

Al resguardo de las pantallas populares y de la voz de la audiencia. Entrevista con Viviana García Besné

Por Silvana Flores*



En el año 2009 las pantallas latinoamericanas trajeron a la luz el documental *Perdida*, que reveló una faceta poco reivindicada en los anales del cine mexicano. En él se detallan las etapas personales y profesionales de una familia vinculada a la industria del cine, los Calderón, que abarcaron al menos tres generaciones, si contamos también la carrera cinematográfica de la directora de aquel documental, la realizadora, productora y editora Viviana García Besné. Ella no solo se suma a la línea de trabajo en el audiovisual en la que sus antecesores incursionaron, sino que también pudo añadir una faceta que excede la práctica de la cinematografía en sí misma, abocándose a la preservación y difusión de films y documentos. Aquella película había reunido un buen número de materiales que dieron a conocer el trabajo de los Calderón en el área de la distribución y exhibición de films, tanto en México como en el exterior, así como también en lo que respecta a la amplitud de películas que entre las décadas del

treinta y noventa esta familia lanzó al mercado cinematográfico a través de sus sucesivas empresas productoras.

García Besné nos ofreció la apertura de un universo cinematográfico poco conocido: el trabajo pionero y de fuerte raigambre transnacional realizado por José U. Calderón (su bisabuelo) y su hermano Rafael, con la exhibición de films en la frontera entre México y Estados Unidos a partir de los años veinte, y con su distribución en territorio mexicano y estadounidense a partir de la década del treinta. También reveló otro aspecto del cine mexicano que sí ha sido abordado por los historiadores, pero que mayormente fue menospreciado por su carácter popular y arraigado en el industrialismo. Este consistió en el trabajo de los tíos abuelos de la realizadora (los productores Pedro, José Luis y Guillermo Calderón) y de su propio abuelo (el también productor Jorge García Besné). Al mismo tiempo, *Perdida* trajo a la luz una indagación de la propia memoria individual, que se manifiesta en la estructuración del relato en primera persona, que invita al espectador a ser partícipe con la realizadora de aquel proceso y de los descubrimientos allí revelados. En consonancia con la elaboración de esta película, Viviana García Besné se dedicó a conservar rollos, fotografías y documentos que formaron parte del proceso de investigación para la confección del film, lo cual derivaría en la creación en el año 2015 de un archivo cinematográfico fundado junto a Paulina Suárez Hesketh y Michael Ramos, que funciona como archivo comunitario y al que pusieron el nombre de Permanencia Voluntaria.¹ Allí se conserva la memoria cinematográfica de la familia y la de otros participantes del cine popular mexicano. Dicho archivo está localizado en el estado de Morelos, a menos de 100 kilómetros de Ciudad de México, en un pueblo llamado Tepoztlán. Además de conservar dichos materiales, García

¹ El título "Permanencia Voluntaria" alude a una modalidad de proyección de películas en las salas cinematográficas que habilitaba al espectador a ver el film por el cual pagó su entrada la cantidad de veces que desee durante aquel mismo día. Para conocer más detalles sobre este archivo cinematográfico por fuera de lo comentado por García Besné en la presente entrevista, puede consultarse el sitio web oficial (<https://www.permanenciavoluntaria.info/>) y la página de Facebook del archivo, bajo el nombre de "Permanencia Voluntaria Archivo Cinematográfico".

Besné también ha levantado en ese mismo lugar una sala de exhibición, a la que puso el particular nombre de Baticine, en honor a héroes de películas como *La Mujer Murciélago* (René Cardona, 1968), que se constituye en la imagen representativa de aquel cine amado por el gran público y que se ha convertido en un objeto de culto. Proveniente de una familia vinculada a todas las áreas de la cinematografía, la entrevistada se suma al ímpetu emprendedor de sus antecesores con actividades que aportan al patrimonio cultural de una manera apasionada e interesada en hacer viva esa memoria a través de intercambios tanto con los especialistas como con el espectador común y corriente, que nutre la fuente de dicha memoria. En esta entrevista, realizada vía Whatsapp entre marzo y abril de 2020, y que forma parte del Dossier “Preservación audiovisual en Latinoamérica” (coordinado por Andrea Cuarterolo y Mateus Nagime), Viviana nos habla de los intereses, motivaciones y dificultades del trayecto hasta ahora transitado con el archivo y de sus avances y proyectos en torno a la preservación audiovisual.

