

VIVOMAT GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 7 - N° 7 - Diciembre de 2021 - ISSN 2469-0767



VIVOMAT  GRAFIAS

Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica

Año 7 – Nro. 7 - Diciembre de 2021

DIRECTORAS

Andrea Cuarterolo
CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina
Georgina Torello
CSIC/EI, Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ DE REDACCIÓN

Francisco Álvez Francese
Universidad de la República, Uruguay
Marcelo Damonte
Universidad de la República, Uruguay
Gloria Ana Diez
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Fabrizio Felice
Universidad Federal de São Carlos, Brasil
Virginia Frade Pandolfi
Universidad de la República, Uruguay
Natacha Muriel López Gallucci,
Universidad Estadual de Campinas, Brasil
Maria Constanza Grela Reina
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rielle Navitsky
Universidad de Georgia, EE.UU.
Juan Sebastián Ospina León,
Universidad de California, Berkeley, EE.UU.
Mónica Villarroel Márquez
Cineteca Nacional de Chile, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO

Ricardo Bedoya
Universidad Católica de Perú, Perú
Paolo Cherchi Usai
Centro Sperimentale di Cinematografia, Italia
Luciana Corrêa de Araújo
Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Antonio Costa
Università Iuav di Venezia, Italia
André Gaudreault
Université de Montréal, Canadá
Tom Gunning
University of Chicago, EE.UU.
Ana López
Tulane University, EE.UU.
Ángel Miquel
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México
Eduardo Morettin
Universidad de São Paulo, Brasil
Paulo Antonio Paranaguá
Le Monde, Francia
Bernardo Riego
Universidad de Cantabria, España
Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Daniel Sánchez Salas
Universidad Rey Juan Carlos, España
Laura Isabel Serna
University of Southern California, EE.UU.

Acoyte 502 4to A
(1405) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
E-mail: vivomatografias@gmail.com
Página web: www.vivomatografias.com
ISSN: 2469-0767

ENTIDAD EDITORA:

Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA)
<https://grupoprecila.wixsite.com/inicio>
grupoprecila@gmail.com

REVISTA INDEZADA EN:



PATROCINAN ESTA REVISTA:



ARK CAICYT DEL N°7:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/r2sfgzpq5>

Foto de tapa:

Almery Steves, Edison Chagas y Ary Severo, pioneros del cine en Recife, Brasil, c. 1925. Gentileza Cinemateca Pernambucana y Fundação Joaquim Nabuco



Esta obra cuenta con una licencia Creative Commons Atribución NoComercial-SinDerivadas 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Sumario

EDITORIAL

Andrea Cuarterolo y Georgina Torello 1-5

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

❖ **Um cinema-postal: *As Cidades do Paraná*, de João Baptista Groff (1936)** 6-39
Rosane Kaminski y Larissa Busnardo

❖ **Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920** 40-70
Ana Lía Rey

❖ **Dispositivos, máquinas e cinematógrafos na Bahia do século XIX** 71-97
Filipe Brito Gama

RESCATES

❖ **De San Cristóbal a Lodz. El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros** 98-111
Lorena Bordigoni

❖ ***Pericón Nacional* (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906)** 112-124
Laura Gómez Gauna

TRADUCCIONES

❖ **La palabra escrita en el cine** 125-138
Victor O. Freeburg. Traducción al español de Ignacio Albornoz

ENTREVISTAS

❖ ***Mudos testigos*. Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga** 139-161
Juan Sebastián Ospina Leon

❖ **La historia del cine uruguayo, en movimiento. Entrevista a Felipe Bellocq, Patricia Olveira y Carolina Curti** 162-173
Georgina Torello

RESEÑAS

- | | |
|--|---------|
| ❖ On Ospina León, Juan Sebastián. <i>Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film</i>
Rielle Navitski | 174-179 |
| ❖ Sobre Vergara, Ximena; Antonia Krebs y Marcelo Morales. <i>Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932)</i>
María Paz Peirano | 180-184 |
| ❖ Sobre Lopes, Denilson. <i>Mário Peixoto antes e depois de Limite</i>
Fabricio Felice | 185-190 |
| ❖ Sobre Hernández Mayoral, José A. <i>Los viejos cines de Puerto Rico</i>
Mary Leonard | 191-197 |

DOCUMENTOS

- | | |
|---|---------|
| ❖ <i>Magazine Cinematográfico: Una publicación entre el silente y el sonoro</i>
María Constanza Grela Reina | 198-252 |
|---|---------|

IN MEMORIAM

- | | |
|---|---------|
| ❖ Lesly Peterlini (1975-2021)
Andrea Cuarterolo | 253-255 |
| ❖ Convocatoria para el nro. 8 | 256-257 |

Editorial

Andrea Cuarterolo

Georgina Torello

Directoras



Almery Steves, Edison Chagas y Ary Severo, pioneros del cine en Recife, Brasil, ca. 1925.
Gentileza Cinemateca Pernambucana y Fundação Joaquim Nabuco

Como los cielos de la antigüedad, las colinas de Roma y de Lisboa, las estrellas más luminosas de la Osa Mayor y la Osa Menor, las virtudes y los pecados capitales, los planetas de la astronomía antigua, las vértebras cervicales, las maravillas del mundo, las artes liberales, los enanitos de Blancanieves y, por supuesto, el propio arte cinematográfico, tal como lo terminó numerando el exuberante Ricciotto Canudo, tras haber flirtado con el sexto¹, *Vivomatografías* llegó a su séptimo año (casi)

¹ Nos referimos al poco citado artículo de 1911, recuperado y analizado por la investigadora Anna Paola Masetto, donde Ricciotto Canudo esboza su idea del cine como arte total, pero le asigna el sexto lugar entre la poesía, la arquitectura, la música, la pintura y la escultura. Posteriormente, agregará a la danza,

sin comezón. Porque si cumplimos varios de los objetivos iniciales –cuya mención ahorramos a nuestros lectores pues están en cada página de los números publicados hasta la fecha– no podemos negar que, como sucede con toda comezón por moderada que sea, proliferan las turbaciones y esperanzas incumplidas: las ansias por cubrir lo producido en cada rincón de Latinoamérica, las voracidades de infinitos artículos sobre pre-cine, las avidedeces de reflexión teórica, las ganas de implicar aún a más investigadoras e investigadores, los apetitos por contener más textos traducidos y, en particular, por volver disponibles para lectores de otras lenguas los textos de nuestro continente, por ocupar más páginas con cine pensado, hecho, escrito, producido y criticado por mujeres. La lista es infinita, y cambiante, como el mismísimo deseo.

Por lo pronto, este año logramos algunas metas importantes. En primer lugar, continuando con el proceso de indexación de la revista, fuimos admitidos en el Catálogo 2.0 de Latindex y en Google Scholar, donde ya contamos con un perfil en el que se miden los índices de citación de nuestra publicación. Asimismo, en el presente número nos sumamos a una experiencia piloto desarrollada por el Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT) dependiente del CONICET y orientada a garantizar los medios para la identificación de recursos en el campo de la comunicación científica argentina. A través de este proyecto, comenzamos a incluir identificadores ARK (Archival Resource Key) en todos nuestros artículos. Los identificadores persistentes son una herramienta fundamental para garantizar la reproducibilidad científica.² Sin embargo, la generalización de modelos pagos en moneda extranjera como el DOI ponen en gran desventaja a las revistas latinoamericanas y contribuyen a reproducir las diferencias económicas en el terreno académico, perpetuando “la denominada invisibilidad del quehacer científico de los países en vías de desarrollo”.³ Este proyecto se suma, entonces, a

recolocándolo en el séptimo lugar, y allí quedará. Véanse CANUDO, Ricciotto. “La naissance d’un sixième art essai sur le cinématographe”, *Les Entretiens idéalistes*, t. X, n. LXI, 25 octubre de 1911, pp. 169-179, MOSSETTO, Anna Paola. “Forme e strutture del film nel primo R. Canudo”, *Cinema nuovo*, vol. XXII, n. 225, septiembre-octubre de 1973, pp. 358-365 y CANUDO, Ricciotto. “Manifeste des sept arts”, *Gazette des sept arts. Architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinématographie*, n. 2, 25 enero de 1923, p. 2.

² AUTHIER, Carlos, Diego Ferreyra y Hernán Biglieri. “ARK como identificador persistente gratuito: una propuesta”. En: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Humanidades Digitales*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2018

³ CONTRERAS, Francisco Ganga, Lorena Paredes Buzeta y Liliana Pedraja-Rejas. “Importancia de las publicaciones académicas: algunos problemas y recomendaciones a tener en cuenta”, *Idesia*, vol.33, n.4, 2015, pp. 111-119.

nuestra política de democratización, acceso abierto y difusión de la información científica, un objetivo presente desde los incios de *Vivomatografías*.

Entrando de lleno en el presente número, este año operamos una variación en lo que ya se puede pensar como motivo de la revista: el carácter metarreflexivo de sus tapas. Nuestra vertoviana versión de *El hombre con la cámara*, en este 2021, se feminiza. Gracias a la Cinemateca Pernambucana, a la Fundação Joaquim Nabuco y a la magnífica foto que nos cedieron, aparece empuñando la manivela la actriz Almerly Steves, estrella del cine pernambucano, y de películas como *Retribuição* (1924), *Aitaré da Praia* (1925), *Dança, Amor e Ventura* (1927) y *Destino das Rosas* (1928). Para la foto oficia de operadora y, rompiendo la regla de oro de su *métier*, mira intensamente a la cámara, un gesto que la coloca de manera contundente como sujeto del registro. A nivel simbólico, la clave femenina se abre un espacio, se acomoda, se instala y, al mismo tiempo, vuelve más evidente su anterior ausencia. Supone un regaño y, a la vez, buenos augurios para el futuro.

Parte de nuestros anhelos quedaron colmados en este número gracias a los tres artículos de investigación, en los que se piensa lo intermedial, se explora el ámbito femenino y se hurga en los cruces entre precine y cine. Rosane Kaminski y Larissa Busnardo en su “Um cinema-postal: As Cidades do Paraná, de João Baptista Groff (1936)” se centran en los fuertes lazos que lo cinematográfico estableció con imágenes (y bienes) de uso cotidiano y masivo como las postales y los álbumes de fotos. Si todo el periodo silente se caracteriza por un fuerte uso del repertorio visual popular, Kaminski y Busnardo ofrecen un ejemplo tardío y, por lo tanto, particularmente significativo de esta praxis. Otros cruces intermediales (novelas, teatro, tango) propone Ana Lía Rey en “Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920”, con su análisis en *La vendedora de Harrods* (Defilippis Novoa, 1921) y *La chica de la calle Florida* (Ferreira, 1922) y sus representaciones del amor y lo femenino. En “Dispositivos, máquinas e cinematógrafos na Bahia do século XIX”, Filipe Brito Gama, enfocándose en el año 1897, explora la irrupción del cinematógrafo en Bahía y las continuidades que lo ligaron –en el imaginario y en los espacios de exhibición– a dispositivos anteriores como el kaleidoscopio, el kinetoscopio, la linterna mágica, el gramófono, etc.

La sección “Rescates” recupera esta vez dos historias argentinas. Lorena Bordigoni, en “De San Cristóbal a Lodz. El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros” trata

el itinerario, digno de una trama detectivesca, de dos películas del pionero del cine argentino Eugenio Cardini por los archivos y los mercados del mundo. Laura Gómez Gauna se ocupa, por su parte, de *Pericón Nacional*, producido por Enrique Lepage y Cía en 1906 y, a partir del film, entra en el archivo y en el no menos interesante recorrido que el nitrato hizo en los ciento catorce años que nos separan de él.

En uno de los temas más candentes del cine silente se concentra la sección “Traducciones”. “La palabra escrita en el cine”, de Victor O. Freeburg, texto publicado en 1918 como parte del libro *The Art of Photoplay Making* y traducido al español para *Vivomatografías* por Ignacio Albornoz, da cuenta de la articulada discusión del periodo sobre la esencia misma de la película –su condición de “obra de imágenes”, la noción de “pureza” y, en definitiva, la autonomía del propio medio– y los múltiples usos y abusos de la palabra en su interior. Puntos claves del ensayo son tanto la distinción categórica entre los usos orgánicos y no orgánicos de la palabra, como la especificidad de ésta en relación a los distintos géneros; en síntesis, su temprano y articulado análisis del cruce entre imagen y verbo, todavía vigente como problema.

En torno a ideas diversas –hasta podríamos arriesgar, antitéticas– en lo que al archivo se refiere, giran las dos entrevistas que presentamos en este número. “Mudos testigos. Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga”, por Juan Sebastián Ospina León, se centra en el largometraje póstumo del director colombiano Luis Ospina (1949-2019), *Mudos testigos*, definido por su productor, Atehortúa Arteaga, como “película de ficción” y “collage”, en la que las imágenes del cine silente colombiano se resignifican, en un giro vanguardista, a partir de su reorganización. “La historia del cine uruguayo, en movimiento. Entrevista a Felipe Bellocq, Patricia Oliveira y Carolina Curti”, por Georgina Torello, relata, en cambio, el rescate de imágenes de archivo y los esfuerzos por devolverles una historia perdida para el imaginario, a partir de la producción de la serie televisiva *Historia del cine en Uruguay* y de *El gran film del Uruguay*, sobre el director Carlos Alonso. Dos prácticas que, a pesar de sus diferencias ideológicas y metodológicas, llaman a una mirada renovada del corpus.

Las cuatro reseñas de este número confirman, enfáticas –casi a los gritos la vivaz producción del campo silente. Rielle Navitski escribe sobre el libro *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*, de Juan Sebastián Ospina León; María Paz Peirano sobre Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno

temprano (1897–1932), por Ximena Vergara, Antonia Krebs y Marcelo Morales; Fabricio Felice sobre *Mário Peixoto antes e depois de Limite*, de Denilson Lopes y Mary Leonard sobre *Los viejos cines de Puerto Rico*, de José A. Hernández Mayoral. La sección “Documentos” ofrece, en manos de María Constanza Grela Reina, el primer número completo de *Magazine Cinematográfico*, publicada en junio de 1930 y, como anuncia la propia Grela Reina, una publicación bisagra entre “el silente y el sonoro”.

Nuestro número se cierra con el recuerdo, imprescindible, de Lesly Peterlini (1975-2021), querida compañera de nuestro comité editorial, a la que perdimos este año. A ella va dedicada, con todo nuestro afecto, la presente edición.

Referencias bibliográficas

- AUTHIER, Carlos, Diego Ferreyra y Hernán Biglieri. “ARK como identificador persistente gratuito: una propuesta”. En: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Humanidades Digitales*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2018. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/13570> [Acceso: diciembre de 2021].
- CANUDO, Ricciotto. “Manifeste des sept arts”, *Gazette des sept arts. Architecture, peinture, sculpture, musique, poesie, danse, cinematographie*, n. 2, 25 enero de 1923, p. 2.
- CANUDO, Ricciotto. “La naissance d’un sixième art essai sur le cinématographe”, *Les Entretiens idéalistes*, t. X, n. LXI, 25 octubre de 1911, pp. 169-179.
- MOSSETTO, Anna Paola. “Forme e strutture del film nel primo R. Canudo”, *Cinema nuovo*, vol. XXII, n. 225, septiembre-octubre de 1973, pp. 358-365
- CONTRERAS, Francisco Ganga, Lorena Paredes Buzeta y Liliana Pedraja-Rejas. “Importancia de las publicaciones académicas: algunos problemas y recomendaciones a tener en cuenta”, *Idesia*, vol.33, n.4, 2015, pp. 111-119.

ARK CAICYT:

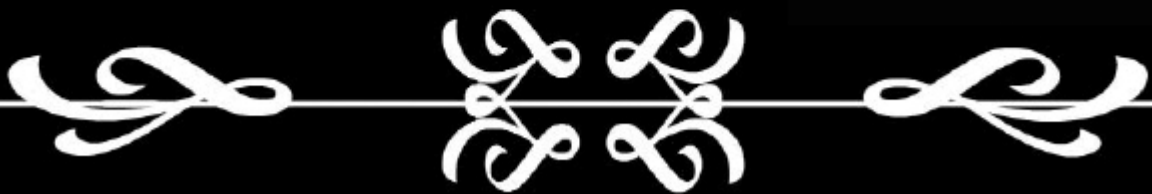
<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/v5y7eccdr>

Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. “Editorial”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 1-5. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/375>> [Acceso dd.mm.aaaa].



ARTÍCULOS DE
INVESTIGACIÓN



Um cinema-postal:

As Cidades do Paraná, de João Baptista Groff (1936)

Rosane Kaminski e Larissa Busnardo*

Resumo: Este artigo pretende discutir o filme silente *Cidades do Paraná* (Brasil, João B. Groff, 1936) a partir de suas implicações históricas e estéticas. O filme foi produzido por encomenda e composto de imagens documentais: um desdobramento dos filmes “naturais” comuns às primeiras décadas do século XX. Do ponto de vista estético, *Cidades do Paraná* chama a atenção por seu diálogo com cartões-postais e álbuns fotográficos, apontando para uma intermedialidade característica do cinema nos seus primórdios, e que persiste no filme de Groff. Em termos discursivos, além do caráter publicitário, o filme alinhava-se às discussões identitárias do seu contexto de produção. *Cidades do Paraná* mesclava ao nacionalismo emergente um conjunto de proposições “paranistas”, de ufanismo regional. Tais questões serão avaliadas a partir do lugar social e das experiências profissionais exercidas por João Baptista Groff, mais conhecido enquanto fotógrafo de vistas e postais, e como o editor da revista *Ilustração Paranaense*.

Palavras chave: fotografia; documentário; cinema silencioso; João Baptista Groff; Paraná.

Un cine postal: *Cidades do Paraná*, de João Baptista Groff (1936)

Resumen: Este artículo se propone discutir la película silente *Cidades do Paraná* (Brasil, João B. Groff, 1936) a partir de sus implicaciones históricas y estéticas. Fue un trabajo por encargo y se compuso con imágenes documentales: un despliegue de películas “naturales”, comunes en las primeras décadas del siglo XX. Desde el punto de vista estético, *Cidades do Paraná* llama la atención por su diálogo con postales y álbumes de fotografías, lo que apunta hacia una característica intermedial del cine en sus inicios, que persiste en la película de Groff. En lo discursivo, además del carácter publicitario, la película se alineó con las discusiones de identidad de su contexto de producción. *Cidades do Paraná* mezcló un conjunto de proposiciones “paranistas” de ufanía regional con el nacionalismo emergente. Tales asuntos serán evaluados considerando el lugar social y las experiencias profesionales de João Baptista Groff, más conocido como fotógrafo de vistas y postales, así como por ser editor de la revista *Ilustração Paranaense*.

Palabras clave: fotografía; documental; cine silente; João Baptista Groff; Paraná

A postcard cinema: *Cidades do Paraná*, by João Baptista Groff (1936)

Abstract: This article aims to discuss the silent film *Cidades do Paraná* (Brazil, João B. Groff, 1936) from its historical and aesthetic implications. As a commissioned work, it was composed by documentary images, an unfolding of the “natural” films, common in the early 20th century. From an aesthetic point of view, *Cidades do Paraná* draws attention for its dialogue with postcards and photo albums, pointing to an intermediality typical of cinema in its beginnings, and which persists in Groff’s film. In discursive terms, in addition to its advertising character, the film was aligned with the identity discussions of its production context. *Cidades do Paraná* mixed the emerging nationalism with a set of “Paranist” propositions of regional pride. Such matters will be evaluated considering the social place and professional experiences of João Baptista Groff, best known as a notable photographer of views and postcards, as well as editor of the magazine *Ilustração Paranaense*.

Keywords: photography; documentary; silent film; João Baptista Groff; Paraná.

Introdução

O presente texto nasce da convicção de que todo filme, enquanto produto expressivo, auxilia na compreensão da realidade que o produz e dos discursos por ele produzidos, pois, como disse José D’Assunção Barros: “o Cinema interfere na História, e com ela se entrelaça”.¹ Aqui, tomamos como objeto de estudo um filme silencioso produzido no Paraná, sul do Brasil, na década de 1930. Trata-se do média-metragem *Cidades do Paraná* (Brasil, João B. Groff, 1936),² que foi encomendado pela empresa bancária Caixa Econômica Federal para documentar suas atividades em nove cidades do estado.

Seu realizador, João Baptista Groff, nascido em 1897, era filho de imigrantes italianos³ e atuava como fotógrafo, jornalista e editor em Curitiba.⁴ Na década de 1920, Groff envolveu-se com o movimento cívico-cultural conhecido como Paranismo, de afaã identitário regionalista. A revista *Ilustração Paranaense*, criada e editada por ele entre 1927 e 1931, foi o principal veículo dessas ideias no âmbito cultural: “Esse periódico refletia os temas e ideário em voga naquele momento, apresentava uma ótima qualidade gráfica e editorial e contava com a colaboração de artistas e intelectuais”.⁵ Quanto ao cinema, antes de realizar *Cidades do Paraná*, Groff filmou uma série de vistas, referenciando a tradição europeia, e produziu o documentário *Pátria Redimida* (Brasil, João B. Groff, 1930).

¹ D’ASSUNÇÃO BARROS, José. “Cinema e História: considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas”, *Comunicação e sociedade*, ano 32, n. 55, 2011, p. 198.

² *Cidades Do Paraná*. Direção de João Baptista Groff. Curitiba: Groff Film, 1936. 35mm, mudo, intertítulos em português, P&B, (31’32”). Cinemateca de Curitiba. Cópia disponível em DVD.

³ Massimino Bettega Groff e Domenica Loss Chemin eram imigrantes de uma região ao norte da Itália, cujas famílias foram atraídas ao Brasil pelo trabalho na estrada de ferro Paranaguá-Curitiba. VIEIRA, Daniele. *João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1998, p. 38.

⁴ Groff nasceu em Curitiba (Paraná, Brasil) em 13 de dezembro de 1897, cidade na qual também faleceu, em 28 de junho de 1969.

⁵ SALTURI, Luiz. “O Movimento Paranista e a revista *Ilustração Paranaense*”, *Temáticas*, Campinas, v. 22, n. 43, 2014, p. 129.

