalos Orozco, F. Op. Cit., pp. 16 ss.

Es probable que uno de los vínculos iniciales del SOS fuera con la embajada de la URSS, que alrededor de la década de los años 30 estableció un vínculo más cercano con México a través de la estancia y trabajo del realizador Serguei Eisenstein en territorio nacional. Publicación en red, www.monografias.com/cinehistor.html, Junio 2010.

Robles, Xavier. “Rescate patrimonial cinematográfico”, en *Conservación y Legislación. Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, no 11, UNAM, México, 2007, pp. 9.

Como se mencionó, Artecinema aparece como el principal distribuidor del Teatro Río Blanco en las décadas de los 70 y 80, siendo que en 1984 esta compañía, a nivel nacional, representaba apenas el 7.4% en la distribución de material de estreno. Publicación en red, www.monografias.com/cinehistor.html, junio 2010.

Monsiváis, Carlos, *Las Alusiones Perdidas*, Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 67.