Silvana Flores: Quisiera empezar preguntándote cuáles fueron los intereses iniciales que te llevaron a desarrollar un trabajo como el que estás haciendo desde hace tantos años con tu archivo *Permanencia Voluntaria*, y que nos cuentes si esos intereses se fueron reperfilando con el correr de los años.

Viviana García Besné: Cuando recién comencé este camino mi principal interés fue simplemente intentar hacer una recopilación de las memorias de mi abuela.² Más allá de si eran importantes para la historia, eran importantes para mí. Estaba consciente de que algún día mi abuela se moriría y quería saber lo más posible de sus historias, y hasta qué punto lo que una abuela te cuenta es verdad o es

² La abuela de Viviana fue María Teresa Calderón, hermana de los productores Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, e hija del pionero José U. Calderón. En el film *Perdida* ocupa un rol relevante para develar el anecdotario que rondaba en torno a las memorias familiares, entre ellas su trunca relación con el actor Ricardo Montalbán y su matrimonio con el productor Jorge García Besné. En el documental, su figura es reivindicada como un disparador de la curiosidad de la realizadora y de su interés por conservar y atesorar aquellas anécdotas.

mentira. Es por ahí que empezó mi camino de investigación. Y sí, por supuesto que con el tiempo mi motivación se ha reperfilado muchísimo. Ha pasado de ser una cosa nostálgica y personal para convertirse en un proyecto mucho más ambicioso. Empezó como la historia entre una nieta y su abuela para transformarse en la búsqueda de dar voz a la audiencia y al cine que se hizo para darle gusto a este sector, ya que de alguna forma la historia del cine nunca ha sido contada desde esa perspectiva, la de la gente que llenó las salas de cine y que dictó los criterios de las películas que se tenían que hacer para poder llenar esas salas.

S.F.: Hace alrededor de diez años, nos hemos topado con tu documental *Perdida*, que ha sido un gran hallazgo por la detallada arqueología que realizaste sobre ciertos aspectos del cine mexicano que no eran de masivo conocimiento, y otros que sí eran reconocibles por los historiadores, pero que no tuvieron una reivindicación. Me animaría a decir que este film es una especie de disparador hacia nuevas búsquedas historiográficas, pero a su vez, también podemos considerarlo una herramienta de salvataje de ciertos materiales que necesitaban sacarse a flote. ¿Existe alguna conexión entre tu experiencia de realización de esta película y tu posterior interés en el área de la preservación audiovisual?

V.G.B.: La película nunca la hice con el afán de que se convirtiera en un documento que pudiera ser analizado posteriormente, o que abriera nuevas rutas de investigación. Como te dije, la empecé porque quería hacer un tributo a las historias que mi abuela me había contado, y en el camino me fui encontrando con algo que me pareció fascinante. Sentí que de alguna forma estaba abriendo una nueva cueva del tesoro. No es que haya tenido una ruta: de pensar en hacer la película, el siguiente año armar el archivo y luego meterme en la restauración. En realidad, he ido improvisando sobre la marcha, pero ha sido una marcha en la que no he parado de trabajar, porque la misma vida me ha llevado a eso.