A película selecionada para análise simula uma viagem e apresenta uma retórica descritiva, dando preferência “ao uso recorrente do movimento de câmera em panorâmica horizontal, movimento lento, didático na exposição do espaço”,⁶ que havia sido usual no documentário brasileiro dos anos 1920. Tal retórica desdobra-se a partir dos ditos filmes “naturais” (compostos de imagens documentais) e dos cinejornais, que, juntos, constituem o “cinema de cavação”, aquele cinema de não-ficção e “de encomenda” que, segundo Jean-Claude Bernardet, sustentou a produção brasileira nas primeiras décadas do século.⁷

Além disso, o filme de Groff dialoga com o primeiro cinema feito no Brasil, na virada do século XIX para o XX. A autora Flávia Cesarino Costa designa como primeiro cinema “os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908” –período privilegiado por ela em seu livro– “e um segundo período (1908-1915), de crescente narratividade”⁸. Segundo Flávia Cesarino Costa, “o intervalo que vai das primeiras projeções de filmes até a consolidação do cinema como uma forma narrativa, autossuficiente é pequeno, mas crucial”,⁹ pois envolve um conjunto de rápidas e importantes transformações vinculadas, ao mesmo tempo, à maneira de fazer e consumir filmes e ao surgimento de uma percepção de mundo, vinculada à urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e comunicações, bem como à expansão da classe média.

Tal ligação entre as primeiras décadas do cinema e o processo mais amplo de modernização ajuda a compreender a reflexão sobre a intermedialidade que pretendemos desenvolver, adiante, na análise do filme de Groff. De um ponto de vista

⁶ XAVIER, Ismail. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, 2009, pp. 11-14.

⁷ Os “naturais e cinejornais abordam assuntos locais (...) sempre apresentados do ponto de vista de quem fica com o poder”. BERNARDET, Jean-Claude. “A cavação”. En: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 38.

⁸ CESARINO COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, pp. 21 e p. 34.

⁹ CESARINO COSTA, Flávia. “Figuras populares no documentário silencioso brasileiro”, *Imagofagia*, n. 8, 2013, p. 31. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/493>>. Acesso: 6 de agosto de 2019.

estético, *Cidades do Paraná* dialoga com os cartões-postais e álbuns fotográficos, artefatos que se difundiam entre os novos hábitos de consumo cultural desde o século XIX. Isso articula-se à afirmação de Georgina Torello de que “a imagem móvel foi, no imaginário do fim do século XIX, uma continuação da [imagem] fixa”.¹⁰ Sobre esta questão, Andrea Cuarterolo complementa que “os primeiros cineastas nada mais fizeram do que retomar o interesse por maravilhar o espectador através das qualidades intrínsecas da imagem, que já estavam presentes em seus ancestrais fotográficos”.¹¹ Aliás, para além de formatos fotográficos, o primeiro cinema relacionava-se também a outras formas culturais. Arlindo Machado explica que: “o cinema, nos seus primórdios, não era ainda o que chamamos de cinema. Ele reunia, na sua base de celuloide, várias modalidades de espetáculos derivados das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a pantomima, a prestidigitação, a lanterna mágica. Como tudo pertence à cultura popular, ele formava também [...] um mundo paralelo ao da cultura oficial”.¹²

Para os propósitos deste artigo, cumpre mencionar que naquele primeiro cinema ainda não existia a ideia de um “cinema nacional”, visto que “a maioria dos produtores não se considerava ‘produtor brasileiro’ e grande parte dos filmes não se considerava expressão de uma cultura brasileira”.¹³ Essa preocupação levou bons anos para ser formada. Somente na década de 1920 aumentaria a aproximação entre os filmes e a discussão da construção da nacionalidade. Flávia Cesarino Costa cita como exemplos “os inúmeros filmes sobre as visitas de autoridades estrangeiras, que funcionavam como encenações do reconhecimento da importância e mesmo da existência do Brasil como nação, uma tradição que vinha do século XIX”.¹⁴

¹⁰ No original: “la imagen móvil fue, en el imaginario de fines de siglo XIX, continuación de la fija”. TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio: cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018. p. 86.

¹¹ No original: “los primeros cineastas no hicieron más que retomar ese interés por maravillar al espectador a través de las cualidades intrínsecas de la imagen, que ya estaba presente en sus antepasados fotográficos.” CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013, p. 50.

¹² MACHADO, Arlindo. “Apresentação”. En: CESARINO COSTA, Flávia, 2005, *op. cit.*, p. 11.

¹³ HEFFNER, Apud. CESARINO COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ CESARINO COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 6.

Curiosamente, no filme do qual trataremos neste artigo, datado 1936, o ufanismo regionalista é entrelaçado à ideia de “nacional”. O *Cidades do Paraná*, apesar de (ou por) ser um filme encomendado é “regionalista”, imbuído do ideário paranista que, desde a década anterior, promulgava uma identidade singular ao paranaense, baseada em elementos da flora, nas riquezas naturais e na índole da população, que era composta por diferentes grupos de imigrantes.¹⁵ Isso, num contexto nacional de embate entre poder central e grupos regionais, no qual outros agentes discutiam a relação entre cinema e brasilidade.

Portanto, nas páginas a seguir serão analisados dois aspectos do filme *Cidades do Paraná*, ambos resgatando suas semelhanças com o primeiro cinema: (1) as características que dialogam com os cartões postais e álbuns fotográficos, avaliadas a partir da experiência fotográfica de Groff; e (2) a retórica paranista da película e suas relações com o *Ritual do Poder* e o *Berço Esplêndido*, noções propostas por Paulo Emílio Sales Gomes ao discutir a utilização do cinema como propaganda política no início do século XX¹⁶.

Para conduzir a argumentação, o artigo está organizado em quatro tópicos. O trecho inicial traz informações sobre o primeiro cinema em Curitiba; o segundo situa a atuação de João Baptista Groff na cidade. O terceiro e o quarto tópicos são dedicados à análise dos dois aspectos de *Cidades do Paraná* acima mencionados. Para tanto, foi selecionado o excerto fílmico que mostra vistas da cidade de Curitiba (dos 16’40” aos 21’10”). Por uma questão de recorte, não serão discutidos os trechos dedicados a outras cidades paranaenses.

Cinematógrafos e cineteatros: um olhar sobre a Curitiba de Groff

João Baptista Groff nasceu em Curitiba no mesmo ano em que o cinematógrafo chegou à cidade. A primeira exibição do Cinematógrafo Lumière na capital paranaense

¹⁵ LOPES PEREIRA, Luis Fernando. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1996, p. 82.

¹⁶ SALES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Cia das Letras, 2016. pp.167-175.

ocorreu no Theatro Hauer, em outubro de 1897, com a vinda da Companhia de Variedades do Theatro Lucinda.¹⁷ E, nos anos seguintes, várias outras empresas fizeram exhibições na cidade. O cinematógrafo da Companhia Apollo esteve em Curitiba em 1900 apresentando *photographias vivas* no Theatro Hauer. Em novembro de 1901 foi inaugurado o Theatro Guayra, que recebeu o Cinematógrafo Universal de Mr. Kaurt e a Companhia Grand Prix da Empresa Sastres e Cia. Em 1903, houve a primeira filmagem na cidade, pela Companhia de Artes do Bioscope Inglez de José Felippi.¹⁸

A partir dessas primeiras experiências oferecidas aos curitibanos, simultâneas ao que ocorria em diversas cidades do mundo, o cinema foi se estabelecendo como entretenimento popular, tornando-se o símbolo máximo da cultura do espetáculo moderno, em diálogo com outras formas de difusão imagética. O desenvolvimento urbano e cultural de Curitiba passaria, assim, a ser medido também pelo sucesso das diversões populares.¹⁹ No entanto, seu êxito na cidade não foi imediato, mas resultado de um processo de convencimento e afirmação da atividade enquanto entretenimento popular, entre várias outras atrações disponíveis. Apesar do sucesso episódico, as sessões eram esporádicas e dependia-se da vinda de companhias ambulantes.

Nesse sentido, o ano de 1905 foi emblemático para Curitiba. Contou com a presença do Cinematógrafo de Eduardo Hervet –responsável por apresentar *Le voyage dans la lune* (A viagem à lua, França, Georges Méliès, 1902)– e do Cinematógrafo Richebourg²⁰,

¹⁷ A Companhia de Variedades do Theatro Lucinda, Rio de Janeiro, era uma empresa de Germano Alves. Permaneceu em Curitiba de 9 a 16 de outubro de 1897. Em maio, Curitiba recebera a Companhia Ilusionista de De Mesmeris, que realizou “projeções luminosas” no Theatro Hauer; e, em agosto, a Companhia de Variedades de Faure Nicolay anunciou a primeira exibição do cinematógrafo combinado ao Diaphanorama Universal. LOPES PEREIRA, Luís Fernando. *O espetáculo dos maquinismos modernos*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009, pp.164-171.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Sobre as relações entre revistas ilustradas e cinema em Curitiba: KAMINSKI, Rosane. “O primeiro cinema nas páginas das revistas curitibanas (1907-1913)”, *Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, 2020.

²⁰ O imigrante espanhol Francisco Serrador foi um pioneiro dos circuitos exibidores no Rio de Janeiro e em São Paulo. Organizou a companhia ambulante Cinematógrafo Richebourg, que percorreu parte do país e apresentou-se em Curitiba pela primeira vez em 5 de outubro de 1905, conforme noticiado no jornal *A República*.

recém-chegado da Alemanha. Mas a grande comoção daquele ano foi a inauguração de uma sala de projeções fixa na cidade, no Parque Colyseo.²¹ Pouco tempo depois, em rápida sucessão, foram inaugurados vários cineteatros: “o Éden Teatro (1907), o Smart (1908), o Central Park (1908), o Mignon Théâtre (1910), o Polytheama (1911), o Bijou (1913), o Palace Théâtre (1916), o Cine Central (1917), o América (1920), o Popular (1927) o República (1928), o Odeon Variété (1928), o Teatro Avenida (1929) e o Cine Santa Cecília (1929)”.²² Tal fenômeno era coerente com o que ocorria noutras cidades brasileiras. Vicente Araújo, em seu livro sobre a “bela época do cinema brasileiro”,²³ comenta a ampliação, a sofisticação das salas e a constante presença das suas programações nos noticiários.

O cinema feito por um paranaense propriamente dito começou com os registros de Annibal Requião.²⁴ Ele foi o responsável por inaugurar, em 1908, “a primeira sala com objetivo específico de projeções cinematográficas, o Smart Cinema, onde passou a apresentar suas fitas Kodak”.²⁵ Localizado na Rua XV de Novembro, 67, o Smart tinha sessões diárias com exibição dos filmes do próprio Requião e de outros nacionais e estrangeiros. Suas vistas de atualidades –como *Chegada do primeiro automóvel a Curitiba* (Brasil, Annibal Requião, 1907)– eram ali projetadas de forma performática, ambientando as fitas com efeitos especiais, com o objetivo de incentivar o público a frequentar o cinema.²⁶ Os filmes feitos por Requião chegaram a circular nacionalmente. Pereira conta que em 1910 “os Cine Odeon e Pathé no Rio de Janeiro

²¹ O cinematógrafo do Colyseo também foi organizado por Serrador e funcionava semanalmente. Teve sucesso crescente, o que levaria à ampliação dos espaços de exibição na cidade. STECZ, Solange. *O cinema Paranaense, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1988. pp. 60-61.

²² *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*. Curitiba: Editora do Chain/ Banco do Estado do Paraná, 1991, p. 497.

²³ ARAÚJO, Vicente. *A Bela Época do Cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 18.

²⁴ Annibal Rocha Requião (1875-1929) foi fotógrafo, dono de livraria e do primeiro cinema de Curitiba. A filmagem do *Desfile militar de 15 de novembro* foi noticiada no *Diário da Tarde*, em 19 de novembro de 1907, e considerada como o “nascimento do cinema paranaense”. STECZ, 1988, *op. cit.*, p. 83.

²⁵ LOPES PEREIRA, 2009, *op. cit.*, p. 175.

²⁶ BAHLS, Aparecida. *Cine Luz: exemplo de modernidade e das transformações sociais de uma época*. Trabalho de Especialização em História e Cidade. Curitiba, UFPR, 1993, p. 32.

passaram a projetar os filmes de Requião”.²⁷ Após 1912, ele diminuiu seu ritmo de produção, coincidindo “com uma grande entrada de fitas estrangeiras, em particular com filmes de ficção que finalmente conquistaram a população”.²⁸

Nesse ínterim, muitos novos cineastas apareceram pelo país realizando fitas “naturais”, marcando um período em que, de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes, se manifestava uma “tomada de consciência cinematográfica”, com o aparecimento de “focos de criação em pontos diversos do território, além de Rio e São Paulo”.²⁹

As salas de cinema continuaram a multiplicar-se nacionalmente na primeira metade do século XX, e a situação da categoria parecia bastante estável e promissora. No entanto, a força da cinematografia brasileira se esvairia precisamente nesse contexto, pois, apesar da ampliação do número de espectadores, a produção nacional concorreria com a expansão da importação de filmes estrangeiros. Além disso, até o início dos anos 1920, como explica Cesarino Costa, o cinema era “uma diversão cara, com um público-alvo formado por uma ainda pequena classe média”.³⁰

No âmbito da produção fílmica local, o Paraná permaneceu focado nas fitas jornalísticas e de atualidades,³¹ sendo o principal filme local daquele período o documentário *Pátria Redimida*, de João B. Groff (1930). A produção de filmes de enredo ocorreu tardiamente no Paraná, segundo Francisco Alves dos Santos, talvez porque os profissionais envolvidos, essencialmente fotógrafos, “simplesmente bastaram-se com o registro documentário, isto querendo dizer 'vistas' naturais, inaugurações, comemorações, no geral do interesse do poder público ou privado. Registros sem maiores riscos, de fácil consecução de subsídios ou patrocínio”.³²

²⁷ LOPES PEREIRA, 2009, *op. cit.*, p. 176.

²⁸ *Ibidem*, p. 179.

²⁹ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 143.

³⁰ CESARINO COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 10.

³¹ “o projeto de Arthur Rogge [nos anos 1930] incluía a realização de *longas-metragens de enredo* locais [...]. Mas, como não deu certo, o cinema no Paraná teve que continuar contando, pelo menos por mais uns vinte ou trinta anos, apenas com o gênero documentário”. ALVES SANTOS, Francisco. “A trajetória do cinema no Paraná”. En: *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005. p. 13.

³² *Ibidem*.

A produção de Groff foi bastante expressiva –na década de 1930, ele realizou metade dos filmes paranaenses. A relevância da obra do cineasta era reconhecida por Paulo Emílio Sales Gomes, como se pode constatar a partir de cartas trocadas entre ele e Groff. Em 1955, o crítico paulista solicitava que Groff enviasse seus filmes para a então Fimoteca do Museu de Arte Moderna.³³ Numa segunda carta, em 1956, reforçou a mensagem: “é um homem impossível. Promete notícias e não dá. [...] enquanto isso os seus filmes antigos continuam abandonados”.³⁴ O desfecho desta requisição: metade da obra do cineasta curitibano seria perdida com o incêndio da Cinemateca Brasileira, em 1957; e a outra metade em um incêndio na residência da própria família. Ao fim, sobreviveram poucas e raras fitas –entre elas, *Cidades do Paraná*.

João Batista Groff entre fotos e filmes no Paraná dos anos 1920-30

Todo tipo de serviço fotográfico era realizado no Foto Groff, um bem-sucedido estabelecimento comercial da Rua XV de Novembro, principal endereço da cidade de Curitiba na década de 1920, onde avizinhavam-se também as tão populares salas de cinema. Era possível realizar, com o fotógrafo João Baptista Groff, imagens posadas em seu ateliê, adquirir seus famigerados cartões-postais com vistas de variados locais da cidade, requisitar revelações ou encomendar os equipamentos fotográficos da moda. Desde o início do século XX, ampliara-se a possibilidade e o interesse pela fotografia amadora com a circulação das câmeras Kodak, o que intensificava também a comercialização de equipamentos e acessórios, como filmes, estojos e álbuns. Para além desses serviços, Groff colaborava como fotógrafo jornalístico para vários periódicos da cidade, destacando-se os jornais *O Dia* e *Gazeta do Povo*. A partir de 1928 passaria também a enviar imagens para a revista ilustrada carioca *O Cruzeiro*. Já plenamente inserido neste meio, portanto, era comum que o profissional se mantivesse atualizado em relação às novidades e tendências do meio fotográfico e importasse novos equipamentos com alguma regularidade. Numa leva desses materiais, fortuitamente,

³³ SALES GOMES, Paulo Emílio. *Carta a J.B. Groff*. São Paulo, 23 de dezembro de 1955. En: GROFF, Maximiliano. *O intrépido J.B. Groff e suas múltiplas facetas. Caderno de documentação*. Curitiba: Cinemateca de Curitiba, 2009, p. 97.

³⁴ SALES GOMES, Paulo Emílio. *Carta a J.B. Groff*. São Paulo, 23 de maio de 1956. En: GROFF, 2009, *op. cit.*, p. 98.

ele constatou um curioso equívoco ao deparar-se com a nova máquina que recebera – por engano, adquirira uma câmera filmadora.³⁵ O episódio é sugestivo do caráter autodidata e amador de sua produção fílmica, pois, um tanto alheio e desinteressado pela linguagem (dizia não gostar de ver filmes),³⁶ ele decidiu então praticar experimentalmente o registro e projeção de fitas. Foi desta forma um tanto anedótica que, em 1922, nasceu a pioneira empresa cinematográfica paranaense Groff Film.

Em Curitiba, os filmes de Groff eram bem-sucedidos, pois a identificação de lugares e pessoas conhecidas era um grande atrativo entre o público. Portanto, retomando o propósito das realizações de Requião e, com uma produção tematicamente similar, a Groff Film dedicou-se à execução comercial de cinejornais e documentários de atualidades.

Com objetivos didáticos e proselitistas, a produção fílmica de Groff traz uma perspectiva histórica sobre o Paraná que é marcada pelo conservadorismo e discursos ideológicos ufanistas pertinentes àquele momento. Na década de 1930, quando o país se encontrava em um processo de radicalização política e se encaminhava para o cenário totalitário varguista, o fotógrafo produziu títulos alinhados aos interesses pedagógicos e tutelares do Estado, a exemplo do filme *Cidades do Paraná*, que consistia num trabalho de propaganda institucional encomendado pela empresa bancária Caixa Econômica Federal: “percorrendo nove cidades paranaenses, Antonina, Curitiba, Itapema, Lapa, Palmeira, Paranaguá, Ponta Grossa, Rio Negro e Salto Tibagi, Groff foi além do registro documental de suas agências bancárias [...], revelando as [...] paisagens naturais e urbanas de cada uma delas”.³⁷ Vale lembrar que Oscar Joseph de Plácido e Silva, o então Diretor-Presidente da Caixa Econômica do Paraná, havia sido nomeado para esse cargo em 1930, justamente por Getúlio Vargas.³⁸

³⁵ GROFF, 2009, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ STECZ, 1988, *op. cit.*, p. 102.

³⁷ MAGALHÃES, Zália e Elizabeth Wagner. *Cidades do Paraná*. Catálogo. Curitiba: FCC, Cinemateca de Curitiba, N.d. N.p.

³⁸ De Plácido e Silva era sócio fundador e proprietário do jornal *Gazeta do Povo* e da Empresa Gráfica Paranaense, ativa em Curitiba desde 1920. Presidiu a Caixa Econômica Federal no Paraná entre 1930 e 1938, quando foi exonerado por Vargas. GOMES, Gilvana. *A Editora Guairá: estratégias, sociabilidades e projetos políticos culturais (décadas de 1930-1940)*. Tese de Doutorado em História. Assis: Unesp, 2021. pp. 101-102.



Cartaz publicitário da Caixa Econômica Federal, fixado sobre muro, entre dois planos com imagens da cidade de Curitiba (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 19'08". Cinemateca de Curitiba)

A estrutura do filme centra-se na movimentação do cotidiano e cultura típicos das cidades escolhidas. As seqüências de vistas são alternadas com cenas de cartazes publicitários da Caixa Econômica, colados em paredes e muros da paisagem urbana. Segundo a *Gazeta do Povo*, o objetivo era focalizar “o desenvolvimento citadino paranaense”, documentando a “irradiação que [a Caixa Econômica] desenvolveu em todo o Paraná”.³⁹

Há poucas informações acerca deste filme, restaurado na década de 1990⁴⁰ junto a outros títulos sobreviventes da Groff Film, hoje pertencentes à Cinemateca de

³⁹ *Gazeta do povo*, Curitiba, 12 de maio de 1936, p. 3.

⁴⁰ O rolo de 600 metros em nitrato foi encontrado em meio a outros copióes, negativos e trechos soltos de filmes dados como perdidos após o incêndio da Cinemateca Brasileira, em 1954. MAGALHÃES, Zália e Elizabeth Wagner, *op. cit.*

Curitiba.⁴¹ Além da dissertação de Celina Alvetti,⁴² que menciona a presença da fita, um artigo de Ana Paula Pupo Correia⁴³ se dedica a analisar trechos do filme comparativamente a outros documentários de temática similar. Quanto à escassez de estudos sobre este e outros filmes do mesmo contexto, é relevante assinalar que, segundo pontuado por Eduardo Morettin, apesar da continuidade do cinema brasileiro ter sido assegurada pelo filme documental (ou seja, o filme de enredo era a exceção), permanece uma grande lacuna no estudo histórico de documentários silenciosos –pois, com as dificuldades de acesso a tais produções, os historiadores privilegiaram o ficcional.⁴⁴

Uma característica formal da obra fílmica de Groff é que suas fitas “naturais” possuíam, ao menos à primeira vista, um caráter um tanto *fotográfico*, visto que, na execução daquelas imagens, ele se orientava pela sua experiência como fotógrafo para resolver o trabalho cinematográfico. Isso evoca as discussões sobre as características específicas do primeiro cinema, as quais não devem ser julgadas a partir das formas discursivas, consolidadas a partir de 1915.⁴⁵ Os agentes produtores daquele primeiro cinema dialogavam com os diversos sistemas representativos da época⁴⁶ e Groff, nesse bojo, entendia o cinema como mais “uma extensão do seu trabalho fotográfico”, como já apontado.⁴⁷

⁴¹ Trechos do filme podem ser encontrados online, porém com modificações em relação à película original encontrada na Cinemateca (acessível em VHS e DVD). No fragmento *Curitiba*, por exemplo, foi incorporada banda sonora não pertencente à fita. Disponível em: <youtu.be/i9NA72pGkFk>. Acesso: 6 de agosto de 2019.