Entonces, incursioné en la restauración en el 2017, cuando se estaba cumpliendo el centenario del Santo.³ Sabiendo que tengo los únicos negativos que existen de las dos primeras películas del Santo⁴ —que es un héroe nacional— y siendo ese año el centenario, supuse que habría interés en México por restaurar estas películas. Era casi una tarea nacional el hacerlo. Y cuando nadie respondió a esa tarea, no me quedó más remedio que hacerlo yo, buscar solidaridad en otras partes del mundo y de otras maneras, para poder llevar a cabo la restauración. Una vez que hice las restauraciones de estas dos películas, y que lo pude hacer tan bien y con unos aliados tan valiosos,⁵ entonces ahí sí empecé un camino que quizás está mucho más planificado y que consiste en contar la historia del cine, pero vista desde la audiencia. Lo que quiero es restaurar una colección de treinta a cincuenta películas que nos hagan reflexionar sobre el papel que la audiencia tuvo a la hora de presionar, en cierta forma, a los productores para que hicieran las películas que el público quería ver, y espero que ese finalmente sea mi aporte y mi legado: el dejar una historia vista desde otro nuevo punto de vista.

S.F.: Recorriendo la historia profesional de tu familia podemos divisar una particularidad poco frecuente en las trayectorias cinematográficas que involucran a diversas generaciones, y es que ninguna de esas familias — como pueden ser los Mentasti en Argentina o los hermanos Alva en México, por citar unos pocos casos— han incursionado en todas las áreas de la cinematografía. Los Calderón, comenzando por José y Rafael y culminando en Guillermo Calderón y más adelante, en tu propia carrera como editora y

³ El Santo, llamado en la vida real Rodolfo Guzmán Huerta (1917-1984), fue un actor y luchador mexicano que tuvo gran fama en México y otros países, tanto en las arenas de la lucha libre como en el cine, además de haber inspirado varios comics basados en su figura. Tanto Guillermo Calderón como Jorge García Besné han producido películas en donde el Santo alcanzó gran notoriedad, que incluían una mixtura de géneros, especialmente la aventura, la ciencia-ficción y el terror.

⁴ La entrevistada se está refiriendo a *Santo contra el cerebro del mal* (Joselito Rodríguez, 1958) y *Santo contra "hombres infernales"* (Joselito Rodríguez, 1958), filmadas en la Cuba pre-revolucionaria y co-producidas por Jorge García Besné.

⁵ En el desarrollo de la entrevista, García Besné da más información acerca de estos aliados que le acompañaron en el proceso de restauración de algunas de las películas de su archivo.

directora, abarcaron tanto la distribución de films como la exhibición y producción. Pero faltaba un aspecto que ellos no han desarrollado, al menos a conciencia, que es el de la preservación audiovisual. ¿Podrías encontrar en estos antecesores tuyos alguna anticipación de tu actual trabajo en este aspecto?

V.G.B.: Absolutamente. No sé si lo hicieron consciente o inconscientemente, pero pienso que mis antepasados fueron los primeros que hicieron preservación, porque, por ejemplo, Azteca Films, que fue una compañía que ellos iniciaron y que distribuía cine mexicano en Estados Unidos,⁶ llegó a tener una enorme cantidad de películas mexicanas en unas bodegas debajo de uno de los cines en Chihuahua.⁷ Me atrevería a decir que ahí guardaron millones de rollos y para mí esa es una de las tragedias más grandes de Azteca Films, es decir, ¿qué pasó con todas esas películas cuando el Gobierno tomó el control de Azteca Films? ¿Qué pasó con esas bodegas? Porque cuando se hizo el monopolio del cine, primero con Jenkins, Alarcón y Espinosa Yglesias, y luego con el Gobierno, que vino a hacer un monopolio sobre el monopolio, a partir de ahí se perdieron todos esos materiales, porque estaban en uno de los cines que fueron parte del monopolio. Mi bisabuelo, hacia finales de los cincuenta, ya no siguió trabajando en el cine. Le dolió mucho perder sus salas, igual que a su hermano; entonces todo se puso en manos de la siguiente generación, y quizás ellos no eran tan conscientes de que estaban ahí todos los materiales de Azteca Films. Nosotros tenemos unos documentos, que compartí con el archivo Agrasánchez,⁸ de las películas que se tenían en las bodegas de Azteca Films en Chihuahua, justo cuando se hizo el cambio al

⁶ Azteca Films Distributing Co. fue una empresa creada por José U. Calderón en 1932 que permaneció durante décadas. A través de esa compañía se entablaron lazos transnacionales entre México y Estados Unidos, difundiendo el cine de aquel país latinoamericano para los migrantes de habla hispana. Azteca Films llegó a tener oficinas en El Paso, Denver, Chicago, New York, Los Angeles y San Antonio.

⁷ Como explicamos en la introducción a esta entrevista, los Calderón regentearon salas de exhibición en las ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos, entre ellas Chihuahua, formando un circuito conocido como Alcázar.

⁸ Este archivo fue creado por el coleccionista de cine mexicano Rogelio Agrasánchez, Jr., hijo del productor y distribuidor del mismo nombre, y está situado en la ciudad de Harlingen (Texas).

Gobierno, y hay por lo menos un par de películas que no aparecen en la historia oficial del cine mexicano. O sea, que ni siquiera las tienen registradas. Es un cine que se perdió, sin lugar a dudas, pero si esos films estuvieron en las bodegas de Azteca Films fue porque se exhibieron en las salas cinematográficas. Entonces, sí pienso que también lo traigo en la sangre. Ya estaba ahí el tema de preservar. Quizás en lo único que puedo decir que estoy haciendo algo distinto a mi familia es en el tema de restaurar películas, pero claramente a ellos no les tocó porque en su momento no era necesario hacerlo.

S.F.: ¿Cuáles fueron tus primeros pasos formativos en la preservación, y cuáles fueron las películas que has logrado restaurar y reestrenar? ¿Estás circunscribiéndote únicamente a los films producidos por tu familia, o también participaste en otros proyectos?

V.G.B.: Bueno, como te mencionaba anteriormente, todo salió de la necesidad de restaurar las dos primeras películas del Santo. Cuando me di cuenta de que iba a tener toda la responsabilidad en mis manos, y no habiendo salido de una escuela de restauración ni tenido ninguna formación académica en esto, pedí un apoyo a la comunidad para poder ir a la escuela de la FIAF⁹ en Argentina y ahí, de forma muy intensiva, tomé un curso de restauración, que afortunadamente pude poner en práctica muy rápido. Eso sí, no yo sola. Tengo colaboradores que son de primer nivel, de primera calidad. He tenido mucha suerte de poder contar con el cariño y el trabajo de gente que sí son grandes en la preservación, como lo es Peter Conheim,¹⁰ que ha sido mi mano derecha en todas las restauraciones, y en el que tengo una fe prácticamente ciega, porque tiene una experiencia brutal, y en cada proyecto que hago con él aprendo nuevas cosas. Cada proyecto ha tenido sus

⁹ La FIAF es la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, organización que junto con la Cineteca de Bologna, el laboratorio L'Immagine Ritrovata y dos instituciones argentinas (el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional) llevó adelante en el año 2017 una escuela de preservación de films y restauración centrada en América Latina.

¹⁰ Peter Conheim es un artista multimedia y archivista que ha trabajado en variados proyectos de restauración de films, participando por ejemplo con García Besné en los proyectos de *Santo contra el cerebro del mal* y de *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1947).

complejidades, por supuesto. Esas dos películas del Santo se estrenaron: una en la Berlinale y la otra en el Festival de Cine de Morelia, con un público como no había tenido antes el cine de Morelia.¹¹ Después de estas dos películas se restauró *El fantasma del convento*,¹² en colaboración con UCLA Film & Television Archive. En esa restauración yo no estuve a la cabeza, pero mi parte sí fue fuerte, porque implicó trasladar unos nitratos manejando desde México hasta Los Angeles, elementos que son muy complicados de transportar y fue realmente una de las cosas más difíciles que he hecho en mi vida. Después vino la restauración de *Sombra verde*,¹³ que se estrenó también recientemente y que ha dado la vuelta: ahorita estaba en San Sebastián, se pasó en el MOMA,¹⁴ me parece que va a BAFICI ahora.¹⁵ En fin, afortunadamente, cada restauración que he hecho ha tenido una salida, porque también ha habido gente importante involucrada. Por ejemplo, en *El fantasma del convento* también estuvo involucrada The Film Foundation. El año pasado terminé *La mujer murciélago* y *La llorona*.¹⁶ *La llorona* ya la estrenamos y de *La mujer murciélago* estamos justo buscando un estreno para ella. Y tengo dos proyectos bastante ambiciosos, que espero poner en marcha en lo que queda del año y terminarlos el siguiente año. Y no estoy restaurando solo películas de los Calderón. Lo que sí estoy haciendo en este camino más planeado de contar la historia del cine a través de la audiencia, es enfocarme en restaurar las películas que fueron financiadas en cierta forma y distribuidas por Azteca Films, que es esta compañía que en realidad lo que