⁴² ALVETTI, Celina. *O Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado em Artes-Cinema. São Paulo: USP, 1989.

⁴³ PUPO CORREIA, Ana Paula. “Pelo Paraná Maior: As representações da arquitetura nas cidades de Curitiba, Ponta Grossa e Paranaguá, segundo documentários do início do século XX”. *I Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade*. Porto Alegre, 2015.

⁴⁴ MORETTIN, Eduardo. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49. São Paulo, 2005, p. 126.

⁴⁵ CESARINO COSTA, 2005, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁷ STECZ, 1988, *op. cit.*, p. 86.

Nesse sentido, pressupõe-se que o perfil profissional de João Baptista Groff, experiente na produção de cartões-postais e de fotografias jornalísticas, definiria, com certo pragmatismo, as opções formais e critérios de seleção dos quais ele partiria ao montar o filme. Trataremos disso no tópico a seguir. Para conduzir a análise do excerto aqui selecionado, referente à cidade de Curitiba, serão emprestadas as colocações de Jacques Aumont sobre o plano quase “postal” dos irmãos Lumière, associando suas experiências fílmicas às especificidades visuais do cartão-postal. Produtos distintos, mas que dialogavam, de acordo com Andrea Cuarterolo⁴⁸, pela perspectiva da estética e da criação de um imaginário visual sobre a temática da modernização. Também consideramos as indicações de Ismail Xavier quanto ao “caráter indispensável das comparações entre distintas formas de representação – desenho, gravura, jornal, fotografia, pintura, filme – para que se possa pensar de forma mais aprofundada o problema da imagem na pesquisa histórica”.⁴⁹

Um cinema-postal? — O fotográfico e o cinematográfico

Desde os primeiros anos do século XX, Curitiba crescia. A fascinação pela máquina tornou-se elemento indispensável da modernização dos espaços urbanos, especialmente após a implementação da energia elétrica, da ampliação da rede ferroviária e da indústria. Destaca-se também a fundação da Universidade do Paraná, em 1912. Circulavam pela cidade de Curitiba novos meios de transporte, novas publicações ilustradas, e a fotografia se democratizava com o advento da câmera portátil. Dentre os meios de transporte, mesmo após a instalação das primeiras linhas de ônibus, o bonde foi um dos mais significativos: sua movimentação perigosamente intensa, junto às bicicletas, automóveis, pedestres, aeroplanos e balões era assunto frequente nos jornais.

No filme *Cidades do Paraná* foram registradas linhas de bondes ainda ativas que transitavam no entorno da Rua XV e da Praça Tiradentes em meados dos anos 1930. Em ambos os planos a seguir, vemos o bonde chegar à sua parada e partir novamente,

⁴⁸ CUARTEROLO, 2013, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁹ XAVIER, 2009, *op. cit.*, p. 24.

em direção ao ponto de fuga. Groff enquadra os bondes de modo a direcionar os movimentos dos olhares das margens para o interior do quadro, caminhando no sentido inverso ao realizado em *A chegada do trem à estação* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, França, Louis e Auguste Lumière, 1895), quatro décadas antes do filme de Groff. Pois, se na leitura de Jacques Aumont⁵⁰ a icônica cena do trem pelos Lumière desenha um trajeto que corta o plano e transborda o quadro instituindo o espaço extracampo, o registro de Groff, por outro lado, convida o olhar do espectador a acompanhá-lo rua adentro e, conseqüentemente, plano adentro, imagem postal adentro.



Praça Tiradentes (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 21'16". Cinemateca de Curitiba).

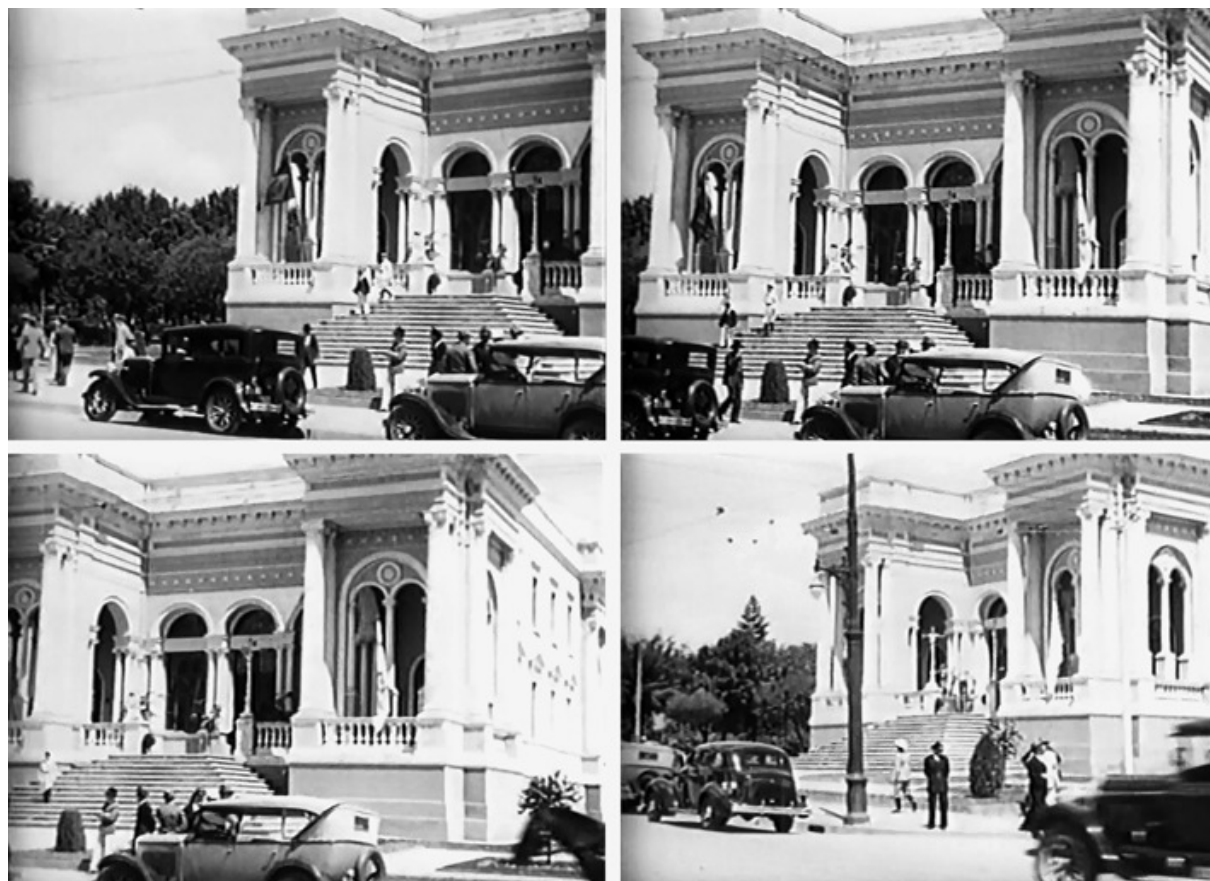


Esquina da Rua Barão do Rio Branco com a Rua XV (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 18'32". Cinemateca de Curitiba)

Já para o registro fílmico do Palácio Rio Branco, Groff posicionou seu equipamento do outro lado da rua, com a intenção de enquadrar todo o edifício. Na via, entre a câmera e o tema principal do registro, veem-se alguns automóveis estacionados e pedestres. A câmera foi movimentada da esquerda para a direita, desde a praça, para encaixar também a lateral do prédio e, na passagem, chama atenção a tremulante bandeira brasileira hasteada na balaustrada. Quando o enquadramento chegava, tranquilamente, ao que parecia ser o resultado planejado, irrompeu inesperadamente em cena um cavalo puxando uma carroça. No plano imediatamente seguinte, Groff repetiria o tema: ajustando o seu ponto de vista desde a esquina diagonal, mostrou o mesmo edifício em um ângulo mais lateral, da esquerda para a direita, e finalizou a

⁵⁰ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 39.

tomada quando o enquadrrou em sua totalidade. Entre eles, no cruzamento, circulavam outros carros.



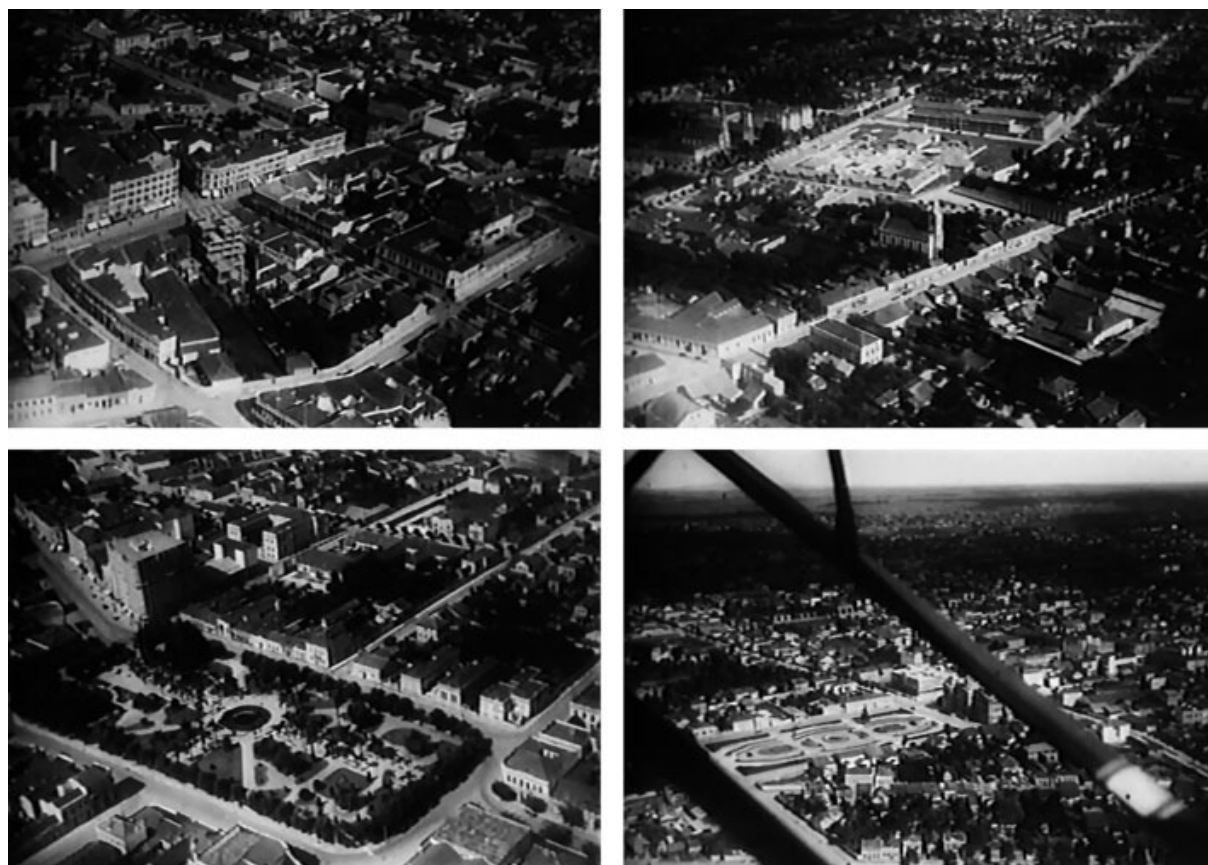
Palácio Rio Branco (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 18'48"-18'54"; 18'55"-18'55". Cinemateca de Curitiba)

É interessante observar, porém, que na montagem dos planos descritos uma decisão do cineasta adicionaria um novo sentido para as imagens feitas naquela ocasião. Pois, na continuidade entre os planos, em um efeito *raccord* do movimento, ele retirou da cena a entrada da carroça e seu cavalo e, em seu lugar, no segundo imediatamente seguinte, incluiu a chegada de um automóvel, que cruza o plano da direita para a esquerda. A cabeça do cavalo, quase imperceptível, aparece apenas por uma fração de segundo. A transfiguração do cavalo em automóvel, mesmo que talvez arbitrária, contribui para organizar significados a favor dos sentidos políticos e publicitários dos quais foi incumbido o cinegrafista. Pois, ao suprimir a carroça e definir a prevalência da máquina como personagem compositivo da cena, Groff narra ao observador a

metáfora de uma capital modernizada e constituída pelos sinais acelerados do avanço industrial.

A manipulação do filme *Cidades do Paraná* aparentemente ocorreu de formas diversas para as cidades que o compuseram. Pois, diferentemente do processo realizado para as localidades do interior do estado, onde Groff esteve especialmente para a filmagem, nem todos os planos que representam a capital foram feitos na mesma ocasião. Eles parecem coletâneas de cenas autônomas gravadas em diferentes momentos e depois selecionadas e unidas pelo cinegrafista. Nas cenas do interior, por outro lado, os planos sequenciam uns aos outros numa temporalidade mais homogênea. Não cabe a este artigo analisar as particularidades externas ao trecho de Curitiba na obra, porém, este ponto comparativo é um indício relevante sobre o caráter da montagem, que, para o recorte em questão, teve proeminência.

Após o intertítulo inicial do fragmento sobre Curitiba (16'40"), a seleção de temas sequenciados na narrativa da cidade começa com um *travelling* aéreo, que sobrevoa o centro da cidade em sete planos e oferece uma visão ampla dos edifícios e monumentos da capital. Desde a realização da primeira foto aérea por Félix Nadar (1858), fotógrafos usaram esse ponto de vista para panorâmicas de ambientes urbanos, destacando a partir da perspectiva a tridimensionalidade dos volumes arquitetônicos. Desta forma, no enquadramento aéreo, o cinegrafista selecionou exatamente os arredores mais urbanizados da época, excluindo da cena os arrabaldes campestres, que permaneceram no horizonte adjacente aos quadros urbanos registrados. Vale mencionar que entre 1930 e 1940 o número de novas construções e novos veículos cresceu vertiginosamente. Por conseguinte, o filme de Groff apresenta uma Curitiba inicialmente vazia, a qual é gradualmente povoada pelas máquinas e multidões. E, dentre os modernos meios de transporte que marcaram presença nas imagens (o bonde, o ônibus, a bicicleta, o automóvel), o avião também recebeu destaque, sendo que na lateral esquerda é possível ver, na sequência tematizada pelas cenas aéreas, uma parte da asa do ultraleve utilizado para o *travelling*.



Sequência de planos fotográficos aéreos (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 17'33"-17'58". Cinemateca de Curitiba)

Entretanto, há outro detalhe que diz respeito à sua montagem e, fundamentalmente, ao caráter fotográfico do trabalho de Groff. Pois, entre os planos elencados, quatro não se tratam realmente de tomadas em *travelling*, mas sim de fotografias adicionadas ao filme.⁵¹ Inicialmente, não é possível confirmar se ambos os formatos –fílmico e fotográfico– foram realizados com o mesmo objetivo. Porém, sabe-se que este procedimento de intermedialidade era comum nas produções do cineasta, a exemplo de *Pátria Redimida*: segundo Alvetti, naquele filme Groff completou as filmagens “com detalhes do movimento da Revolução em animação gráfica e fotos de acontecimentos em Santa Catarina e na Paraíba; estas fotos, de W. Fischer, foram filmadas em animação pelo cinematografista, para que parecessem imagens filmadas”.⁵² No caso de *Cidades do Paraná*, as imagens não são animadas com movimentos de câmera, o que evidencia, especialmente na foto em que aparece a asa

⁵¹ As fotografias de Groff pertencem hoje à Casa da Memória (Fundação Cultural de Curitiba, Paraná, Brasil).

⁵² ALVETTI, 1989, *op. cit.*, p.29.

do avião, a contrastante imobilidade. E o recurso se torna ainda mais evidente quando notamos que as fotografias de dois dos planos ficaram invertidas.

Além da própria presença das fotos agregadas ao filme, também as temáticas dos outros planos se aproximam dos trabalhos fotográficos de João Baptista Groff. Essencialmente um fotógrafo, Groff levaria para a película as mesmas qualidades aplicadas aos seus instantâneos e cartões-postais, pois considerava a produção cinematográfica como uma extensão do ofício de repórter fotográfico: “era comum uma notícia ser bastante explorada pelo jornal [...] e logo Groff fazer sobre isso também uma cobertura cinematográfica. É de se considerar, pois, a influência da atividade jornalística no estilo do cineasta”.⁵³ Para Alvetti, tal produção tinha duas categorias principais: são filmes turísticos ou reportagens, em sua maioria, feitas sob encomenda.⁵⁴

Essa maneira bastante *fotográfica* de perceber a linguagem cinematográfica parece circunstanciada não só pela aproximação particular entre os ofícios de Groff, mas também pela percepção histórica sobre o documentário desde as primeiras projeções do cinematógrafo. Nos primórdios do cinema, as “fotografias vivas” e “vistas animadas” prometiam reconstituir movimento ao apresentar sequências de fotos em “tamanho natural”, identificadas por “sua inequívoca natureza fotográfica [...]”. Elas traziam uma conquista que representava a ruptura com o caráter fragmentado e imóvel do registro fotográfico, descongelando o tempo imobilizado para atribuir-lhe continuidade”.⁵⁵ Nesse bojo, vale lembrar que os Lumière, definiam a linguagem cinematográfica como uma invenção sem futuro, e estavam mais preocupados, de acordo com Jacques Aumont,⁵⁶ com os problemas específicos da fotografia (especialmente com a autocromia). Para o autor, nesse sentido, os Lumière foram mais *bricoleurs* de cenas em movimento e comerciantes do que cineastas.⁵⁷ Além disso, nas vistas do Cinematógrafo Lumière –que, vale lembrar, esteve também em Curitiba no final do século XIX– há uma semelhança entre os temas de predileção do gênero e aqueles encontrados no formato popular do cartão-postal:

⁵³ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁵ TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Ecofalante, 2010, p. 87.

⁵⁶ AUMONT, 2004, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 25.

Poderíamos falar, e falamos, de um lado ‘cartão-postal’ da vista Lumière [...]. Notemos, aliás, que, no final das contas, o cartão-postal ilustrado, cuja voga começa por volta de 1890, é o contemporâneo mais estrito da vista, e que há, com efeito, mais de uma relação entre os gêneros de predileção de ambos, quando não, forçosamente, uma correspondência tema por tema: lugares representativos – os monumentos, os centros de cidades, as avenidas –, mas pitorescos; o mundo do trabalho no cotidiano, mas imobilizado, idealizado em suas posturas ‘nobres’; as festas rituais, cujo paradigma é o desfile militar. No máximo deveríamos salientar uma divergência no tratamento dos temas [...]. Lumière preferirá sempre as cabeças coroadas aos operários em greve, que o cartão-postal não negligencia.⁵⁸

Depois dos Lumière, muitos outros cinegrafistas –como Requião e Groff– produziram “vistas” com características e funções análogas àquelas encontradas no formato do cartão-postal. Segundo Maria Eliza Linhares Borges, a principal função social dos cartões-postais era “encantar o olhar do observador, celebrar um imaginário que remeta a um mundo guiado pelas noções positivistas de progresso e civilidade [...]. Não por acaso, os prédios públicos e as construções arquitetônicas esteticamente mais arrojadas foram os principais alvos dos produtores”.⁵⁹ Nesse sentido, isso que propomos chamar de um *cinema-postal* levantava questões análogas e se propunha a registrar em movimento os mesmos elementos naturais e monumentos políticos a que se referiam os cartões, subtraindo e evidenciando os elementos que interessavam à narrativa oficial (a exemplo do tratamento dado por Groff ao cavalo no plano do Palácio Rio Branco). Para Linhares Borges, enfim, os cartões-postais oferecem imagens sintomáticas de narrativas estereotipadas, de forma que a expressão popular “parece um cartão-postal” quase sempre se refere a um ideal consagrado.⁶⁰

Para concluir esta comparação, é possível ainda observar que filmes documentais como *Cidades do Paraná*, articulados a esses parâmetros fotográficos, eram imbuídos de sentidos comparáveis àqueles oferecidos pelos álbuns de viagem. Relacionando o primeiro cinema à fotografia, Andrea Cuarterolo⁶¹ defende que o fato de os álbuns fotográficos manifestarem uma vocação narrativa, por meio do sequenciamento de

⁵⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁹ LINHARES BORGES, Maria Eliza. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 59.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ CUARTEROLO, 2013, *op. cit.* pp. 92-95.

imagens unidas temporalmente, aproxima esse formato da linguagem cinematográfica. No Brasil, tais objetos começaram a circular no período imperial, com relatos fotográficos detalhados de localidades “pitorescas” e desconhecidas, que, unidas e sequenciadas em livros, ofereciam ao colecionador um compêndio geral e uma cartografia dos espaços. O formato tinha o papel de elaborar uma imaginação geográfica sobre os locais mais ermos do país: era uma “afirmação brasileira da nacionalidade através de uma geografia da imaginação”.⁶² Nesse sentido, pode-se considerar que, ao realizar sob encomenda filmagens que intencionavam registrar a essência das cidades paranaenses, Groff, como *cinégrafista-viajante* também estava realizando um processo de afirmação regional e contribuindo para moldar um imaginário visual sobre tais localidades. Sendo assim, podemos dizer que o que ele realizou foram *filmes de viagem*.

Retornar ao tempo do cinematógrafo e dos álbuns de viagem para analisar essa produção da década de 1930 pode parecer um deslocamento, à primeira vista –porém, é preciso reforçar a perspectiva conservadora de Groff, seus comitentes e espectadores locais. Muito antes de decidir experimentar as imagens em movimento, ele já era bem reconhecido enquanto fotógrafo de vistas e postais. Nos anos 1920, publicou o *Álbum de Curitiba*, com fotografias em formato postal, integrante de um grupo de álbuns sobre o Paraná, de conceito paranista, aos moldes dos álbuns de viagem do século XIX.⁶³ No cinema, Groff enveredou apenas pelas atualidades, e nunca fez filmes “posados”.

Vale dizer que o estilo cinematográfico das suas “vistas naturais” não era um sucesso unânime de crítica: na revista carioca *Cinearte*, o principal periódico especializado à época, era comum a publicação de comentários ácidos sobre seus “*films condennaveis*”.⁶⁴ Em 1926, por exemplo, quando filmou cenas do carnaval e vistas das Cataratas do Iguaçu, a revista redigiu a seguinte nota: “até agora só se viu um *film* de

⁶² BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 60.