¹¹ En la edición 2018 de la Berlinale se estrenó *Santo contra el cerebro del mal*, y previamente, en el 2017, fue proyectada la versión restaurada de *Santo contra "hombres infernales"* en el festival mencionado por la realizadora, que es el principal evento cinematográfico del Estado de Morelos, donde está asentado el archivo Permanencia Voluntaria.

¹² Se trata de un film de terror de 1934 dirigido por Fernando de Fuentes.

¹³ Esta es una película producida por Cinematográfica Calderón S.A., y dirigida en 1954 por Roberto Gavaldón.

¹⁴ Aquí la entrevistada está haciendo referencia al Museo de Arte Moderno de New York.

¹⁵ El Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI), que iba a realizarse durante el mes de abril de 2020, fue finalmente cancelado por causa de la cuarentena obligatoria por el COVID-19.

¹⁶ *La llorona* es un film clásico de terror realizado por Ramón Peón en 1933 y *La mujer murciélago* fue dirigida en 1968 por René Cardona, enmarcada en el contexto del cine de luchadores. La primera fue distribuida por Azteca Films, la empresa regentada por José U. Calderón en Estados Unidos, mientras que la segunda es una producción de Cinematográfica Calderón S.A.

pretendía era darle gusto a toda la audiencia latina en Estados Unidos. *El fantasma del convento*, por ejemplo, es un caso concreto; no es una producción de Calderón; sin embargo, es una película que se financió con dinero de Azteca Films.



Afiche de *Santo contra "hombres infernales"*

S.F.: ¿Cuáles son las problemáticas que encontrás en México para lograr financiamiento para proyectos como los de tu archivo y la restauración de films? ¿Has recibido subsidios o colaboraciones externas que te permitieran poder concretar estos trabajos?

V.G.B.: El primer problema que me enfrento en México es el terrible clasismo que hay en nuestro país y la discriminación hacia cierto tipo de cine y hacia la gente que le gustó ese cine. Hay un término en México, churros, que se usa con bastante desprecio, para aludir a un cine que no valió la pena; quizás taquillero, pero sin ningún valor. Ese es mi primer problema: ¿cómo convencer a las instituciones para que apoyen la restauración de una película que ellos consideran un churro? Y segundo, una vez que consigo el dinero y logro restaurar una película, ¿cómo lograr que estas mismas instituciones que tienen a su cargo las salas cinematográficas de arte pasen estas películas que se siguen considerando unos churros? Tal fue el caso de las dos películas del Santo. Ese, sin ningún lugar a dudas, es un problema. El segundo problema que he sentido de forma directa es que soy una mujer y, aunque no soy joven, soy más joven que varios de los directores de las instituciones, que me ven como si yo no tuviera la experiencia que se necesita, porque no he estado años en esto y, sin embargo, me he abierto camino como he podido. Y a veces siento que a pesar de que estoy haciendo lo mismo que ellos, sin los recursos que ellos tienen y teniendo que trabajar mucho más para poderlos conseguir, no me ven como si estuviera a la altura. Si, por ejemplo, voy de invitada a un festival donde van a estar los directores de las otras instituciones fílmicas del país, ellos tienen un trato que a mí no me van a dar. Eso es en mi país. En cambio, en Estados Unidos, donde he estado trabajando de forma muy cercana, ahí sí siento que es un trato más parejo, en el que miden mi valor en el sentido de lo que he reflejado con el trabajo y de lo que he conseguido. Entonces, digamos que es difícil. Yo ya ni siquiera hago el esfuerzo de conseguir recursos en México. Esa es la realidad. Y me quedo con los aliados que he tenido, porque tampoco quiero negar que los he tenido. El Festival de Morelia, sin lugar a dudas, ha sido uno de

mis grandes aliados. Desde el día uno que empecé en esto y quise pasar las películas en su festival, me abrieron la puerta de par en par. Tuve también ayuda para restaurar una película que se llamó *Carita de cielo*, la primera película de Ninón Sevilla, que se me olvidó mencionar antes, por parte de la Universidad de Guadalajara y del actual director de la Filmoteca de la UNAM,¹⁷ Hugo Villa, que me parece que es alguien que está mucho más abierto a lo que es la cultura del cine en general, que no simplemente se centra en que el cine tiene que ser el cine de arte. Él también me ha estado apoyando prestándome algunos materiales para hacer ciertas restauraciones y para escanear algunos materiales que tengo en el archivo.

S.F.: Tengo entendido que gran parte del trabajo que has hecho con el archivo y con tu sala de exhibición, el Baticine, es producto del esfuerzo personal y de la cooperación de las personas que se acercan como voluntarios; es decir, que no hay un interés de lucro comercial, sino más bien de difusión y de disfrute de algo de lo que todos gozamos como es el cine. ¿Cuáles son los mayores desafíos o preocupaciones con los que te topaste para poder mantener activos estos proyectos?

V.G.B.: Los desafíos son constantes y están ahí cada día. Como no somos un proyecto que tenga alguna clase de subvención, nos tenemos que mantener como podemos. Y no es fácil. Nuestro reto es sobrevivir día a día y siempre hay cosas que nos recuerdan la fragilidad de nuestro proyecto. Si no es un incendio —como el del 2016 que nos pasó muy de cerca, a un par de kilómetros del Baticine—, es un terremoto,¹⁸ ahora es el Coronavirus, que hace que cerremos la sala de exhibición —y la sala y las cervezas que se venden ahí es lo que un poco mantiene la renta del espacio de Permanencia Voluntaria—. Entonces, yo

¹⁷ La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México es una de las instituciones centrales del país en lo que respecta a la adquisición, conservación, preservación y difusión de materiales cinematográficos.

¹⁸ El 19 de septiembre de 2017 hubo un gran terremoto con epicentro en el Estado de Morelos, que trajo importantes pérdidas de rollos y documentos al archivo.

creo que mi principal problema ha sido siempre hacer este proyecto a partir de la pasión y del amor y nunca verlo como un plan de negocios, de preguntarme cómo voy a seguir financiando esto. Creo que ahora me toca tratar de pensar un poco más como empresaria, que es algo que aprendí de un colega francés llamado Serge Bromberg, alguien con una pasión increíble. Un día le pregunté cuál era su secreto —porque él vive en París y tiene un centro de restauración impresionante—. Me dijo: “Mira, la diferencia entre tú y yo es que yo antes de ser un apasionado del cine soy un economista y luego soy un apasionado del cine”. Por eso creo que ahora tengo que pasar de ser una apasionada del cine a tratar de pensar en cómo puedo sostener este proyecto.

S.F.: Permanencia Voluntaria nos permite vislumbrar la descentralización de los grandes archivos, dando espacio a la gestación de otros nuevos y más especializados, como es el tuyo. ¿Pudiste establecer vínculos colaborativos con archivos más centrales, como puede ser el de la Filmoteca de la UNAM o el de la Cineteca Nacional? Por otra parte, ¿has podido realizar conexiones con otros archivos cinematográficos más pequeños y diversificados como el tuyo?