⁶³ VIEIRA, 1998, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴ *Cinearte*, ano I, n. 4, Rio de Janeiro, 24 de março de 1926, p. 3.

cachoeiras muito bonitas e outro de Carnaval em Curitiba e Ponta Grossa, e, por *signal, detestavel* na *propria* opinião do 'Dia', de *Curityba*. Diz-se que foi um *film* escuro, mal *photographado*, cheio de *annuncios*".⁶⁵ No mesmo ano, além de criticar o *cinema-postal* distribuído pela empresa cinematográfica, então (convenientemente, para esta análise) denominada Groff-Album, a revista também questionava se seus *films* continuariam a ser realizados naquele mesmo estilo: "como Groff-Album, a *empreza* de *Curityba* continua a distribuir mais um *film* sobre as cascatas de *Iguassú* [sic] que absolutamente não nos adianta. Pelo *contrario*, são capazes de perguntar porque não as aproveitamos... o *publico* quer saber se Groff faz *film* ou *fita*".⁶⁶

Somente dois anos depois seria encontrada a primeira crítica positiva ao trabalho de Groff na *Cinearte*, numa carta assinada pelo leitor Cyr Azcasmoa. Porém, não era uma recomendação sobre sua obra fílmica, que continuava a desagradar aos críticos (militantes pelo cinema de enredo), mas uma constatação sobre sua mais recente incursão pela atividade gráfica, a revista *Ilustração Paranaense*:

Groff, que já possuía um estabelecimento de artigos *photographicos* [...] tem agora uma revista. '*Ilustração Paranaense*' é muito bem impressa, *optimamente colaborada* e apresenta *excellentes ilustrações*. Poderia sem favor circular *ahi* no Rio, sem temer as *concurrentes* [...]. Foi melhor assim, porque, a continuar a sua *Groff-Film* com as *Actualidades Paranaenses sómente*, é melhor que abandone o Cinema. Quem não *póde*, ou não quer fazer *films* posados e com *critério*, é *preferivel* que não *comprometta* o bom nome da *cinematographia* nacional⁶⁷.

Sobre as críticas da revista *Cinearte*, é preciso considerar que seus redatores, em geral, eram contra documentários e diziam-se preocupados com "a imagem do Brasil que esses filmes poderiam transmitir no caso de serem projetados no exterior".⁶⁸ No entanto, dadas as circunstâncias, ainda é possível interpretar nessas passagens críticas sobre a produção de Groff (seja *Album*, seja *Film*) que o meio cinematográfico esperava dele trabalhos de maior envergadura. Em 1930, viu na passagem de Getúlio Vargas pelo Paraná uma oportunidade – e enfim o cineasta, até então periférico, fez seu primeiro filme realmente bem-sucedido, o já referido *Pátria Redimida*. Já *Cidades do Paraná*, com

⁶⁵ *Cinearte*, ano I, n. 8, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1926, p. 11.

⁶⁶ *Cinearte*, ano I, n. 3, Rio de Janeiro, 17 de março de 1926, p. 2.

⁶⁷ *Cinearte*, ano III, n. 107, Rio de Janeiro, 14 de março de 1928, p. 9.

⁶⁸ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 173.

caráter majoritariamente didático e publicitário, de poucas pretensões e bastante posterior às críticas e aos louros mencionados, não causou maiores comoções.

Narrativas sobre o *Ritual do Poder* e um *Berço Esplêndido* paranista

Cabe, ainda, questionar como a forma encontrada por João Baptista Groff para resolver o cinema, aliada às opções ideológicas vigentes, foi utilizada para cumprir a representação da capital paranaense na fita *Cidades do Paraná*. É possível considerar, dada a narrativa pautada nas temáticas das belezas naturais e instituições oficiais, que o filme se aproxima das “tendências de expressão social dos filmes mudos” propostas por Paulo Emílio, o *Berço Esplêndido* e o *Ritual do Poder*⁶⁹. Essas características políticas, aliadas ao ideário paranista, cujas ideias foram publicadas na revista *Ilustração Paranaense*, editada por Groff em Curitiba, matizavam as suas escolhas quanto às formas de apresentar quais seriam, para ele, as figuras fundamentais daquelas cidades.

Concebida e administrada por um grupo de intelectuais⁷⁰, a revista *Ilustração Paranaense* (*mensário paranista de arte e actualidades*) foi lançada em 1927 e fez circular o conjunto de proposições estéticas e sentidos simbólicos identitários associados ao movimento cívico-cultural paranista. Paralelamente às ideologias políticas daquele contexto, o Paranismo incorporava à discussão imagética o componente ufanista, objetivando a invenção de uma identidade cultural regional e, ao mesmo tempo, a legitimação de símbolos e tradições até então inexistentes, ao insuflar valores e normas de comportamento idealizados e institucionalizados (tratava-se também de uma forma de mobilizar interesses que atendiam às sensibilidades das elites locais). Ou seja, ao mesmo tempo em que se elaborava uma narrativa muito particular sobre a trajetória do desenvolvimento do Estado, cultuava-se o processo de modernização das cidades e a formação de um meio cultural supostamente singular em relação às outras regiões do país.⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 168-169.

⁷⁰ A revista recebia contribuições de Romário Martins, ilustrações de João Turin, Alfredo Andersen e outros artistas locais. Veiculava fotografias de obras de arte, publicidade e retratos fotográficos. Apresentava textos jornalísticos, em prosa e poesias de autores do período. Havia também um alinhamento com a Escola da Anta.

⁷¹ LOPES PEREIRA, 1996, *op. cit.*, p. 96.

Além de diretor e proprietário da *Ilustração Paranaense*, Groff também produzia grande parte das imagens fotográficas veiculadas no periódico, as quais registravam situações principalmente em dois aspectos: cenas urbanas, com instantâneos de acontecimentos significativos acompanhando reportagens; e cenas bucólicas, em especial aquelas que mostravam paisagens com pinheiros, com ares pictorialistas.⁷² A publicação significou a consolidação de sua carreira jornalística e se manteve até a Revolução de 1930, quando Groff decidiu deixar definitivamente o ofício editorial para investir novamente no cinema. Segundo Juan Galigniana, tratava-se de um período de centralização política, ruptura e rearticulação de todo o cenário nacional, de modo que a revista paranista, da forma como fora idealizada, não cabia mais aos seus interesses.⁷³

A orientação paranista de Groff não ficou restrita ao projeto da revista, manifestava-se também em sua obra cinematográfica. Já no início da película *Cidades do Paraná* encontramos seus primeiros sinais, pois o cineasta adicionou –como pano de fundo para a logomarca de sua empresa, Groff Film, e para o título da fita– a imagem do brasão de armas do Paraná com o ceifador, dentro de uma moldura adornada com motivos estilizados de pinhões e pinhas.



Brasão com ceifador, logomarca da empresa e título do filme (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 1'16"-1'37". Cinemateca de Curitiba)

⁷² Groff não era diretamente adepto do *Pictorialismo* enquanto prática de intervenção técnica, porém é possível associar sua temática fotográfica paranista à estética de efeito pictórico, pela forma simbolista e romântica de registrar paisagens e retratos –como as fotografias das *musas* em celebração ao pinheiro.

⁷³ GALIGNIANA, Juan. *Construção social da memória em torno a João Baptista Groff e a ilusão biográfica*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba: UFPR, 2016, p. 46.

Além da ilustração introdutória, a organização desse *filme de viagem* (que é, ao mesmo tempo, um filme de cavação) remetia a uma interpretação sobre a cultura e as riquezas naturais consideradas tipicamente paranaenses, no litoral, no interior e na capital do estado. A presença do ideário paranista sobreposto ao gênero documentário retratava, enfim, a partir de alguns temas cotidianos, uma imaginada identidade regional. Para além da importância sociocultural como registro da época, o filme tem seu papel também como uma fonte de interpretações sobre as narrativas produzidas. Estas eram traçadas por estratégias que, já comuns à fotografia “documental” ou “jornalística”, passaram a ser aplicadas também ao filme mudo. Segundo Paulo Emílio, alguns cineastas do início do século XX faziam filmagens ocasionais “pegando pessoas na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo jornal, olhando o mar da amurada do Passeio Público ou conversando nos cafés”⁷⁴. Eram os chamados “cinegrafistas sem assunto”. Afora isso, estudando as características narrativas dos documentários, Paulo Emílio identificou duas categorias narrativas principais que se afirmaram desde os primeiros filmes nacionais: o *Berço Esplêndido* e o *Ritual do Poder*.

De acordo com esses conceitos, o culto imagético exaustivo e quase onírico das belezas naturais do país nos documentários mudos configurava o *Berço Esplêndido*. O estilo era problemático porque “por um lado a qualidade fotográfica das amplas paisagens naturais não era das melhores e por outro nada há de mais parecido com uma floresta ou uma montanha do que outra floresta e outra montanha”.⁷⁵ Em contrapartida, tratava-se de *Ritual do Poder* o entorno dos acontecimentos políticos e das comemorações cívicas registrados no meio urbano. Nessa narrativa positivista sobre as potências institucionais e personalidades republicanas, o assunto ampliava-se para os registros das inaugurações e dos aspectos citadinos próximos aos costumes das elites: “a vida da cidade foi fartamente registrada. Foi nesse tempo que nasceram e se desenvolveram as corridas de cavalos, o iatismo, o futebol. Cada Carnaval foi

⁷⁴ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 171.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 168.

meticulosamente documentado [...], assim como a variação da moda”.⁷⁶

As características dos dois conceitos formulados por Paulo Emílio podem ser observadas em diversos filmes de Groff, a exemplo das criticadas fitas sobre o carnaval e as Cataratas do Iguaçu, mencionadas anteriormente. Como foi apontado por Bernardet, o *Ritual do Poder* não se restringe a filmes que tratam da elite política e econômica, mas se estende aos filmes de cavação em geral, uma vez que o “poder” vincula-se à câmera do documentarista, ao “tipo de produção e o enfoque pelo qual é abordado o assunto”.⁷⁷ Da mesma forma, é possível relacionar ambas as orientações narrativas também dentro do trecho sobre Curitiba no filme *Cidades do Paraná*, ainda que de forma mais subjetiva.

Em alguns planos do fragmento em questão, por exemplo, o cinegrafista decidiu enquadrar os prédios mais significativos da cidade –que, como observamos, eram os personagens principais das sequências urbanas no filme– com o recurso de adicionar como assunto do plano, um pinheiro. Naquele contexto, a araucária havia sido transformada em um símbolo pelo Movimento Paranista, figurando nas artes como representante máximo das belezas naturais do Paraná – e especialmente de Curitiba, já que o nome da cidade em Guarani significa, literalmente, “pinheiral”.⁷⁸ Na própria *Ilustração Paranaense*, o conteúdo costumava ser diagramado e era acompanhado por desenhos com representações de pinheiros. Além disso, soma-se a importância da associação construída por intelectuais como Romário Martins, mentor do movimento, ao relacionar de forma direta e contundente, os elementos geográficos do estado às suas possibilidades de progresso. Nesse sentido, o pinheiro foi eficaz e central na formação de um imaginário popular sobre as tradições locais e na consolidação de um forte simbolismo.⁷⁹

⁷⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁷⁷ BERNARDET, 2009, *op. cit.*, p.41.

⁷⁸ LOPES PEREIRA, 1996, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 164.



Praça Santos Andrade (18°26"); Universidade do Paraná (22°24"); Praça Santos Dumont (20°50"-21°01").
Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936. Cinemateca de Curitiba

Ao compor os planos do filme em que se apresentam os pinheiros, então, Groff se apropriou deste imaginário e simbolismo imbuído às suas figuras e os inseriu como protagonistas das cenas, remetendo à narrativa de um *Berço Esplêndido* em sua representação. Ele fez isto de duas formas principais. Em alguns planos, fez a justaposição frontal da figura do pinheiro sobre a do edifício, com o tronco da árvore cortando o plano em duas partes. É curioso notar que a linha formada pelo tronco se ajusta às linhas arquitetônicas, formando um paralelismo com equilíbrio e desequilíbrio harmônicos nos enquadramentos. Por outro lado, em outro plano o cinegrafista demonstrou mais diretamente o seu interesse pela figura do pinheiro, ao realizar um movimento em *contra-plongée*, filmando uma dupla destas árvores na Praça Santos Dumont, desde sua raiz até a copa. Aliás, vale ressaltar que, ao realizar o movimento, o enquadramento passa direto pelo prédio, sem dar-lhe muito destaque, e termina com enfoque nas copas dos pinheiros –apresentando, enfim, o personagem

principal daquele plano. A árvore definia-se, desta forma, como um ponto fundamental do argumento do cineasta sobre os elementos tomados como típicos de representação do Paraná.

Em paralelo, outro recurso expressivo seria empregado por Groff na estruturação das narrativas do *cinema-postal* centradas nas ruas e praças de Curitiba. Tão sutilmente quanto o *Berço Esplendido*, a representação do *Ritual do Poder* no filme apresentava-se especialmente a partir do registro dos monumentos, dos “grandes feitos” e das comemorações que envolviam as forças políticas e as elites, imbuídas de um latente sentimento moderno. Segundo o conceito de Paulo Emílio, englobavam-se os registros feitos em torno das personalidades políticas republicanas, mas, por vezes, estes não se limitavam aos atos cívicos, envolvendo também as inaugurações públicas de ruas, prédios e bustos. Nesse bojo, vale mencionar o papel das inaugurações de esculturas nas praças públicas, pois “o que os presidentes mais inauguravam eram estátuas”.⁸⁰ Dessa forma, as esculturas eram apropriadas pela narrativa fílmica e integradas à paisagem local a partir de estratégias padronizadas de representação, em expressões simbólicas do papel atribuído aos monumentos. Estes eram registrados por Groff de maneira similar em suas fotos e filmes: com a câmera lateralizada e baixa, levemente *contra-plongée*. De acordo com Izabel Liviski, estas características contribuía para reforçar um porte altivo aos perfis de bronze.⁸¹ As imagens produzidas por Groff, enfim, reforçaram o caráter celebrativo das estátuas que cumpriam sua função de seleção e de memorialização, ajudando a definir o que deve sobreviver ao tempo. Os monumentos, como diz Jacques Le Goff, caracterizam-se por esse “poder de perpetuação”,⁸² e sempre são parte de uma montagem discursiva. As fotos e os filmes que os documentam participam ativamente desse processo e podem, inclusive, monumentalizar-se.

⁸⁰ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 169.

⁸¹ LIVISKI, Izabel. *Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2007, N.p.

⁸² LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. En: *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p. 536.



Praça Carlos Gomes (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 20'50". Cinemateca de Curitiba)



Praça Generoso Marques com estátua do Barão do Rio Branco (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 19'48". Cinemateca de Curitiba)

Os registros, tanto destes planos com a presença dos monumentos a Carlos Gomes e ao Barão do Rio Branco como de outras sequências do filme, remetem aos atos cívicos realizados nas datas de suas inaugurações. Ambas as esculturas tiveram cerimônias de inauguração com ampla repercussão e foram objetos de múltiplas fotografias que circularam pela cidade em forma de cartões-postais e ilustrações em revistas (o que reitera nosso argumento que aproxima o filme de Groff a essas formas de proliferação visual contemporâneas ao primeiro cinema). As publicações endossavam discursos em comum no entorno das figuras homenageadas e mostravam a presença do público e das instituições que colaboravam com as cerimônias. Destaca-se que, a partir dos anos 1920, tomou conta da cidade uma *estatuamania*, com o fomento de várias inaugurações de bustos. Esse processo de memorialização e monumentalização servia como exemplo pedagógico dos ideais de ordem, progresso e civilização num âmbito nacional, mas, ao mesmo tempo, forjava uma identidade cívica que se integrava ao imaginário paranista.⁸³ Adiciona-se a isto o fato de que o próprio cinema foi constantemente utilizado como propaganda política no início do século XX: “Os dirigentes governamentais alimentavam a imaginação ingênua ou o cálculo matreiro mas inoperante dos produtores deixando-se consagrar à distância, em publicações ou filmes, como amigos número um do cinema brasileiro”.⁸⁴ Nesse sentido, portanto, ao realizar planos com registros destas obras no filme *Cidades do Paraná*, Groff não apenas assumiu as figuras dos monumentos como emblemáticas para a cidade, mas ao remeter às suas presenças, assim como dos outros elementos inaugurados por razões políticas, também aludiu aos seus atos de inauguração, assumindo um posicionamento próximo ao definido pelo conceito de Paulo Emílio sobre o *Ritual do Poder*.

Outros trechos do filme poderiam ser associados a esta estratégia narrativa, especialmente em se tratando dos planos onde o cineasta registrou a presença do seu comitente, a Caixa Econômica Federal, nas cidades escolhidas. Ao final da fita, por exemplo, Groff inseriu uma sequência de residências construídas pelo programa de fomento à construção de moradias do banco, após um intertítulo que anunciava a

⁸³ LOPES PEREIRA, 1996. *op. cit.*, p. 10.

⁸⁴ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 60.

realização de trezentos edifícios (29'19"). Trata-se de uma sequência notadamente publicitária desse filme de cavação –porém, é ainda possível remetê-la à temática do *Ritual do Poder*, de forma mais subliminar. Paralelamente, o *Berço Esplêndido* também é um recurso narrativo que aparece em outras sequências do filme, como no trecho referente a Tibagi, que também tem enfoque restrito às paisagens naturais.

Considerações finais

Ao nos apresentar em forma de curtos planos cinematográficos seu ponto de vista sobre os diferentes aspectos da cidade (as movimentações populares, os monumentos, a circulação das máquinas e dos aparatos técnicos, o crescimento urbano e as presenças ritualizadas de diferentes poderes – a Igreja, a Universidade, a Arte, o Estado, o Patriarcado), João Baptista Groff aliou sua experiência profissional jornalística aos parâmetros e expectativas vigentes, orientando-se, na elaboração do filme, pelos seus aprendizados fotográficos. Assim, resolveu o filme como se tratasse de um álbum com postais em movimento de uma cidade em pose. Foi a partir dessa constatação que, sob o risco de parecer anacrônica, nossa análise trouxe considerações sobre o primeiro cinema e as suas íntimas relações com outras formas de proliferação visual. Com inspiração nas reflexões de Jacques Aumont, bem como nos estudos de Georgina Torello e Andréa Quarterolo sobre a intermedialidade do cinema em seus primórdios, sugerimos a noção de *cinema-postal* para melhor compreender essas dimensões no filme de Groff.

Além disso, no âmbito fotográfico, e num contexto em que outros agentes discutiam a relação entre cinema e nacionalidade, o desenvolvimento da produção fílmica de Groff teve papel central para delinear uma desejada identidade paranaense, não apenas enquanto a concepção de um imaginário geográfico, mas também como um espaço de circulação para um ideário ufanista estruturado em torno da conhecida narrativa da modernização urbana. O filme *Cidades do Paraná* é, portanto, uma obra representativa de um contexto cinematográfico curitibano e, ao mesmo tempo, de um contexto sócio-histórico em que foram confrontadas e sobrepostas as ideologias nacionalistas e regionalistas. A presença de elementos paranistas num filme encomendado por uma empresa bancária cujo Diretor-Presidente foi nomeado por

Getúlio Vargas é, no mínimo, contraditória, e confirma a assertiva de José D'Assunção Barros sobre o entrelaçamento entre cinema e história. O filme aqui avaliado torna-se, portanto, um testamento sobre formas de ver e narrar a cidade e seu “esplêndido berço”, numa esfera que se mostrou ao mesmo tempo regional e nacional. Sua estrutura reúne os caracteres didático, publicitário e jornalístico, evidenciando as suas múltiplas funções, significações e usos, especialmente enquanto conteúdo político. Este ponto de vista sobre a representação das atualidades, que apareceria em diversas linguagens imagéticas, foi tecido pelo cineasta nas suas fotografias e nos seus documentários, em articulação com o ideário que havia partilhado e divulgado por meio da revista *Ilustração Paranaense*.

Referências bibliográficas

- ALVETTI, Celina. *O Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado em Artes-Cinema. São Paulo, USP, 1989.
- ALVES SANTOS, Francisco. “A trajetória do cinema no Paraná”. En: *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005, pp. 7-24.
- ARAÚJO, Vicente. *A Bela Época do Cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAHLS, Aparecida. *Cine Luz: exemplo de modernidade e das transformações sociais de uma época*. Trabalho de Especialização em História e Cidade. Curitiba, UFPR, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CESARINO COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- _____. “Figuras populares no documentário silencioso brasileiro”, *Imagofagia*, n. 8, 2013. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/493>> Acesso: 6 de agosto de 2019.
- Cinearte*, ano I, n. 3, Rio de Janeiro, 17 de março de 1926.
- _____, ano I, n. 4, Rio de Janeiro, 24 de março de 1926.
- _____, ano I, n. 8, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1926.

- _____, ano III, n. 107, Rio de Janeiro, 14 de março de 1928.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- Dicionário Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*. Curitiba: Editora do Chain/ Banco do Estado do Paraná, 1991.
- D'ASSUNÇÃO BARROS, José. “Cinema e História: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas”, *Comunicação e sociedade*, ano 32, n. 55, 2011. pp. 175-202.
- GALIGNIANA, Juan. *Construção social da memória em torno a João Baptista Groff e a ilusão biográfica*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2016.
- Gazeta do povo*, Curitiba, 12 de maio de 1936.
- GOMES, Gilvana. *A Editora Guaíra: estratégias, sociabilidades e projetos políticos culturais (décadas de 1930-1940)*. Tese de Doutorado em História. Assis, Unesp, 2021.
- GROFF, Maximiliano. *O intrépido J.B. Groff e suas múltiplas facetas. Caderno de documentação*. Curitiba: Cinemateca de Curitiba, FCC, 2009.
- KAMINSKI, Rosane. “O primeiro cinema nas páginas das revistas curitibanas (1907-1913)”, *Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, 2020.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LINHARES BORGES, Maria Eliza. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LIVISKI, Izabel. *Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2007.
- LOPES PEREIRA, Luis Fernando. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1996.
- _____. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009.
- MAGALHÃES, Zália e Elizabeth Wagner. *Cidades do Paraná*. Catálogo. Curitiba: FCC, N.d.
- MORETTIN, Eduardo. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49. 2005, pp. 125-152.
- PUPO CORREIA, Ana Paula. “Pelo Paraná Maior – As representações da arquitetura nas cidades de Curitiba, Ponta Grossa e Paranaguá, segundo documentários do início do século XX”, *I Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade*. Porto Alegre, 2015.

- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- SALTURI, Luis. “O Movimento Paranista e a revista *Ilustração Paranaense*”. *Temáticas*, Campinas, v. 22, n. 43, 2014.
- STECZ, Solange. *O cinema Paranaense, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1988.
- TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio: cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.
- TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Ecofalante, 2010.
- VIEIRA, Daniele. *João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1998.
- XAVIER, Ismail. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, 2009. pp. 9-24.

Filmografia

- Cidades do Paraná*. Direção de João Baptista Groff. Curitiba, Brasil: Groff Film, 1936. 1dvd (31'32”), mudo, intertítulos em português, P&B. Cinemateca de Curitiba.

Data de recepção: 19 de junho de 2021

Data de aceitação: 18 de outubro de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/kr24fcy8i>

Para citar este artigo:

KAMINSKI, Rosane e Larissa Busnardo, “Um cinema-postal: As *Cidades do Paraná*, de João Baptista Groff (1936)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 6-39. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/348>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Rosane Kaminski** é Pós-Doutora em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP), Doutora em História (UFPR), Mestre em Tecnologia (UTFPR) e Graduada em Artes Visuais (UFPR). Professora Associada da Universidade Federal do Paraná, onde leciona e orienta pesquisas sobre história e artes

na Graduação e na Pós-Graduação em História. Docente colaboradora do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR, líder dos Grupos de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA-CNPq) e Núcleo de Artes Visuais (NAVIS-CNPq). Autora dos livros *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (Editora Intermeios, 2021) e *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (Editora UFPR, 2018). Coorganizadora das coletâneas: *Cinema e pensamento* (Intermeios, 2021), *Artes & violências* (Intermeios, 2020), *Imagem, narrativa e subversão* (Intermeios, 2016), *Arte e política no Brasil: modernidades* (Perspectiva, 2014) e *História e arte: encontros disciplinares* (Intermeios, 2013). E-mail: rosane.kaminski@gmail.com.

Larissa Busnardo é Doutoranda em História na linha Arte, Memória e Narrativa do Programa de Pós Graduação em História da UFPR. Bolsista CNPq. Mestre em História pela UFPR. Especialista em História Cultural, pela Universidade Tuiuti do Paraná. Aluna integrante dos Grupos de Pesquisa AMENA (UFPR) e NAVIS (UNESPAR). Professora e artista graduada em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná, UNESPAR. Pesquisadora na área da Fotografia e seus entremeios com outras linguagens visuais. E-mail: lara.busnardo@gmail.com.

Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920

Ana Lía Rey*

Resumen: Este artículo propone analizar, a través de las películas *La vendedora de Harrods* (Defilippis Novoa, 1921) y *La chica de la calle Florida* (Ferreyra, 1922), el entramado existente entre las novelas populares, sus transposiciones teatrales y cinematográficas y el tango, para pensar la apropiación social de estas producciones culturales. También nos enfocamos en las representaciones del amor, la elección amorosa de las mujeres y las sensibilidades femeninas que se iluminan a través del cine, la literatura y el tango. Nuestro objetivo es comparar las configuraciones afectivas de género en estas dos películas, filmadas con muy poco tiempo de diferencia y que tienen como tema central la vida sentimental de las vendedoras de las grandes tiendas del centro porteño.

Palabras clave: historia de los medios, cine mudo, género, giro afectivo.

Gender, desires and feelings in two Argentine films from the 1920's

Abstract: The purpose of this article is to analyze, through the films *La vendedora de Harrods* (Defilippis Novoa, 1921) and *La chica de la calle Florida* (Ferreyra, 1922), the network that existed between popular novels, their transitions to theater and cinema and tango, in order to reflect on the social appropriation of these cultural productions. We also focus on the representations of love, women love choices and female sensitivities as illuminated through film, literature and tango. Our goal is to compare the affective configurations of gender in these two films, which are separated by a very small period of time and have as a central theme the sentimental life of saleswomen in large department stores of downtown Buenos Aires.

Keywords: history of media, gender, silent film, affective turn.

Gênero, desejos e sentimentos em dois filmes argentinos da década de 1920

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar, por meio dos filmes *La vendedora de Harrods* (Defilippis Novoa, 1921) e *La chica de la calle Florida* (Ferreyra, 1922), a rede que existia entre o romances populares, suas transposições teatrais e cinematográficas e o tango, para pensar a apropriação social dessas produções culturais. Também nos concentraremos nas representações do amor, na escolha amorosa das mulheres e nas sensibilidades femininas que são iluminadas pelo cinema, literatura e tango. Nosso objetivo é comparar as configurações afetivas de gênero nesses dois filmes, rodados com pouquíssimo intervalo e cujo tema central é a vida sentimental das vendedoras das lojas de departamento do centro de Buenos Aires

Palavras chave: História da mídia, filmes mudos, gênero, virada afetiva

Durante la década de 1920 se conformó en la Argentina un complejo entramado de industrias culturales, donde el cine ocupó un lugar destacado. Los entretenimientos sociales de la época eran experiencias atravesadas por la novedad técnica que, por esos años, se expresaban en consumos vinculados a distintas formas de comunicar, como la radio y el cinematógrafo. Las mayores posibilidades de ocio permitieron la consolidación de un mercado de bienes culturales de masas y el desarrollo de distintas formas de diversión popular. Allí se advertían cruces entre géneros y lenguajes mediáticos en disputa. Por otra parte, el sistema de estrellas estaba en pleno desarrollo. Las publicidades y publicaciones especializadas acompañaron a los variados soportes mediáticos y conformaron una trama que contribuyó a la formación del gusto social de los sectores populares y a los cambios en los modos de producir y consumir bienes culturales masivos.

Este artículo se propone revisar, a través de las producciones silentes *La vendedora de Harrods* (Argentina, Francisco Defilippis Novoa, 1921) y *La chica de la calle Florida* (Argentina, José A. Ferreyra, 1922),¹ el entramado existente entre las novelas populares, sus transposiciones al teatro y al cine y el tango. Es posible, a partir de este análisis, imaginar modos de apropiación social de estas películas, aunque no nos detendremos en un estudio de la recepción. El análisis intermedial se centrará particularmente en *La vendedora de Harrods*, cuya trama se despliega en varios medios: la publicación de novelas cortas en revistas de consumo ampliado, la obra de teatro representada con el mismo nombre y un tango creado especialmente. En tanto que para *La chica de la calle Florida* solo contamos con la versión fílmica y sostenemos que se inscribe en la misma cadena de transmedialidad que la película de Defilippis Novoa. Llama la atención la cercanía temporal de todas estas producciones culturales enfocadas en la representación de un personaje social relativamente nuevo: la vendedora de una gran tienda. Surgen entonces, varias preguntas y dificultades, tanto sobre la insistencia en la representación de las empleadas de grandes tiendas, que ocurre en ambas películas, y el lugar que estas trabajadoras tuvieron en la sociedad de los años veinte como en lo relativo a la eficacia del cruce de diferentes lenguajes narrativos en la construcción de estas tramas. Recordemos que la actividad

¹ Se toma como referencia para ambas películas la fecha del estreno.

comercial que ponen en escena los films comenzó a crecer en torno al Centenario y era desempeñada por mujeres jóvenes, alfabetizadas y con buena presencia.² Nos interesa una lectura interseccional de los personajes femeninos tanto como reconstruir diferentes áreas de la producción cultural de los años veinte: escritores-guionistas, artistas, músicos, conductores radiales, compañías teatrales, publicaciones de novelas populares y especializadas, fotógrafos y directores, que dieron densidad al espectáculo cinematográfico y prepararon el campo para el desarrollo de la industria en la década siguiente.

Nos planteamos poner el foco en las representaciones del amor en la pantalla, la elección amorosa de las mujeres y las sensibilidades femeninas que se iluminan a través del cine, la literatura y el tango. Nuestro objetivo es comparar en esos desplazamientos las configuraciones afectivas de género que se pueden seguir en ambos argumentos al explorar la vida sentimental de las vendedoras de las grandes tiendas ubicadas en la calle Florida del centro porteño. Nos interesa ver cómo el cine penetra en esa zona compleja de la construcción de los vínculos afectivos de estas mujeres, a través del comportamiento amoroso, de los sentimientos, de las emociones y de la posibilidad de elegir y ser elegida en el pacto de amor. Este último constituye un comportamiento social propio de la modernidad, en la medida en que previamente no existía el concepto de elección sentimental voluntaria tal como lo conocemos hoy. La imagen cinematográfica es entonces una herramienta para mostrar diferentes resoluciones del conflicto a través de un lenguaje visual que estaba instalándose en los consumos populares, acompañando al tango, la radio y las publicaciones masivas.

Proponemos relacionar ambas películas a partir de dos ejes: la confluencia de medios en la cultura del espectáculo en los años veinte y las representaciones de género. Se nos ha presentado, en los inicios del trabajo, la dificultad de hallar la copia en nitrato de una de las películas. *La vendedora de Harrods* forma parte de la enorme producción cinematográfica de ese periodo que se encuentra inhallable, probablemente sometida

² QUEIROLO, Graciela Amalia. "Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)", *Estudios Feministas*, vol. 22, n. 1, 2014, pp. 29-50. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000100003>.

a modos de guardado que facilitaron la acción inflamable del material. Es necesario fortalecer la tarea emprendida por el Museo del Cine de rescatar de su colección las películas en soporte nitrato así como de aquellas halladas en otros repositorios donde este equipo interdisciplinario trabajó.³

¿Cómo reemplazar la ausencia de *La vendedora de Harrods* que forma parte de nuestro pasado cinematográfico desaparecido? Sabemos que todas las aproximaciones posibles nos van a privar de las imágenes y de la especificidad de la estética cinematográfica. Sin embargo, creemos que reconstruir su argumentación, conocer los desplazamientos de la obra hacia otros géneros, atender al modo en que las publicaciones especializadas se refirieron a ella, advertir quién estuvo al frente del piano que sonorizó la sala cinematográfica la noche del estreno, nos acerca al contexto de la película y nos permite pensar su circulación en las salas. Estas vías oblicuas de acercamiento nos habilitan a plantear hipótesis que atiendan a la diversidad de los consumos culturales de los sectores populares, a la variedad de los productos del mercado de entretenimientos y a repensar las configuraciones de género a través de los medios masivos.

Por otro lado, como afirma Sergio Pujol, el cine del periodo silente funciona como una primera aproximación a la “modernización en la comunicación artística, con una tecnología y una red cultural que casi nunca se corresponde con los lineamientos decimonónicos de los contenidos argumentales”,⁴ aunque no es generalizado, como veremos más adelante. En cuanto a la producción de ficciones, en la década del 20 y luego del éxito de público de *Nobleza Gaucha* (Argentina, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), se produce una expansión del cine local que apunta a reproducir los beneficios económicos de esa experiencia. Aparecen directores y empresas editoras como Patria Film, Colón Film y Platense Film que tuvieron una importante trayectoria y duración.⁵ Esas producciones locales ya no eran puramente

³ FELIX-DIDIER, Paula. “Prólogo” En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, p. 13.

⁴PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016, p. 48.

⁵ LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa, *op. cit.*, p. 44.

artesanales, sino que incorporaron algunas funciones específicas, como un “director artístico”, responsable del argumento y de la dirección de actores, y que, como el escalafón entre las artes lo requería, iba a tener una jerarquía superior al operador, ahora llamado “director técnico”.⁶ Las películas no solo tomaban préstamos de la poética del tango, sino que adoptaban componentes de la estética y el lenguaje teatral, en lo relativo a las actuaciones de las actrices y los actores, sumando innovaciones técnicas propias sobre la posición de la cámara y los planos. El cine, el tango y el sainete se constituyeron en los pilares de la cultura popular, generándose un espacio para las identificaciones y proyecciones de amplios sectores sociales a través de los escenarios, los artistas y los espectáculos.

Por otra parte, nos encontramos con la sistemática entrada, desde 1916, de películas estadounidenses, acompañadas por las propagandas de los distribuidores, las revistas de la industria y las reseñas en las publicaciones de circulación masiva.⁷ El cine estadounidense vino de la mano de la fascinación ejercida por las divas de su *star system*. También influyeron en su popularidad el bajo costo de las entradas y la exhibición en las principales salas del Centro. Ir al cine se había convertido en una actividad muy habitual para la sociedad de la época. Las referencias a los encuentros furtivos en las salas cinematográficas, a los amores que nacen en la oscuridad, al cine como espacio para la sociabilidad y para las salidas familiares está presente en innumerables relatos que podemos encontrar en *Caras y Caretas*, o *P.B.T.*⁸ Se estaba construyendo un público que llenaría las salas con la llegada de las películas sonoras nacionales. Tanto es así que en la segunda película con sonido óptico realizada en el país, *Los tres berretines* (Argentina, Telémaco Susini, 1933), ir al cine era casi una obsesión de las mujeres de la familia. El cine mismo es el que está proyectando y retroalimentando “la fiebre del cine”.

⁶ YABLON, Sebastián. “Nitrato argentino: una historia inestable”. En: Cappa, *op. cit.*, p. 51.

⁷ La sección “Teatro del Silencio” a cargo de Narciso Robledal, publicada en *Caras y Caretas* durante ese periodo, es un buen ejemplo de estas operaciones publicitarias.

⁸ Durante la década del veinte son innumerables los cuentos cortos y las crónicas en las revistas de circulación masiva que incluyen al cinematógrafo en imaginarios culturales más amplios. Desde amores cinematográficos a pueblos del *Far West* en Mar del Plata o niños que escapan de sus casas siguiendo las “caprichosas fantasías” del cine.

La vendedora de Harrods

QUESADA, Josué A. *La vendedora de Harrods*, *La Novela Semanal*, n. 69, marzo de 1919. Fuente: Instituto Ibero-Americano de Berlín



QUESADA, Josué A. *Cuando el amor triunfa*, *La Novela Semanal*, n. 79, mayo de 1919. Fuente: Instituto Ibero-Americano de Berlín

En 1919 se publicó en *La Novela Semanal*, *La vendedora de Harrods* de Josué A. Quesada. El autor eligió dedicar su obra “Para el Dr. Manuel Carles, a cuya sombra propicia he aprendido mucho”.⁹ Por entonces, Carles era el presidente de la Liga Patriótica¹⁰ que hizo su aparición pública en 1919 tras los acontecimientos de la Semana Trágica y estaba integrada por distintos tipos de asociaciones, círculos y organizaciones de

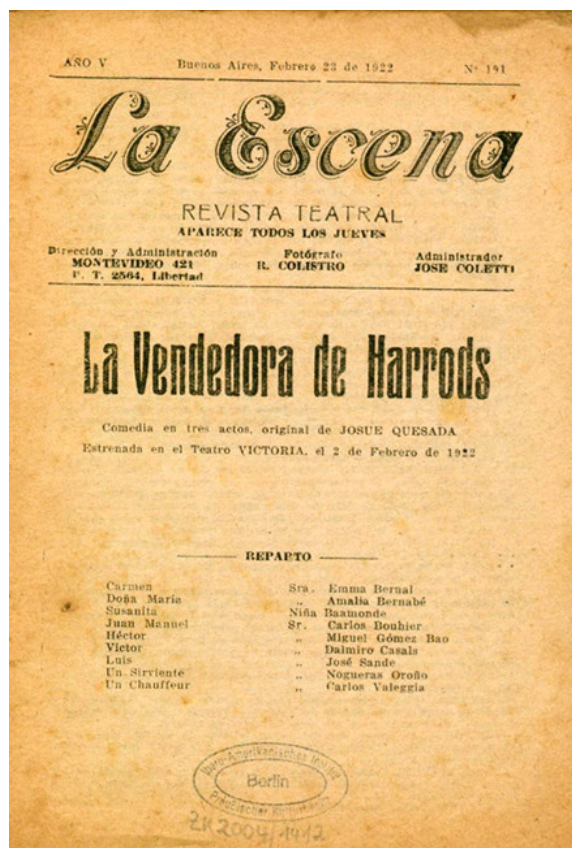
⁹ CAMPODÓNICO, Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en la *Novela Semanal*”. En: Pierini, Margarita (coord.). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 139-142.

¹⁰ Para una mayor información sobre la Liga Patriótica véase: MCGEE DEUTSCH, Sandra. *Contrarrevolución en la Argentina, 1900-1932. La liga Patriótica Argentina*. Buenos Aires: UNQUI, 2003.

carácter paramilitar. Era una fuerza de choque y también un espacio social y educativo del pensamiento nacionalista y conservador. La dedicatoria del libro, dirigida a tal personalidad, puede darnos una idea del espectro ideológico/político en el que el autor se posicionaba. El mismo año sale publicada la continuación, *Cuando el amor triunfa*. En 1920, sobre guión del mismo autor, se filmó la película *La vendedora de Harrods* bajo la dirección de Francisco Defilippis Novoa¹¹ y la producción de Alfredo Quesada en los estudios de Patria Film.



Partitura de la exhibición cinematográfica para piano. Fuente: Museo Pago de los Lobos



La Escena. Revista Teatral. Fuente: Instituto Ibero-Americano de Berlín

Beatriz Sarlo caracterizó *La Novela Semanal*, la revista de pequeñas dimensiones donde Quesada publicó las dos novelas cortas que configuraron el argumento del film, como un temprano producto de la industria cultural porque estaba compuesta de narraciones

¹¹ Francisco Defilippis Novoa es considerado uno de los dramaturgos más importantes del teatro argentino. También se dedicó al cine en la primera etapa silente y experimental. Fue el director de la película *Flor de durazno* en 1917, donde se evidencia una fuerte relación entre cine argumental y tango.

dirigidas a lectores de sectores populares y medios, que las leían como forma de evasión, aventura y felicidad. En el caso de la novela de Josué Quesada, la afirmación de Sarlo se potencia, ya que la obra participa de la hibridez genérica propia de la cultura de masas. La trasposición de la novela (1919) al cine (1921) y de allí al teatro (1922), en confluencia con el tango y la radio, configuran un dispositivo cultural masivo con un personaje femenino en el centro de la historia. Sarlo plantea que estas ficciones “funcionan como formadores activos de fantasías sociales. Identificaciones morales y psicológicas se suscitan en el proceso de lectura y es posible pensar que tengan una permanencia más duradera que la del momento del consumo y el placer”.¹² Podemos agregar, además, que muestran formas sociales arcaicas o en proceso de modernización, comportamientos femeninos que están puestos en cuestión, en convivencia con otros (que circulan por canales similares) que se manifiestan divergentes. Además, si bien estas novelas suelen ser consideradas “novelas para mujeres”, su complementariedad con la música y el cine hace difícil escindir a los hombres como público consumidor.

En la década del veinte, el cine nacional contaba con escasos estrenos –con poca o casi sin publicidad– y estaba sostenido en el éxito del tango, que oficiaba de telón de fondo en las proyecciones, relegadas a salas de poca categoría ubicadas en los barrios más periféricos. Como afirmaba Leopoldo Torres Ríos en el diario *Crítica*: “...nuestro público, en sus inmensas, anchas espaldas cargan sin una protesta”.¹³ Las producciones que llegaban del exterior se distribuían en las principales salas de Buenos Aires y de las ciudades más populosas del interior y configuraban un mercado ampliamente dominado por los films estadounidenses. Estas producciones cinematográficas también se apropiaban del melodrama teatral que interpelaba con éxito al espectador, ofreciendo un modelo de familia y sociedad,¹⁴ y construían un punto de vista narrativo que determinaba la forma en que los distintos acontecimientos y personajes eran mostrados y definidos. Por lo tanto, la manera en que van a ser comprendidos por el espectador ya había sido transitada por

¹² SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985, p. 23.

¹³ PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Fundación Osde, 2012, p. 22.

¹⁴ MARZAL FELICI, Javier. “El melodrama teatral y el nacimiento de la narrativa fílmica: el cine de David Wark Griffith”. En *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Museu del Cinema, 2006, p. 100.

construcciones que tenían el mismo sentido.¹⁵ Sin embargo, nuevas lecturas pueden desestabilizar y poner en cuestión esa construcción social y sus estereotipos.

Durante 1921 se filmaron localmente películas de ficción y documentales o vistas de Buenos Aires, del Campeonato Sudamericano de Fútbol o la Conmemoración del 25 de mayo. Entre las películas basadas en un argumento de ficción, la *Revista Excelsior* anunciaba: *Los hijos de naidés* de Edmo Cominetti, *Ave de Rapiña* de Roberto Guidi, *La ley del hombre* de Alberto Traversa, *El hijo del Riachuelo* de Ricardo Villarán, *El triunfo de la verdad* de George Hugh Perry, *El puma* de Manuel Lema Sánchez, y *Brenda* de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche,¹⁶ además de *La gaucha* y *Buenos Aires, ciudad de ensueño* de José Ferreyra y *La vendedora de Harrods* del dramaturgo Francisco Defilippis Novoa. Esta última película se estrenó el 16 de mayo de 1921 en los cines Esmeralda, Empire Theatre, The American Palace de la ciudad de Buenos Aires y en Rosario se presentó durante el mismo mes en el Palace Theatre.¹⁷ Para ese estreno, Domingo Salerno compuso el tango del mismo nombre y Roberto Firpo ejecutó en vivo la partitura mientras los espectadores disfrutaban de las imágenes y del debut de quien iba a ser una de las grandes actrices de la escena porteña: Berta Singerman.¹⁸ Inicialmente *La vendedora de Harrods* se iba a filmar en los estudios de la Gallo Film, pero su productor Alfredo Quesada terminó filmandola en Patria Film.¹⁹ Como lo anunciaba la publicidad de la revista *Excelsior*, la película fue exitosa y hubo un interés de proyectarla más ampliamente en salas de los suburbios y de las provincias. Además del estreno en Montevideo en octubre de 1921, tuvo varios reestrenos en los años posteriores. Hasta 1928 la película siguió circulando.²⁰

¹⁵ PRÓSPER RIBES, José. *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991, pp. 9-16.

¹⁶ "Ocho películas", *Excelsior*, 10 de agosto de 1921.

¹⁷ MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Editorial Teseo, 2016.

¹⁸ Berta Singerman fue una actriz dramática y recitadora de origen ruso, nacida en Minsk en 1901. De pequeña se estableció con su familia en Buenos Aires y a los 20 años hizo su debut cinematográfico en la película *La vendedora de Harrods*. Las habilidades declamatorias fueron perdiendo popularidad en la sociedad, pero las primeras actuaciones cinematográficas están inmantadas de los gestos y los estereotipos declamatorios. El cine nacional debía encontrar aun su identidad actoral y tenía a mano tanto a las actrices de teatro como a las declamadoras de salón.