V.G.B.: A mí me parece muy importante que los archivos fílmicos de alguna forma pudieran dividirse en secciones. Lo que he notado con mi archivo es que aunque yo no sea *fan* de todas las películas que tengo ahí, como son las películas que están a mi cargo, o sea, son mi responsabilidad, no paro de buscar formas de saber qué tiene de interesante cada una, por qué son importantes. Y quizás alguna lo es porque es predecesora o sucesora de otra, o porque la historia detrás de cómo se filmó tiene unas características muy especiales o porque es la primera película de alguien. Siempre estoy buscando, y hasta el momento no he encontrado una sola película a la que no le encuentre algo de especial. Estas instituciones fílmicas que tienen tanto, que a veces no saben tampoco qué es lo que tienen, es muy difícil que cuenten con una curaduría de suficiente gente que se proponga, por ejemplo, encargarse de una sección de

género, y de otra que se encargue de otra sección en especial. Es decir que, con pasiones personales y propias, puedan sacarle el jugo a las películas que tienen. Entonces, por lo mismo que siento que ya estoy en esta línea de contar la historia de Azteca Films y la historia del público y de las películas que se hicieron sólo para darle el gusto a la audiencia, entonces es que estoy tratando de abrir colaboraciones con otros archivos, ya sea en México, en Estados Unidos, o también en Sudamérica, porque muchas de estas películas llegaron a Sudamérica. Y quiero ver qué es lo que hay y qué películas puede haber ahí que entren dentro de estas características de la investigación que me he propuesto llevar a cabo. Y sí, de entrada, mi colaboración con la Filmoteca de la UNAM ya ha dado frutos porque hicimos juntos *La llorona*, que sí es una película de Calderón, pero también es una película de Azteca Films. Los materiales estaban en la Filmoteca de UNAM y yo conseguí el dinero y me puse al frente de la restauración. Y como esta siguen varias. Yo sí creo que las colaboraciones entre los archivos son necesarias. Probablemente, tanto Cineteca como Filmoteca tienen un montón de películas que ellos tampoco van a tener los recursos para restaurar y creo que deben de aceptar con alegría si llego a decirles que tengo el dinero para restaurar una de las películas que tienen y al final les daré el crédito que necesiten. La restauración es una ganancia para todos.

Con Cuba también tenemos un proyecto, pero está bastante en los primeros pasos, y también nos hemos vinculado con The Academy Film Archive. La realidad es que quisiera utilizar la colección de Calderón como un pretexto para expandir y contar la historia de cómo el cine hace una especie de telaraña que llega a los lugares más diversos, pues hemos encontrado posters de películas de los Calderón en Turquía, en Japón, en África, y no he encontrado registros de la familia de que se hubiera hecho un esfuerzo consciente de exhibir las películas en estos sitios. Es ver cómo de repente llegan las cosas a estos lugares. Entonces en realidad, pues sí, respecto a las colaboraciones, seguramente la vida no me dará para hacer todas las que quisiera.

S.F.: Las actividades de las que estamos hablando están conectadas por un punto común, que podríamos resumir con la palabra “difusión”.
¿Pensaste formas de extender la accesibilidad del archivo, quizás en lo que respecta a la digitalización de los materiales, como para hacerlos visibles por fuera de México?

V.G.B.: Yo tengo un proyecto desde hace años que he intentado meter al FONCA¹⁹ para conseguir dinero en México. De momento aún no lo he logrado, pero tiene que ver con hacer un archivo digital en el que pueda subir mis materiales. No solo las películas, sino también los documentos que tengo alrededor de las películas, que es algo que creo que tampoco lo he visto en otro lado. Es decir, el hecho de poder mirar una película, pero dentro de una curaduría que esté refiriendo quizás a la película anterior, o a la posterior, o a la actriz, y que me enseñe todas las fotos o una carpeta de producción, y al mismo tiempo quiero hacer esto de forma que ligue mi archivo con otros archivos. Entonces, mi idea es hacer una serie de curadurías trimestrales en las cuales vayamos subiendo cosas. No es como otros archivos en los que suben de repente toda su colección de fotos. Nosotros subiríamos fotografías, materiales fílmicos, etc., con el objetivo de contar una pequeña historia. Por ejemplo, una de las primeras curadurías que quiero hacer es una en la que hablemos de las Bellas de noche.²⁰ Entonces, mi archivo en colaboración con otro archivo personal, el de María José Cuevas,²¹ y con el archivo personal de un compositor inglés que se llama Michael Nyman, dialogan para hablar de este género de cine que fue las ficheras, colaborando también con los documentos que ellos tienen y que se relacionan