¹⁹ MAFUD, *op. cit.*, p. 344.

²⁰ *Ibid.*

La casa Harrods²¹ publicó, también en *Excelsior*, una nota dirigida a las distribuidoras cinematográficas donde alertaba sobre la inviolabilidad del nombre de esa tienda en su condición de propiedad privada y advertía que la ley debía respetar la denominación del comercio porque, afirmaba: “(...) no hemos autorizado a ningún autor o empresa cinematográfica o teatral a publicar nuestro nombre en avisos, carteles o ‘afiches’, ni a mencionarlo en crónicas cinematográficas o teatrales sea en forma reticente o explícita...”.²²

La novela y la película siguieron, no obstante, su derrotero con el mismo título y, en 1922, nos encontramos con el estreno de una obra teatral que lleva el mismo nombre. La revista *La Escena* indica que la comedia en tres actos se estrenó el 2 de febrero de 1922 en el Teatro Victoria. El papel protagónico lo desempeñó Emma Bernal,²³ una actriz que, como tantas otras, circuló por el repertorio del género chico, fue parte de la estrategia del mercado teatral y, más tarde, pasó a las audiciones de los radioteatros.²⁴

Como vimos, *La vendedora de Harrods* es una obra sobre cuyo tema convergieron distintos soportes que funcionaban como estrategias comerciales y de articulación entre las incipientes ramas de la industria del entretenimiento y que preparaban el éxito de la presentación cinematográfica. Como ya dijimos, la novela de Josué Quesada, la obra de teatro y la recepción en la prensa nos permiten llegar al film en forma oblicua, pensar las representaciones de género con las que trabajó su autor y que se plasmaron en la película actuada por Berta Singerman en rol protagónico femenino. A través de la reseña publicada en *El Telégrafo* el 19 de mayo de 1921²⁵ y las obras publicadas en *La Novela Semanal* es posible seguir la línea argumental, lo que no se puede reconstruir es, por ejemplo, el impacto visual que provocaron los minutos

²¹ La tienda Harrods llegó a la Argentina en 1910 junto con los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo y se constituyó en la única sucursal de la casa londinense en el mundo. En 1914 abrió sus puertas un edificio inconcluso que recién alcanzó sus dimensiones definitivas en 1920, cuando la tienda adquirió la fisonomía que hoy vemos dibujarse en la calle Florida.

²² *Excelsior*, 18 de mayo de 1921, p. 3.

²³ Emma Bernal fue una destacada actriz de cine, radio y televisión. Proveniente de una familia de artistas circenses, Emma fue actriz exclusiva de Radio Stentor y participó de numerosas compañías teatrales.

²⁴ MAZZAFERRO, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2018.

²⁵ MAFUD, *op. cit.*, p. 343.

agregados en 1922 que reproducían escenas parisinas filmadas por la casa Gaumont a modo de vistas, de registro, ya que los actores no viajaron para participar del rodaje.

Un reportaje realizado a Josué Quesada revela varias cuestiones en relación con filmación de *La vendedora de Harrods*. Se destaca allí el rol central que tuvo el autor en la toma de decisiones para la producción de la película, mostrando al director desdibujado o con un papel poco definido dentro de esas primeras experiencias ficcionales. El escritor nos informa sobre detalles puntuales que van desde la búsqueda de la primera actriz, hallada –entre un desordenado manojó de fotografías de jóvenes aspirantes que estaban disponibles en Patria Film hasta dificultades a la hora de filmar exteriores. El rol protagónico dado a Berta Singerman considerada una elección “maravillosa” se asienta, como ya hemos adelantado, en sus ya reconocidas virtudes declamatorias en los círculos culturales de la época.²⁶

Su argumento se centra en la relación amorosa entre un “niño bien”, Juan Manuel Castelar, que vivía en el centro porteño gracias a la renta mensual que recibía de su padre, con la cual había podido instalar un “bulín”²⁷ bien decorado y con una ubicación privilegiada para vivir la noche. Allí se desarrollaba su vida cotidiana, entre amigos que lo visitaban para jugar a las cartas, el encuentro con compañías ocasionales y las fiestas, que no eran grandes recepciones sino reuniones con sus amistades cercanas y jóvenes mujeres de un sector social más bajo, pero con cierta distinción porque eran empleadas de las tiendas del centro. El personaje participaba de un club masculino donde se reunía con amigos a fumar y hablar del turf, las reuniones y la vida amorosa que mantenía al margen de las exigencias sociales de su familia. En un momento de la trama, Juan Manuel intentó seducir a Carmen, una vendedora de la tienda Harrods, una chica de barrio que llegaba al centro porteño cada mañana, seguramente en un tranvía desde un suburbio más alejado. Carmen era el único sostén económico de la familia que había perdido al jefe del hogar (cuya viuda se había convertido en la “pobre viejita”). Tenía varios hermanos menores para

²⁶ QUESADA, Josué. “Cine pretérito nuestro. Cuando se rodaba ‘La vendedora de Harrod’s’”, marzo de 1921, diario sin identificar proveniente del archivo de sobres del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

²⁷ “Habitación de soltero o departamento destinado a citas amorosas”. En: CONDE, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1998, p. 58.

quienes era un ejemplo y un novio por quien no mostraba gran entusiasmo. Como afirma Queirolo las vendedoras integraron el heterogéneo mundo de las empleadas que reunió varias ocupaciones: dactilógrafas, administrativas, taquígrafas, cajeras, telefonistas y vendedoras. Se caracterizaban por la buena presencia, la amabilidad en la atención al público, la vestimenta elegante y tener ciertas herramientas aportadas por la escuela. A diferencia de las trabajadoras de fábricas y talleres, las empleadas realizaban tareas más delicadas y no sometían sus cuerpos a esfuerzos físicos en largas jornadas y espacios de trabajo contaminados.²⁸ Viajaban en tranvía desde sus barrios y en el subterráneo que las acercaba al centro porteño.



Vagón exclusivo para mujeres del Subterráneo porteño inaugurado en 1928. Fuente: AGN

²⁸ QUEIROLO, *op. cit.*, p. 31.

Como ya adelantamos, las dos novelas de Josué Quesada –*La vendedora de Harrods* y *Cuando el amor triunfa*– permiten reconstruir el argumento de la película y recorrer una historia de amor que va desde al cortejo y la seducción, a la atracción y el rechazo y, finalmente, la entrega al amado, el abandono y los acontecimientos posteriores a la boda con otra mujer: viajes, muerte y otra vez la seducción. En la historia, Juan Manuel y Carmen son felices. Ella comienza a ausentarse de la casa varias noches por semana y su madre justifica esas ausencias ante la pregunta de los hermanos menores. El novio parece cubrir todas las expectativas, se encarga de organizar una mudanza para toda la familia a una casa más cercana al centro y sacar a la familia del barrio. Carmen comienza a vestirse mejor, a darles algunos gustos a sus hermanos. Sus esfuerzos en pos de la familia son siempre reconocidos por su madre. Una mejor apariencia, el amor correspondido entre un joven adinerado y la pobre empleada forman parte de la nueva realidad del personaje femenino. La actitud reticente de Carmen se desvanece, de modo tal que empieza a asumirse como la señora de la casa cuando regresa de la tienda al departamento de Juan Manuel y prepara la cena para ambos o reciben amigos. Pero pronto esta vida cotidiana comienza a mostrar la trama de prejuicios y aprensiones sociales que recaían en aquel tiempo sobre estas relaciones sentimentales. El padre de Juan Manuel insiste en que el joven debe sentar cabeza y contraer matrimonio con una chica de su clase, señalando que su renta se verá afectada si no toma una decisión en el corto plazo y que ya es tiempo de abandonar su vida de soltero y su piso en el centro. Entonces, las secciones de sociales de las revistas de la época comienzan a publicar noticias sobre un romance entre el protagonista y una joven casadera de la sociedad. Al principio Juan Manuel se defiende diciendo que es una mentira de las noticias del corazón, y procura contrarrestar sus efectos confirmando su amor a la joven vendedora que teme el fin de la relación. Finalmente, Juan Manuel se deja vencer por el mandato de clase e inicia el anunciado noviazgo con la intención de mantener una doble vida: Carmen, en el bulín, esperándolo y él, con su esposa, en una lujosa casona de un barrio alejado.

Este relato nos habla de una relación amorosa absolutamente asimétrica: los sentimientos de Carmen resultan secundarios en un proceso de formación de pareja en el que la elección sentimental estaba puesta en el varón y la organización social

acompañaba el capricho amoroso de Juan Manuel y la sumisión de la joven a su deseo. Cabe preguntarnos, en ese sentido, si Carmen elige a Juan Manuel. No hay huellas de esa elección; el revés de la trama hace que la protagonista “no pueda resistirse” a la propuesta amorosa del varón que detenta el poder. La aceptación del pacto sentimental por parte del personaje femenino implica, desde la perspectiva social, una caída. Carmen debe irse del vecindario, su madre encubre el romance ante la familia y el beneficio económico de una mudanza a un barrio más acomodado y cercano al centro es casi el pago por el escarnio al que son sometidos por los cuchicheos de los vecinos.

Como afirma Margarita Pierini,²⁹ la novela sentimental es un género destacado dentro de las novelas populares que tiene como eje central una relación amorosa que le ofrece al lector múltiples posibilidades de identificación, ya sea proyectándose él mismo como protagonista de una realidad similar o como portador de un deseo. La mayoría de las novelas sentimentales publicadas en *La Novela Semanal* no tienen un final feliz. *La vendedora de Harrods* se opone a esa característica ya que su continuación, *Cuando el amor triunfa*, publicada con unos pocos meses de diferencia, reordena a los personajes en una senda de unión sentimental posible. No obstante, tanto en el texto original como en su continuación, nos encontramos con un personaje femenino que no está situado en un plano de igualdad al varón en lo relativo a la elección amorosa. Ese esquema, característico de los relatos y productos culturales de esa época, se verá fuertemente sacudido por la propuesta de *La chica de la calle Florida*, como veremos más adelante.

El argumento del film *La vendedora de Harrods* retoma el devenir de la vida de Juan Manuel y Carmen. Se encuentran en París; él, de luna de miel, y ella, enviada por la tienda. Carmen es reconocida por su trabajo y el viaje es muestra de ascenso social dentro de la estructura laboral. Al poco tiempo la mujer de Juan Manuel muere en un accidente y se produce un encuentro buscado entre los ex amantes. En la trama, la otra mujer tiene que morir para que la historia pueda tener un final feliz. Como leemos en la novela:

²⁹ PIERINI, *op. cit.*

JM: (...) ¿Carmen quieres ser mi esposa?

C: Quiéreme así, Juan Manuel, como yo que no se dé conveniencias, ni de prejuicios; que te quiero porque estas muy adentro de mi alma, porque eres parte de mi corazón (...)

JM: Pero yo quiero darte mi nombre, Carmen

C: ¡Dame tu vida...tu amor!

JM: ¡Quiero devolverte ante la sociedad la honra que te he quitado!

C: La sociedad...la sociedad...por ella te perdí... ¡Cuando el amor triunfa, Juan Manuel, la sociedad no existe!"³⁰

Es Carmen la que propone retomar la relación sin condicionamientos sociales, frente a la mirada tradicional sobre la honra femenina, puesta en boca de Juan Manuel. Ella decide vivir su vida sin prestar atención al “qué dirán”, rechazando uno de los indicadores de la felicidad femenina en la sociedad patriarcal: el matrimonio.³¹ Solo escuchar sus sentimientos, sin ningún acto de sacrificio; Juan Manuel pretende seguir con las normas sociales más tradicionales y conservadoras; es él quien piensa que debe limpiar el buen nombre de Carmen. Es ella la que rechaza esa posibilidad y, de alguna manera, la que ha logrado saltar por encima de los condicionamientos sociales a través del reconocimiento laboral que le brinda libertad en sus decisiones personales y en la elección de su futuro amoroso.

La chica de la calle Florida

La chica de la Calle Florida (1922) es un film escrito y dirigido por José Agustín Ferreyra. Se estrenó el 21 de noviembre de 1922. Nos preguntamos por qué, con tan pocos meses de diferencia, se filma una película de temática similar a la previamente analizada, relativa a la vida de una vendedora. No es un dato para descartar la visibilidad que estas trabajadoras comenzaron a tener en la escena social. Como ya dijimos, estos cuerpos femeninos comenzaron a desplazarse desde los barrios rumbo a sus trabajos, utilizando los cada vez más variados medios de transporte, y formaban parte de familias cuya movilidad social les había permitido el acceso a la educación de

³⁰ QUESADA, Josué. *Cuando el amor triunfa*, *La Novela Semanal*, n. 79, mayo de 1919, p. 22.

³¹ Sara Ahmed sostiene que el matrimonio es considerado en las sociedades como uno de los principales indicadores de felicidad. “La unión conyugal vendría a ser así ‘el mejor de los mundos posibles’, en la medida en que maximiza la felicidad para las mujeres” AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019, p. 29.

sus hijas mujeres. En el caso de este film, existen registros que nos permiten seguir su argumento, conocer su factura y producción. Fue filmada por la productora Colon Films, propiedad de los hermanos Scaglione, que fueron a su vez los directores de fotografía de la película.³² Contó con la actuación protagónica de Lidia Liss, una actriz llegada de España, en el papel de Alcira. Liss fue durante un tiempo la actriz preferida de Ferreyra, además de su pareja. Fue una de las primeras figuras que contribuyeron a la formación del sistema nacional de estrellas y recibió un gran reconocimiento por parte de las revistas del espectáculo. No obstante, su fama fue breve y el alejamiento amoroso de Ferreyra opacó su brillo como *star* del naciente sistema. Se retiró del mundo cinematográfico en 1925.

PROXIMO
ESTRENO ARGENTINO

LA CHICA

DE LA CALLE FLORIDA

El romance de una muchacha vendedora
Presentada por la "COLON FILM"
Cine-drama del ambiente porteño
en 6 actos

REPARTO:

ALCIRA (la chica de la calle Florida)	LIDIA LISS
RODOLFO (secretario de despacho)	JORGE LAFUENTE
JUANITA (la dactilógrafa)	BIENA GUIDO
AMANCIO (el gerente)	CIRIAC BOLLER
D. JAIME (el dueño)	AUGUSTO GOSALZOS
BEA (una empleada)	LEONOR ALVAREZ
CARLOS (un muchacho)	CARLOS LABALLE
PEDRO (el botones)	ALVARO BRUCIAR

Director: JOSÉ A. FERREYRA Fotografía: LUIS Y VICENTE SCAGLIONE

Estudio Artístico Cinematográfico Argentino "COLON FILM"
Escritorio: CARLOS PELLEGRINI 570 - - U. T. 5553, Rivadavia
Talleres: BOEDO 51 - U. T. 5826, Mitre BUENOS AIRES

Lidia Liss
en
LA CHICA DE LA CALLE FLORIDA
(EL ROMANCE DE UNA MUCHACHA VENDEDORA)
Presentada por
Colon Film

Dirección: José A. Ferreyra
Fotografía: L. y V. Scaglione

El 21 en los cines Callao - Esmeralda - Capitol
Vendría en otros con especialidad para el legítimo y Escalar

Estudio Artístico Cinematográfico Argentino

Escritorio: C. PELLEGRINI 570
U. T. 5553, Rivadavia

Talleres: BOEDO 51
U. T. 5826, Mitre

Publicidades de *La Chica de la Calle Florida*, *Excelsior*, 1922. Fuente: Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

³² Los hermanos Vicente y Angel Scaglione participan de varias películas entre 1917 y 1925, luego se instalaron en Perú donde colaboraron con las primeras películas silentes de ese país.

El espesor transmedial de *La chica de la calle Florida* es mucho menor, pero se inscribe en una línea de continuidad temática que se desarrolla en un tiempo muy breve. Los antecedentes mediáticos de *La vendedora de Harrods* funcionaban como garantía de éxito al servicio de las expectativas estéticas de Ferreyra que también realizó el guion de la película. Para el director la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que tuviera su estilo y “su sello inconfundible”, en el que pudiera rescatar la anécdota, el detalle, la viñeta y el ambiente era la marca de su cine.³³ Es así como la fuerza de la ciudad moderna y las múltiples caras de la sociedad de la época están plasmadas a lo largo del film.

El año 1922 fue muy productivo en términos cinematográficos. Se filmaron documentales como: *Una visita al sur argentino o Ganadería Argentina* y *Hacia Iguazú* de Federico Valle. José A. Ferreyra, alias “el negro”, filmó tres películas: *Buenos Aires ciudad de ensueño*, *La muchacha del arrabal* y *La chica de la calle Florida* (dos de los títulos hacen referencia a temas femeninos). También se filmó *Milonguita* de José Bustamante, en clara referencia al tango del mismo nombre que concentró en sus letras el paradigma de la joven que abandona el barrio por las luces del cabaret y a quien “los hombres le han hecho mal”. Como ya afirmamos, en los años 20 el tango se convirtió en una marca de identidad cultural argentina para el cine silente y uno de los elementos fundamentales en el proceso de popularización y nacionalización de los posteriores filmes sonoros³⁴.

Retomando el argumento de *La Chica...*, Alcira, la protagonista, también trabaja en una gran tienda. Por entonces, Florida era la calle con los negocios más importantes de Buenos Aires. Allí se encontraban ubicadas: Harrods, Gath & Chaves, las Galerías Pacífico y la confitería Richmond entre otros grandes comercios. En la película se pueden ver dos tipos de plano: los exteriores –la calle Florida, el bullicio callejero, alguna casa de la ciudad, unos breves pasajes del barrio donde viven los personajes

³³ COUSELO, Jorge Miguel. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1969, p. 31.

³⁴ GIL MARIÑO, Cecilia. *El mercado del deseo*. Buenos Aires: Teseo, 2015.

principales— y los interiores de la tienda o de las casas donde van trascurriendo las escenas. La ciudad y los barrios fueron temas siempre presentes en la filmografía de Ferreyra, escenarios privilegiados para sus narraciones fílmicas.

Alcira es la joven empleada, comprometida y solidaria en su trabajo, pretendida por Jorge, estudiante de derecho. El gerente encarna las peores características de ciertos espacios de trabajo: las arbitrariedades del poder, el sometimiento de los subordinados, el abuso hacia las mujeres (incluyendo la exigencia de favores sexuales a cambio de retribuciones para las empleadas más necesitadas). La cámara enfoca la mirada del gerente que pretende a Alcira como su nueva amante, sus ojos denotan malicia. Intenta acercarse a ella ante la mirada de la dactilógrafa, que es su actual capricho amoroso, y del empleado más calificado de la empresa; un clima de nerviosismo se transmite en la escena. La protagonista rechaza al gerente, quien advierte el vínculo sentimental que la une a Jorge, de modo tal que intentará sabotearlo a partir de diferentes estrategias. Fuera del trabajo, Alcira vive sola en un barrio. Allí también vive la secretaria que cuida de su madre ya anciana. La película muestra la sociabilidad de una comida en una casa donde viven personas que seguramente alquilan habitaciones, es gente de trabajo. La joven es despedida por obra del gerente, que convence al padre de Jorge de que esa es la única forma de evitar un amor que no debía prosperar. Al enterarse, Jorge va a su encuentro, abandona su cómoda existencia de estudiante y emprende un proyecto vital junto a ella, haciendo uso de la libertad de elegir ese amor y ser correspondido. Ambos saben que no será fácil pero la historia tendrá un desenlace con connotaciones singulares. Las escenas muestran a Jorge aceptado en esa vivienda, conversando a la hora de la comida y también preocupado por encontrar trabajo.

La chica de la calle Florida nos ofrece una trama argumental que nos permite entrever posiciones de género más modernas. Las escenas presentan sentimientos que pueden derivar en resoluciones no convencionales. La película pone las conductas socialmente censuradas del lado de los varones. La dactilógrafa ejerce justicia por mano propia en la casa del gerente, cuando éste le había tendido una trampa a Alcira.

El suspenso creado en torno a esa escena que pone frente a frente al abusador y su víctima, la conclusión de ese momento dramático, a partir de una acción violenta, da lugar al final feliz. El argumento inclina la balanza hacia nuevas configuraciones de las representaciones de género establecidas hasta entonces. Allí mujeres y varones eligen su propio futuro amoroso, dando lugar a un paradigma de modernidad social. Este nuevo modelo se percibe también en otras huellas de comportamiento que traeremos al análisis.

Lo visible e invisible de los afectos. Un camino hacia la representación de la mujer moderna

Estas películas nos permiten indagar en la vida íntima de dos mujeres trabajadoras y establecer las diferencias relativas tanto a la existencia cotidiana de los personajes como a su entorno más próximo: la familia, los compañeros de trabajo, los amores, el afecto, las emociones. La atención a los argumentos y su vinculación con las relaciones de género en *La vendedora de Harrods* y *La chica de la calle Florida* abren muchos interrogantes sobre la manera en que el cine construía la diferencia sexual en los años 20, sobre las sensibilidades sociales femeninas y la capacidad de los productos del mercado del entretenimiento (lecturas, música, cine, teatro y revistas) para poner en debate, aunque fuera tímidamente, las modificaciones en la afectividad de las mujeres, su poder de elección en el ámbito amoroso a contracorriente del “deber ser” impuesto por la sociedad.

La novela de Josué Quesada en la que se basa *La vendedora de Harrods* muestra cambios sustanciales en las representaciones femeninas. El pasaje que realiza la protagonista, Carmen, del barrio al centro, no se inscribe dentro del estereotipo tanguero de la Milonguita.³⁵ La protagonista es una trabajadora de una importante tienda, tiene un trabajo que le permite ser el sostén de una familia que había caído en la pobreza tras la muerte del padre. De todos modos, esa joven conoce en el centro y en su propio

³⁵ “Milonguita: mujer del cabaret, copera”. En: CONDE, Oscar *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1998, p. 256.

trabajo a quien la llevará a entregar su cuerpo en pos de una ilusión que las diferencias de clase parecerían no permitir. La trama refleja una situación que demora años en resolverse y que, por momentos, parece habilitar un quiebre de las reglas sociales. A este respecto, como afirma Dora Barrancos: “La condición femenina de los sectores menos favorecidos pudo significar el ejercicio menos condicionado de la sexualidad, pues allí las reglas patriarcales fueron más retóricas que pragmáticas, lo que no sugiere autonomía”³⁶ y podemos agregar, en el caso de Carmen, cierta aprobación familiar impuesta por las circunstancias. Así podemos leer en la novela:

En dos años, las cosas no variaron, Carmen continuó siendo la amante tierna e ingenua y Juan Manuel el mismo de siempre, generoso y bueno. No vivían juntos, pero muchas noches se quedó ella en casa de Juan Manuel, para salir al día siguiente bien temprano a ocupar su puesto en la tienda. Al principio, los chicos, sus hermanitos, habían preguntado con inocente curiosidad por Carmen. Se ha quedado en lo de tía Berta...ha de haber salido tarde del trabajo.³⁷

Como se puede observar, aunque no aceptada completamente, la vida de Carmen³⁸ da cuenta de ciertos cambios de valoración en lo relativo a los vínculos entre clases.