¹⁹ La entrevistada se refiere al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, un organismo gubernamental que, a través de sus diversos programas, se dedica al fomento de iniciativas culturales y artísticas.

²⁰ Las “Bellas de noche” remite a una serie de films que tuvieron gran promoción entre los años setenta y noventa, que trajo a la cinematografía, bajo el ala de Guillermo Calderón, el género del cine de ficheras, vinculado al ambiente de los cabarets y basado en una trama narrativa en tono de comedia y alusiones explícitas a la sexualidad.

²¹ María José Cuevas es una cineasta mexicana que dedicó varios años de su vida a recopilar entrevistas a algunas actrices que protagonizaron las películas de ficheras. Ese proceso vio sus resultados en su documental titulado *Bellas de noche* (2016).

con mi archivo. Michael Nyman es un coleccionista muy grande de fotografía y durante los años que ha vivido en México se ha dedicado a comprar colecciones de fotografía que de otra forma se hubieran disgregado y quién sabe en qué manos hubieran quedado. Una de las colecciones fotográficas que tiene es la de Jesús Magaña, que fue uno de los fotógrafos de las *vedettes* más importantes que hay, y sus fotografías son hermosas. Y fuera del archivo de Magaña, he visto en las colecciones de Michael Nyman otra gran cantidad de fotografías de Lupe Vélez y de algunos de los actores de la época de oro del cine mexicano. Su archivo es muy fascinante y es una persona muy generosa. Tiene un respeto muy grande por la gente que hace esfuerzos para rescatar, porque yo creo él mismo lo hace y lo entiende, y de hecho él nos ayudó a mover la colección de nitratos que teníamos aquí en México, financiando parte del transporte de México a UCLA, en Los Angeles.

Entonces, mi sueño es poder tener un archivo online, pero mucho más divertido y entretenido, porque también lo quiero abrir a la gente. Quiero que la gente pueda aportar, porque veo la cantidad de sabiduría que hay ahí afuera, de la que a veces nos perdemos. Yo que estoy un poco abierta a esto, de repente recibo correos increíbles de la gente diciéndome, por ejemplo, que su papá fue proyccionista de uno de los cines de Calderón. Entonces, yo puedo empezar una plática con ellos, en la que me cuentan qué tipo de proyector tenía el cine, cuándo cambiaron los proyectores, cuál proyector le salía más caro, y entonces tener una cantidad de información simplemente de la cabina de proyección de ese cine en particular que no hubiera tenido de otra manera. Y como a mí lo que me interesa es también el público y la audiencia, quiero saber las historias de la gente, a qué cines fue a ver esta película, si los cines estaban llenos o estaban vacíos, si iban a las funciones de noche o de día, si estaban sucios o limpios, qué tipo de gente asistía. En fin, esa es una información que te permite sacar afuera al archivo, sacarlo a la luz, y en el momento en que lo haces, estás creando un nuevo archivo con la información que la misma gente te va a traer de regreso. Entonces es algo muy lindo, se convierte en un “toma y da”.

* Silvana Flores es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Asistente del CONICET, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz". Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), resultado de su tesis doctoral y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) y de *Diez miradas sobre el cine y audiovisual. Volumen aniversario de la revista Imagofagia* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2018), además de varios artículos sobre cine latinoamericano. Ha sido docente en la Universidad de Palermo, así como también ha dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente integra la cátedra de Semiología de UBA XXI. Es co-directora de la revista *Imagofagia* y miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA).
Email: silvana.n.flores@hotmail.com