En otro orden de cosas, cabe preguntarnos sobre el lugar de la maternidad en la novela. La madre de Carmen, un personaje sin nombre propio, durante toda la novela no cuestiona a su hija, acepta “resignadamente” que ella abandone al novio que conocía desde niña y que la sociabilidad barrial suponía que la llevaría al altar. La

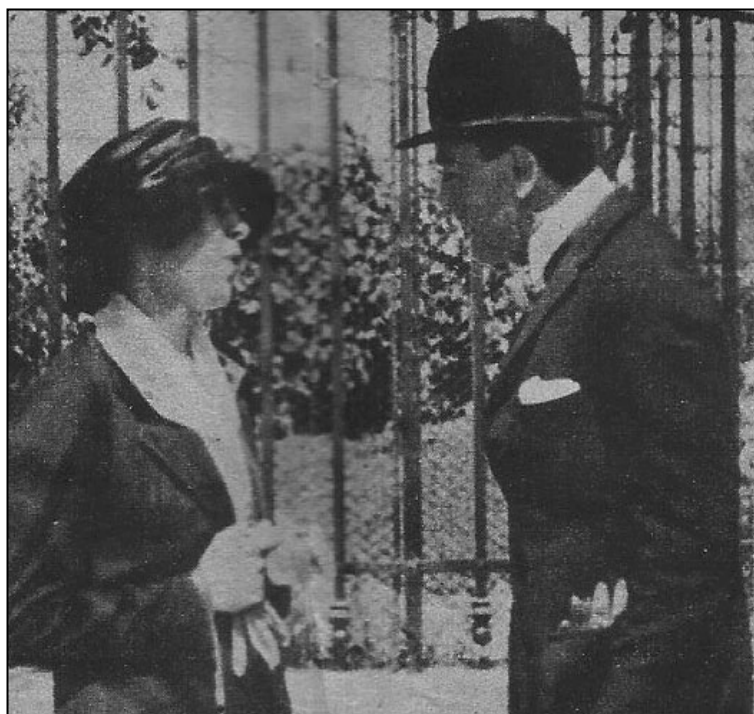
³⁶ BARRANCOS, Dora, “Sentidos, sentimientos y sensibilidades” (1880-1930), *Anduma*, 2015, p. 36. Disponible en: <https://andumarevista.wordpress.com/2015/10/01/sentidos-sentimientos-y-sensibilidades-1880-1930/>

³⁷ QUESADA, Josué, *La vendedora de Harrods y otros relatos. La Novela Semanal 1917-1926*. Buenos Aires: UNQUI /Página12, 1999, p. 27.

³⁸ Nos referimos fundamentalmente a estas estrofas del tango *Milonguita* (Esthercita) (1920, letra de Samuel Linning y música Enrique Delfino):

(...) Estercita,
 hoy te llaman Milonguita,
 flor de noche y de placer,
 flor de lujo y cabaret.
 Milonguita,
 los hombres te han hecho mal y hoy darías toda tu alma
 por vestirse de percal (...)

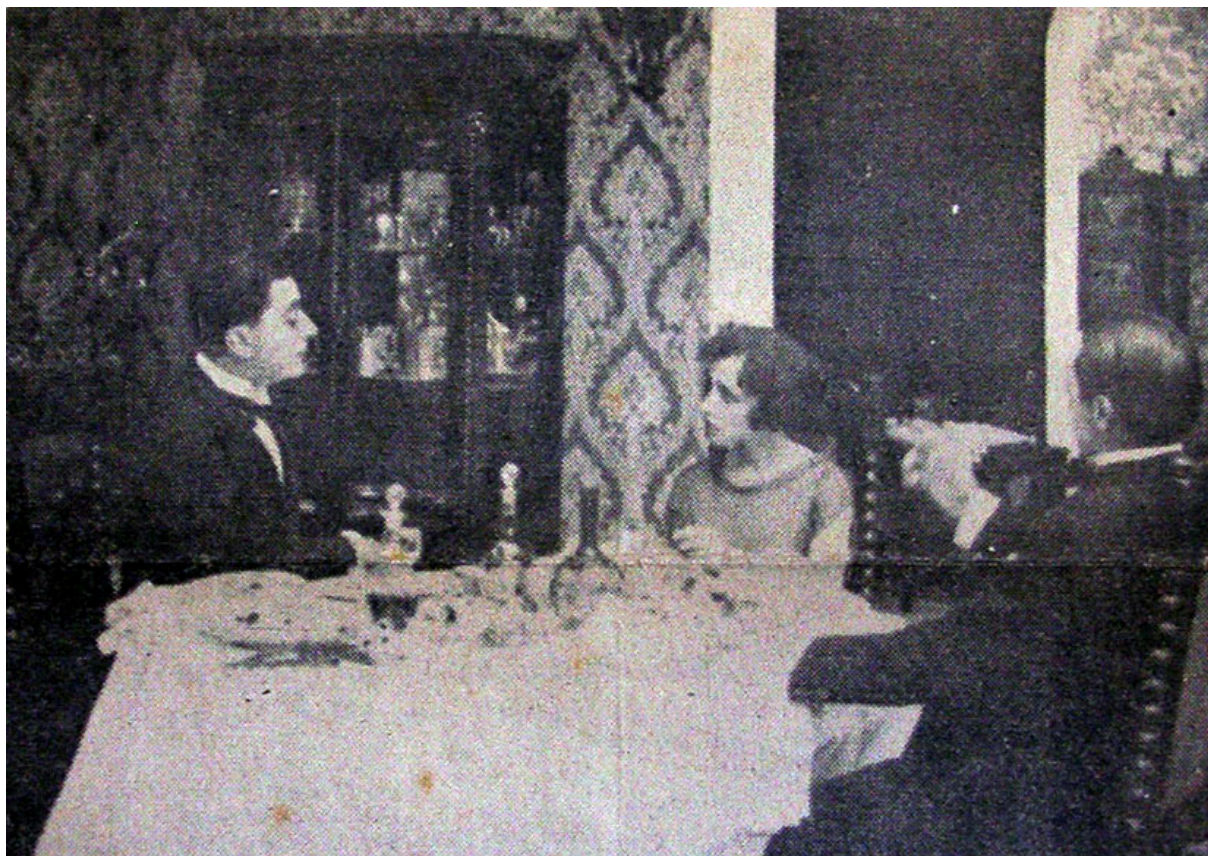
madre reconoce la lucha de su hija por el amor de Juan Manuel y el camino que elige para lograrlo, esto es, admitir las reglas del juego del varón adinerado. Luego será ella misma la que accederá a la ayuda económica de este último, que alquila para toda la familia una “casa modesta” en Palermo. El autor sostiene que es la miseria la que aporta una cuota de resignación a la familia, ya que, gracias a la intervención del rico, tienen la posibilidad de alimentarse mejor y habitar una casa más parecida a las de la burguesía, tan lejanas de los sueños de los sectores populares. Aunque Carmen no se convierte en la Esthercita del tango, ni malgasta las noches en el cabaret, representa, sin duda, a una mujer que ha sido seducida por un hombre de otra clase y finalmente advierte que ha caído en el engaño amoroso porque Juan Manuel decide, después de muchos años, casarse con una joven perteneciente a su misma clase social, impuesta por su padre.



Argentino Gómez y Berta Singerman en *La vendedora de Harrods*. Fuente: *Grandes de la escena nacional*

El argumento del film, tal como adelantamos, retoma las dos novelas de Quesada, publicadas en 1919. Por lo tanto, nos permite analizar los modos del comportamiento femenino de la protagonista. Quisiera detenerme en el rescate de dos fotogramas de la película, que resultan

suggerentes ante la pérdida de las imágenes en movimiento. Llama la atención en uno de ellos el plano exterior, donde se captura el instante de la ceremonia de seducción galante del insistente cortejante, en tanto que el otro remite a una comida en una casa acomodada.



Argentino Gómez, Berta Singerman y Santos Casabal en una escena de *La vendedora de Harrods*
Fuente: Museo del Cine

Vemos a Juan Manuel ejerciendo toda la fuerza de la seducción para convencer a Carmen de que acepte sus regalos y su compañía. No es una tarea fácil, le lleva al protagonista tiempo, pero finalmente Carmen comienza a sentirse igual que las mujeres que atiende a diario en la tienda. El galán se propone mostrar sus “buenas intenciones” aunque, cada vez que regresa al centro después de los galanteos por el barrio, evalúa las posibilidades reales de tener esa aventura. En cambio, para Carmen se trata de entregarse al amor, que sabe complejo y arriesgado.

Las vendedoras gozaban de posibilidades de sociabilidad diferentes a otras trabajadoras porque contaban con una mayor cercanía cotidiana con las mujeres y los varones burgueses. Como se decía, las vendedoras tenían “roce” para vincularse y se vestían con mayor cuidado que las “fabriqueras” o las trabajadoras domésticas. La mayoría de ellas había accedido a los beneficios de la alfabetización y, en consecuencia, podía manejar códigos de sociabilidad cercanos a las jóvenes casaderas de la sociedad.

Más allá de las estrategias del cortejo y de las diferencias de clase que se pueden advertir entre los modos y las posibilidades de seducción, el amor romántico se imponía como el vínculo sentimental ideal de la época y se veía fortalecido por los dispositivos culturales y mediáticos. El folletín y el cine contribuyeron a expandir entre los sectores populares la identificación con esos sentimientos y la posibilidad de vivenciarlos. Resultan atractivas las hipótesis de la socióloga Eva Illouz en relación con el mundo afectivo durante el capitalismo, cuando afirma:

No debe llamar la atención que el amor resultara históricamente tan atractivo para las mujeres, pues implicaba la promesa de recibir un estatus moral y una dignidad que se les negaba en otros ámbitos sociales, además de enaltecer su destino social de cuidar y amar a los otros como madres, esposas y amantes. Entonces, en términos históricos, el amor gozaba de un poder de seducción muy importante justamente porque ocultaba y a la vez embellecía aquellas profundas desigualdades que yacían en el centro mismo de las relaciones de género.³⁹

Justamente, luego del tiempo en el que ese amor había perdurado y cuando creemos que el acto moderno de la elección amorosa ha triunfado, se introduce en la trama todo el peso de la sociedad patriarcal. Juan Manuel le adelanta a Carmen su final cuando comenta en la intimidad una noticia aparecida en la sección sociales de una publicación de la época.

(...) Hemos sido compañeros de colegio, pero nos separamos cada uno por su rumbo. Supe al cabo de los años que estuvo viviendo con una muchacha, creo que era dactilógrafa, en una casa de comercio. Después, no sé.

¿Y la muchacha? Interrogaba Carmen, mientras una sombra cruzaba por su frente
Como él hace un casamiento, supongo que la habrá dejado bien. A esta fecha tendrá su libretita en el banco

(...)

¡La historia de siempre! murmuró Carmen, pensando en la suerte de la pobre muchacha. - ¡Tal vez es la que también me espera a mí!"⁴⁰

En toda la novela, Carmen nunca manifiesta pensar en la maternidad, quizás porque la unión sexual con Juan Manuel no tiene expectativas de convertirse en un matrimonio formal o porque la maternidad, fuera del orden social establecido, daba hijos ilegítimos

³⁹ ILLUZ, Eva. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013, p. 39.

⁴⁰ QUESADA, *La vendedora de Harrods y otros relatos...*, op. cit., p. 32.

que no estaba dispuesta a cargar. También cabe considerar que si la maternidad era, por entonces, el mayor logro de la femineidad, no se manifestaba como deseo en esa relación. Podríamos pensar que la historia de Carmen avala las estadísticas que advierten que, durante la década del 20, las mujeres pertenecientes a los sectores medios o que se comportaban como tales, participaron de una nueva subjetividad que sostuvo la maternidad no forzada y, en el caso del principal personaje femenino, una vida más independiente que le permitía un trabajo reconocido.⁴¹

Por su parte, *La chica de la calle Florida* deconstruye ciertas representaciones sociales impuestas a través de la exhibición de otras manifestaciones sentimentales. El filme, con visos de melodrama,⁴² de Ferreyra traspasa tímidamente las leyes establecidas e impone la resolución pasional que se da en los márgenes de ese vínculo amoroso, como una forma de precipitar el desenlace y arribar al final feliz que el género imponía.

La película se ajusta a las características dramáticas del melodrama que describe Linda Williams para Hollywood⁴³, mostrando la importancia que las películas norteamericanas tuvieron para el director. Este, si bien se adaptaba a los gustos y las posibilidades locales, no descartaba las leyes del género, como la focalización del argumento en la figura de la víctima-héroe y el reconocimiento de su virtud, la dialéctica entre la pasión y la acción y la organización de los roles de los personajes en torno a un conflicto entre el bien y el mal. Las escenas del gerente intentando seducir a la joven, la gestualidad perversa de ese varón aparentemente soltero que tiene encuentros nocturnos con la dactilógrafa que lo asiste y a la que somete bajo amenazas de perder el empleo, suman una tensión ausente en la novela y van agregando emoción a la trama. Como señala Didi Huberman:

⁴¹ TOSSOUNIAN, Cecilia. "Feminidad y movilidad social en las representaciones de mujeres trabajadoras. Buenos Aires (1920-1940)", *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n. 13, 2018, pp. 88-105. DOI: <https://doi.org/10.31049/1853.7049.VO.N13.18569>

⁴² Para una caracterización del melodrama, véase MANETTI, Ricardo. "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos" En: España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, Vol II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010, 188-269.

⁴³ *Ibid.*, p. 5.

(...) las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados. Transformarse es pasar de un estado a otro: por lo tanto, esto nos refuerza en nuestra idea de que la emoción no puede definirse como un estado de lisa y llana pasividad. Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo, por supuesto a condición de que ellas mismas se transformen en pensamientos y acciones.⁴⁴

Sin dudas, las emociones enmarcan la trama de la película: la emoción violenta de la dactilógrafa frente al poder masculino del gerente, la que despierta el amor y el orgullo por el otro, la camaradería y solidaridad entre pares. Se trata de estados que van acompañando las escenas, los cortes y las placas narrativas de la película. Podemos sostener que *La chica de la calle Florida* aborda dos tipos de emociones diferentes: una amorosa –que lleva a Jorge a renunciar a las ventajas económicas de su padre y a su condición de hijo universitario de una familia acomodada por el amor de una empleada– y otra abusiva y perversa –que es la actitud que muestra el gerente, no solo con las mujeres que lo rodean, sino también con el resto de los empleados y con el dueño de la empresa, al que trata de embaucar una y otra vez. Es necesario resaltar el tópico del gerente abusador sexual de mujeres pobres y trabajadoras, tantas veces denunciado y ocultado por temor. La relación de poder abusivo de este personaje sobre las mujeres evidencia su impunidad en la sociedad patriarcal. Al sugerir el despido de la empleada, se lo muestra como el malvado que usa su poder con otros empleados y con aquel que está más arriba en su escala social (el padre de Jorge). La solidaridad de género por parte de la dactilógrafa se constituye en un aspecto innovador de la trama. Este personaje femenino, cuyo honor había sido mancillado por el gerente a cambio de protección y seguridad laboral, es quien reordena la historia y permite el giro hacia el final feliz. Las escenas finales comienzan en el interior de la casa confortable del gerente que espera a Alcira para extorsionarla y recordarle que su amor con Jorge no será posible. Alcira nunca llega y entra en escena esta mujer que conoce las intenciones por haberlas sufrido y que es quien resuelve el conflicto a través de un homicidio. El asesinato del gerente da lugar al final feliz, en el que las dos figuras femeninas, en solidaridad, permiten cambiar el

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, George. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015, p. 8.

orden social establecido. El desenlace marca el triunfo del amor moderno, que es fruto de la elección sin condicionamiento de clases y en oposición al *status quo* social. En esta trama es posible la vida en común de la pareja en el barrio y la aceptación de los miembros de la pensión y de las familias de los protagonistas, que conformarán, asimismo, una familia independiente en la escena final. El amor triunfa. En el film no prevalece la fuerza de la institución matrimonial y el peso de la conveniencia de clase.

A modo de cierre

En *La vendedora de Harrods* como en *La Chica de la calle Florida*, ficciones silentes filmadas durante la década del 20, se representan dos construcciones sociales características de la época. Por un lado, la del abuso social sobre las mujeres (evidenciado en las actitudes del gerente) y, por otro, la del amor posible entre dos clases sociales y las conductas femeninas autónomas. Si bien el film está marcado por el sentimentalismo romántico del melodrama y de las novelas que apelan a un ideal de felicidad modelador y legitimador de ciertos sentimientos y comportamientos sociales, su argumento y la construcción de sus personajes abren un abanico de posibilidades nuevo para los personajes femeninos. En contrapartida, podemos conjeturar que la resolución de *La vendedora de Harrods* remite a un comportamiento social tradicional, propio de las chicas del barrio pintoresco⁴⁵. Allí aparecen diferentes versiones de la “Esthercita”, en este caso una empleada de una gran tienda que cae en la trampa amorosa del niño bien. Esthercita es el nombre de una mujer mencionada en la estrofa de un tango. Este personaje trabaja en el centro de la ciudad y cae, como Carmen, en la trampa amorosa. El final de Carmen no es la soledad y la marginación social. Aunque vivió por un tiempo la ensoñación amorosa que le proponía Juan Manuel, seguramente continuó la vida en el barrio, cuidando de su familia y ascendiendo, dentro de las posibilidades de su clase, en un trabajo que la reconocía. Carmen viajó a París como una mujer moderna y la muerte de la esposa de Juan

⁴⁵ Nos referimos a la caracterización de los barrios en la década del veinte, el pintoresco, aquel que está representado en los tangos y que busca identidades sentimentales y el barrio cordial producto del proceso de modernización social dado por la creación de instituciones y sociabilidades forjadas al calor de la política. Véase GORELIK, Adrián. *La Grilla y el parque*, Buenos Aires, UNQUI, 1998.

Manuel los vuelve a unir. El amor triunfó con sus reglas, con formas más modernas que aquellas de las miradas estereotipadas sobre las muchachas de barrio.

En *La Chica de la calle Florida*, como se señaló, el personaje femenino principal muestra otra imagen de mujer, que vive sola en una pensión y puede mantenerse con su trabajo en una tienda del centro.⁴⁶ La casa es un lugar habitado por mujeres que tienen diferentes roles: las trabajadoras, las amas de casa a la espera de la ansiada movilidad social, la que se hace cargo de la madre anciana. Los personajes masculinos del film también son encarnados por varones que muestran distintos modos de ser frente a las mujeres: el abusador, el “niño bien” de buena posición económica que abandona todo para vivir con Alcira y que se comporta de una manera diferente a la que se puede prever.

En lo relativo al vínculo entre Alcira y Jorge, la pareja vive en la misma casa donde solía vivir ella, sin huellas de rechazo social hacia esa unión de hecho. Lo acompaña amorosamente a Jorge en su búsqueda de trabajo, donde se ven muy bien las dificultades que deben enfrentar los sectores populares a la hora de insertarse en el mercado laboral. El film parece mostrarnos que, aunque enfrenten dificultades, la sociabilidad barrial es cordial y solidaria con los personajes de la casa y sus comportamientos son más modernos. Si bien la resolución de final feliz es típica del melodrama, vemos en esta película el comienzo evidente de un cambio en la configuración de género, la elección moderna del amor y los cambios en la sociabilidad mixta y entre mujeres en el marco de pautas sociales muy cerradas.

Ambas películas abordan temáticas femeninas y permiten una apertura para pensar a la sociedad moderna de la Argentina en la década del veinte, a través de un soporte en el que se relatan las nuevas formas relacionales que asume la modernidad, con los elementos todavía precarios, que, por entonces, podía aportar la gran novedad del siglo: la ficción en movimiento. Como advertimos, el cine es un registro de los

⁴⁶ Estas trabajadoras ganan un 40% menos que los varones que ocupan cargos similares en el sector de servicios, las dactilógrafas, vendedoras, etc. ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.

cambios sociales y de los modos de construir identidades de género. Los personajes femeninos resuelven su vida amorosa, transitan su sexualidad y la búsqueda de una posible felicidad con pragmatismo y, aunque esto no significa autonomía, podemos advertir pequeñas resistencias en coyunturas más conservadoras –como en *La vendedora de Harrods*– o en entornos más modernos –como en *La chica de la calle Florida*. La posibilidad de llegar a públicos amplios, seducidos por la fascinación de la técnica y las representaciones de mujeres trabajadoras, da cuenta del modo en que la industria del entretenimiento elige sus objetos y sujetos para conformar la trama de los medios masivos y habilita los consumos de los sectores populares a través de instancias de identificación social.

Referencias bibliográficas

- ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.
- AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- BARRANCOS, Dora, “Sentidos, sentimientos y sensibilidades” (1880-1930), *Anduma*, 2015, s/p. Disponible en: <https://andumarevista.wordpress.com/2015/10/01/sentidos-sentimientos-y-sensibilidades-1880-1930/> [Acceso: 20 de julio de 2018].
- _____. “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período entre guerras”. En: Devoto, Fernando y Marta Madero (dir.). *Historia de la vida privada en Argentina*. Buenos Aires: Taurus, 1999, pp. 194-220.
- CAMPODÓNICO, Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en la *Novela Semanal*”. En: Pierini, Margarita (coord.). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 139-142.
- CONDE, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1998.
- COUSELO, Jorge Miguel. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1969.
- _____. *Leopoldo Torres Ríos, el cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

- CUARTEROLO, Andrea. “Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, introducción al dossier “Cine Silente Latinoamericano”, *Imagofagia*, n. 8, 2013. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/481> [Acceso: 18 de julio de 2021].
- DIDI-HUBERMAN, George. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- FELIX-DIDIER, Paula. “Prólogo” En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, pp. 13-14.
- GARBATSKY, Irina. “Marosa di Giorgio: La voz en fuga”, *Hispanamérica*, n. 123, diciembre de 2012, pp. 43-50.
- GIL MARIÑO, Cecilia. *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo, 2015.
- GORELIK, Adrian. *La Grilla y el parque*. Buenos Aires: UNQUI, 1998.
- GUNNING, Tom. “El cine de atracciones: Las primeras películas, su público y la vanguardia”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, 2020, traducción al español de Ignacio Albornoz, pp. 417-431. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/268> [Acceso: 18 de julio de 2021].
- ILLOUZ, Eva. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- LEVINSON, Andrés. “La imagen presente”. En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, pp. 29-46.
- LOBATO, Mirta. *Historia de las Trabajadoras en Argentina 1869-1960*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- MARZAL FELICI, Javier. “El melodrama teatral y el nacimiento de la narrativa fílmica: el cine de David Wark Griffith”. En *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Museu del Cinema, 2006, pp. 97-120.
- MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Editorial Teseo, 2016.

- MANETTI, Ricardo. “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos”. En: España, Claudio (dir.). *Cine Argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, Vol II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 188-269.
- MAZZAFERRO, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2018.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra. *Contrarrevolución en la Argentina, 1900-1932. La liga Patriótica Argentina*. Buenos Aires: UNQUI, 2003.
- MILLÁN, Margara. *Derivas de un cine en femenino*. México: PUEG, 1999.
- MULVEY, Laura. “Placer visual y cine narrativo” en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana/PUEG: 2007. 81-93.
- PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Fundación Osde, 2012.
- PIERINI, Margarita (coord.). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- PRÓSPER RIBES, José. *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991.
- PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.
- QUEIROLO, Graciela Amalia “Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)”. En *Estudios Feministas*, vol. 22, n. 1, 2014, pp. 29-50. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000100003>.
- QUESADA, Josué, *La vendedora de Harrods y otros relatos. La Novela Semanal 1917-1926*, Buenos Aires: UNQUI /Página12, 1999.
- _____. *La vendedora de Harrods, La Novela Semanal*, n. 69, marzo de 1919.
- _____. *Cuando el amor triunfa, La Novela Semanal*, n. 79, mayo de 1919.
- YABLON, Sebastián. “Nitrato argentino: una historia inestable”. En: Cappa, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2019, pp. 49-62.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

SOSA DE NEWTON, Lily. “Mujeres y tango”, *La Aljaba*, n. 55, segunda época, 1999, pp. 55-66.

Disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/vo4ao4sosa.pdf>.

[Acceso: 25 de julio de 2019].

TOSSOUNIAN, Cecilia. “Feminidad y movilidad social en las representaciones de mujeres trabajadoras. Buenos Aires (1920-1940)”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n. 13, 2018, pp. 88-105. DOI: <https://doi.org/10.31049/1853.7049.VO.n13.18569>

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/gf4bpoakq>

Para citar este artículo:

REY, Ana Lía. “Género, deseos y sentimientos en dos films argentinos de la década de 1920”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 40-70. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/364>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ana Lía Rey** es Profesora Regular de Historia de los Medios de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” y el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado seminario de grado y posgrado en universidades nacionales e internacionales. Es directora del proyecto UBACyT: “El espectáculo cinematográfico en Argentina: medios, narrativas, tecnologías y estéticas en cruce (1916-1995)” y de Grupos de investigación GIC. Publicó artículos en revistas especializadas y capítulos de libros sobre sus investigaciones. Es miembro de la dirección del Archivo Histórico de Revistas (AHIRA). E-mail: anyrey@gmail.com.

Dispositivos, máquinas e cinematógrafos na Bahia do século XIX

Filipe Brito Gama *

Resumo: Este texto propõe analisar os antecedentes das primeiras projeções públicas dos cinematógrafos na Bahia –estado localizado na região Nordeste do Brasil– no final do século XIX, considerando especialmente o contexto histórico e tecnológico daquele momento. Para isso, busca-se investigar os periódicos baianos existentes na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil, e em diálogo com a bibliografia existente sobre o tema, compreender quais dispositivos ópticos e práticas de projeção já faziam parte do cotidiano no estado (em especial da capital Salvador), considerando como principal aporte teórico as reflexões de Benoît Turquety em seu livro *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*.

Palavras-chave: cinematógrafo, Bahia, história do cinema, dispositivos, máquinas.

Dispositivos, máquinas y cinematógrafos en la Bahía del siglo XIX

Resumen: Este trabajo se propone analizar los antecedentes de las primeras proyecciones públicas de cinematógrafos en Bahía –estado situado en la región noreste de Brasil– a finales del siglo XIX, considerando especialmente el contexto histórico y tecnológico de la época. Para ello, se busca investigar las publicaciones periódicas bahianas existentes en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Brasil y, en diálogo con la bibliografía existente sobre el tema, comprender qué dispositivos ópticos y prácticas de proyección ya formaban parte de la vida cotidiana en el estado (especialmente en la capital Salvador), considerando como principal aporte teórico las reflexiones de Benoît Turquety en su libro *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*.

Palabras clave: cinematógrafo, Bahia, historia del cine, dispositivos, máquinas.

Devices, Machines and Cinematographs in 19th Century Bahia

Abstract: This paper aims to analyze the antecedents of the first public film screenings in Bahia –state located in Northeastern Brazil– at the end of the 19th century, considering in particular the historical and technological context of the period. To this end, we propose to research the Bahian periodicals kept in the Digital Newspaper Collection of the Brazilian National Library and, in dialogue with the existing bibliography on the subject, we seek to analyze which optical devices and projection practices were already part of this state's daily life (especially in the capital Salvador), considering as main theoretical basis the ideas of Benoît Turquety in his book *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*.

Keywords: cinematograph, Bahia, cinema history, dispositifs, machines.

Introdução: uma proposta para análise

A proposta deste ensaio é analisar o contexto histórico e tecnológico que envolve as primeiras projeções públicas do cinematógrafo no final do século XIX na Bahia, estado localizado no Nordeste do Brasil, bem como os dispositivos ópticos e outros aparelhos que acompanharam e constituíram a conjuntura desses acontecimentos.¹ Para isso, utilizaremos como fontes de pesquisa algumas das obras publicadas que versam sobre este tema. Entre elas, destacam-se o texto *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*² – pioneiro trabalho de Sílio Boccanera Júnior, publicado originalmente em 1919, que traz um relato a partir da experiência vivida pelo autor durante sua pesquisa à época–; e o importante texto “*Fazendo fita*”: *cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*³ de Raimundo Nonato da Silva Fonseca; além de outros trabalhos que comentam, mesmo que brevemente, sobre este período. Ressaltamos ainda que outras fontes importantes desta pesquisa são os jornais e revistas da época, digitalizados e disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional,⁴ cabendo o destaque para essa importantíssima iniciativa de divulgar gratuitamente um impressionante acervo de periódicos de diferentes épocas, incluindo alguns jornais e revistas da Bahia, sendo especialmente relevante para nós o material do período entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. A escolha exclusiva pela Hemeroteca Digital também se justifica pela impossibilidade de acesso aos acervos físicos, diante do contexto da pandemia de covid-19, consolidando ainda mais a relevância dos repositórios digitais públicos e a iniciativa da referida Hemeroteca.⁵ A digitalização dos acervos é um tema caro para

¹ Agradecimento especial a Rafael de Luna Freire pelas contribuições durante a realização desta pesquisa.

² BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2007.

³ FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. “*Fazendo fita*”: *cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA/Centro de Estudos Baianos, 2002.

⁴ O BNDigital possui um grande acervo que conta com as abas Artigos, Dossiês, Exposições, Acervo Digital e Hemeroteca Digital, e esta última possui um grande número de periódicos disponíveis. Uma das principais ferramentas utilizadas por este texto foi o recurso do buscador, ajudando a localizar os temas de interesse a partir de palavras-chave. O acesso se dá pelo site: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

⁵ Cabe aqui lembrar o ataque de *ransomware* ao site da Biblioteca Nacional em abril de 2021, deixando-o fora do ar por 15 dias. Deve-se lembrar também da gravíssima crise da Cinemateca

as reflexões sobre cinema e audiovisual, pensando não apenas na preservação dos filmes, como debate a pesquisadora Giovanna Fossati em sua obra *From grain to pixel: the archival life of film in transition*,⁶ mas também de outros materiais que fazem parte do contexto cinematográfico, como os documentos em papel (por exemplo, cartas, cartazes, revistas, jornais, documentos oficiais, etc.), fundamentais para os estudos da história do cinema e de sua cadeia produtiva.

Analisar os primeiros anos de projeção cinematográfica na Bahia, a partir da perspectiva tecnológica e das máquinas, apresenta-se como um desafio diante do pouco destaque dado a esta temática na referida bibliografia, bem como a presença pontual dessas questões nos jornais da época.⁷ Portanto, será na observação dos eventuais comentários dos autores, e na tentativa de contextualizar historicamente a presença das máquinas e dispositivos naquele determinado momento, que examinaremos o período. Entendemos a história da tecnologia não do ponto de vista evolucionista, baseada na apresentação dos grandes inventores individuais e suas experiências, a “great man theory”,⁸ construindo normalmente uma historiografia linear das tecnologias bem-sucedidas na indústria, ou seja, as que se estabilizaram. A ideia aqui é entender essas experiências tecnológicas de forma descontínua, com diversas rupturas, pontos de retrocesso e momentos de crise, privilegiando a percepção do contexto histórico em que as máquinas foram utilizadas, mas instigados pelas reflexões sobre arqueologia e epistemologia das máquinas propostas por Benoît Turquety.⁹

Brasileira nos últimos anos. Há uma nota publicada no dia 4 de maio de 2021 no site da *BNDigital* informando a indisponibilidade de alguns serviços por conta do ataque virtual sofrido.

⁶ FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. 3 ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

⁷ Os trechos citados no presente trabalho preservam a mesma grafia dos jornais da época.

⁸ Sobre o referido conceito, ver em: ALLEN, Richard C. e Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985, pp. 109-113.

⁹ A principal referência é a obra: TURQUETY, Benoît. *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

Dos Dispositivos Ópticos ao Cinematógrafo na Bahia

Boccanera Júnior¹⁰ indica que a primeira exibição pública do cinematógrafo na Bahia aconteceu em 4 de dezembro de 1897, em Salvador, capital do estado, no Theatro Politeama Bahiano. Realizada por Dionísio Costa, ela foi “ao mesmo tempo, falante, porque estava adicionada um graphophono”. André Setaro, pesquisador da história do cinema baiano, especialmente na perspectiva da produção, diz que a exibição foi “logo depois da *descoberta* do cinematógrafo e da primeira projeção pública de um filme, que acontece em Paris, no Grand Café do Boulevard des Capucines, 14, em 28 de dezembro de 1895”¹¹ (destaque nosso). Destacamos aqui a palavra descoberta, utilizada pelo autor, para reiterar o discurso tradicional associado à ideia de invenção individual problematizada anteriormente. A partir de reflexões propostas por Turquety, vê-se que a “descoberta” do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, dispositivo considerado por ele como uma importante invenção relativa ao problema cinema (debatendo os conceitos de invenção e inovação¹²), se estabelece não como uma experiência sem influência de procedimentos pré-existentes. Não se trata, portanto, de uma invenção isolada historicamente, mas sim de uma máquina desenvolvida de forma processual, associada a um ambiente de produção complexo e vinculada epistemologicamente a uma série de outros dispositivos e conceitos anteriores, da câmera escura à fotografia, citando também máquinas anteriores como o cronofotógrafo, de Étienne-Jules Marey, e o kinetoscópio, de Thomas Edison. Cabe ainda evidenciar que o caráter processual de desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinematógrafo é anterior à 1895 (primeira projeção) e continua após 1897 (sua comercialização), mostrando os dilemas e as transformações na coerência interna da máquina, para torná-la efetivamente uma

¹⁰ BOCCANERA JÚNIOR, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹¹ SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2011, p. 21.

¹² Os conceitos de Invenção e Inovação são tratados por Turquety, em diálogo com outros autores como Gilbert Simondon e Leroi-Gourhan, entre outros. Compreendemos, a partir de Turquety, que a inovação está associada à ideia de continuidade do processo, como alterações que preservam a “linhagem técnica” de um dispositivo ou tecnologia; já a invenção está associada a descontinuidade, a ruptura na “linhagem técnica”, a partir da reorganização da lógica interna do sistema de uma tecnologia.

“máquina concreta”, passando de sua fase artesanal, ou seja, seu estágio primitivo, para a fase industrial, concretizando o desejo de sua exploração comercial e a produção em massa, quando o objeto atinge seu estágio concreto, e como comenta Turquety, alcança sua coerência.¹³ O cinematógrafo, mencionado tantas vezes nos jornais baianos do final do século XIX, esteve em Salvador fundamentalmente na função de projetar vistas animadas, e não de realizar filmagens (capturar imagens), como era possível a partir dos aparelhos dos irmãos Lumière e sua capacidade de reversibilidade,¹⁴ suscitando a dúvida quanto aos referidos cinematógrafos Lumière e se a imprensa estava tratando especificamente do aparelho de marca francesa ou utilizando o nome “cinematógrafo” de forma genérica, isto é, abordando com a mesma denominação as diversas máquinas de projeção que ali atuaram. Setaro ainda afirma que a projeção contou com grande entusiasmo do público da capital: “Todos se dirigem à sala exibidora a fim de conhecer ‘a última maravilha do século XIX’, conforme nota do jornal *Correio de Notícias*, que ainda diz: ‘muitas excelentíssimas famílias e muitos cavalheiros, manifestando uma satisfação geral pelo tempo empregado em apreciar tal divertimento, lotaram o teatro’”.¹⁵

Fonseca, citando Walter da Silveira, importante crítico de cinema baiano, destaca que a projeção foi em um grande teatro “com lotação para mil e novecentos espectadores [...]. Um divertimento inédito na época”.¹⁶ Consta, portanto, grande expectativa por parte dos soteropolitanos para a exibição do cinematógrafo, mas já havia espetáculos na capital baiana associados a projeção de imagens que, segundo Bocanera Júnior, precederam ao cinematógrafo: “a Lanterna Mágica, o Caleidoscópio, e o Silforama, que faziam projeções de vistas fixas. Um dos melhores aparelhos dessa natureza, foi o apresentado, no Politeama, pelo artista português Cuvello d’Ávilla; e também, o do

¹³ Esses conceitos são debatidos na obra de Turquety, em diferentes proposições e perspectivas, em seu livro, aqui já citado. Ver em: TURQUETY, *op. cit.*, p. 181.

¹⁴ O cinematógrafo tinha a capacidade de produzir imagem, imprimir positivos e projetar imagens: “1. To obtain negative images or pictures by directly exposing the scenes; to be reproduced; 2. To print positive prints; 3. To view moving photographs directly or projected onto a screen”. TURQUETY, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵ SETARO, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ FONSECA, *op. cit.*, p. 80.

ilusionista Faure Nicolay, no São João, que exhibia vistas das principais capitais européias”.¹⁷

Entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a cidade de Salvador passou por transformações estruturais significativas em sua constituição urbana. Fonseca destaca que essas alterações ocorridas no período eram estimuladas pelo interesse em transformar a capital baiana em um “lugar limpo, higiênico, agradável e moralmente saudável”¹⁸ para as camadas mais abastadas da população. Um projeto higienista que esteve diretamente associado à busca pela modernização das cidades brasileiras por parte das elites locais, influenciadas pelas mudanças ocorridas em Paris naquele período,¹⁹ incluindo, com isso, o debate sobre a necessidade de revisão no campo das diversões. Mas esse processo de transformação se deu de forma lenta e com uma série de rupturas, diante dos dilemas econômicos e políticos da época, com modificações urbanas mais agressivas apenas nas primeiras décadas do século XX, especialmente a partir de 1912, no governo de José Joaquim Seabra, contexto já relacionado às primeiras salas fixas que naquele momento iniciavam suas operações. Esse ambiente que envolve o desejo pela “vida moderna” nas cidades é intensificado pelos ideais republicanos que ferviam entre as décadas de 1890 e 1910, inclusive na imprensa local: “Reformar a cidade, incorporar modernas práticas de lazer, escolarizar as mulheres, repensar a família, redefinir as formas de sociabilidade no espaço público, entre outras tendências, constituíram aspectos das transformações em curso no período republicano”.²⁰

Porém, esse lento processo de transformação fez com que Salvador fosse, no fim do século XIX, ainda uma “cidade pacata, de vida tranquila e pouquíssima diversão”,²¹

¹⁷ BOCCANERA JÚNIOR, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ FONSECA, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Como comenta Fonseca, “os princípios e práticas higienistas aplicadas na capital francesa foram tomados como referência no Brasil, inicialmente na Capital Federal, depois transplantados para outros centros urbanos brasileiros”. Ver em: FONSECA, *op. cit.*, p. 24.

²⁰ FONSECA, *op. cit.*, p. 25.

²¹ NOVAES, Flávio. *Francisco Python: o cinema na Bahia*. Salvador: Assembleia Legislativa/Academia de Letras, 2014, p. 25.

com fornecimento precário de luz elétrica, problemas de transporte público e de saneamento, por exemplo. Isso, porém, não reduzia a forte expectativa da população e dos jornais pelas “novidades” relativas às diversões, especialmente pelas “novas mercadorias lúdicas”, apresentadas com frequência nos periódicos das últimas décadas do século XIX, incluindo nesse contexto o cinematógrafo.

Retomando a citação de Boccanera Júnior feita acima, investigamos essas experiências ópticas anteriores ao cinematógrafo e como elas já faziam parte do cotidiano de Salvador. Sobre o silforama citado pelo autor, não encontramos nenhuma referência nos periódicos baianos da Hemeroteca Digital, mas há pesquisas que acusam a presença desse dispositivo em outras cidades, como no caso do Rio de Janeiro, conforme indica o trabalho de Maria Cristina Miranda da Silva, em que a autora define o silforama ou sylphorama como um “dispositivo presente no Rio de Janeiro no século XIX para exibição de vistas. Acreditamos ser uma variação do cosmorama”.²² Rafael de Luna Freire²³ comenta que o silphorama, assim como o diaphanorama e o polyorama, eram nomes comumente utilizados por exibidores de lanternas mágicas para descrever seus espetáculos de aparelhos de ilusão óptica. Sobre cosmoramas e panoramas, é possível verificar algumas menções em periódicos da Bahia ainda na primeira metade do século XIX, como no caso do *Correio Mercantil*, ao tratar do “Theatro Panorama”, em 1838,²⁴ apresentando-o com vistas diversas, em uma casa no Largo do Terreiro, com várias apresentações até o dia 18 de outubro, quando encerraria suas atividades.²⁵ No mesmo jornal, no ano subsequente, em 20 de dezembro de 1839, há uma nota dizendo que “o cosmorama continua a estar patente ao publico, desde às 8 horas da manhã às 8 horas da noite”,²⁶ com vistas religiosas e outras disponíveis, que serão mudadas de dois em dois dias. Ainda no *Correio*

²² SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p. 250.

²³ Informação que consta na Aula Magna do Programa de Pós- Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, intitulada “Arqueologia da tela: a projeção por transparência como série cultural” e ministrada em 12 de novembro de 2020.

²⁴ *Correio Mercantil*, Salvador, Bahia, vol. III, n. 525, 04 de agosto de 1838, p. 3.

²⁵ *Correio Mercantil*, Salvador, Bahia, vol. III, n. 564, 26 de setembro de 1838, p. 3.

²⁶ *Correio Mercantil*, Salvador, Bahia, ano VI, n. 273, 20 de dezembro de 1839, p. 3.

Mercantil, em 6 de março de 1840, há uma sugestão de venda de um “rico cosmorama, com 90 vistas”, a ser negociado por Marcos José Chaves.²⁷ Em 21 de maio de 1855, faz-se propaganda de outra apresentação de um panorama no *Jornal da Bahia*, ao anunciar “Grande Panorama” com vistas novas toda semana.²⁸ Há na Hemeroteca Digital um curioso periódico de 1849 chamado *O Cosmorama da Bahia*, mas que não trata especificamente sobre essas experiências ópticas. Bruno Guimarães Martins comenta sobre esse fenômeno entre periódicos utilizando nomes dos dispositivos ópticos da época: “A importância da experiência de ilusão visual para os letrados pode ser demonstrada pelos muitos títulos de revistas e periódicos oitocentistas, tais como a já mencionada *Marmota* (1833), *A Lanterna Mágica* (1844), *O Cosmorama da Bahia* (1849), *A Marmota Pernambucana* (1850), *A verdadeira Marmota* (1851), *O Panorama* (1852), para ficar apenas em alguns exemplos”.²⁹

Nota-se, portanto, uma familiaridade dessas experiências no cotidiano das cidades, pelo menos entre os jornalistas e letrados, incluindo uma menção no *A verdadeira marmota*, de 1852, a um “Novo Cosmorama” do Mr. Pivet “contendo grande collecção de vistas pictorescas d’esta cidade, e seos arredores”,³⁰ com cinco vistas por semana. No jornal *O Constitucional* de 1852 há, em vários dias próximos, uma mesma nota que diz: “Vende-se estampas lytographadas e coloridas a tinta finas próprias para cosmorama, e bem assim vidros de diferentes tamanhos, para o mesmo”.³¹ O *Constitucional* conta também com a divulgação de um “Cosmorama Particular” de Domingos Tribuzy, no dia 21 de agosto, que “offerece aos seus freguezes uma linda exposição gratis nos dias 25, 26, 27 e 28”,³² loja essa que vendia lentes para cosmorama, conforme publicidade em dias posteriores no mesmo ano, permitindo considerar o cosmorama uma espécie de caixa óptica. Em *O Interesse Público*, de 6 de

²⁷ *Correio Mercantil*, Salvador, Bahia, ano VII, n. 32, 6 de março de 1840, p. 4

²⁸ *Jornal da Bahia*, Salvador, Bahia, ano III, n. 598, 21 de maio de 1855, p. 4.

²⁹ MARTINS, Bruno Guimarães. “Ilusões impressas para um leitor-espectador no Brasil oitocentista: vistas e gravuras nas *Marmotas* de Paulo Brito”, *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 4, n. 1, 2020, p. 54.

³⁰ *A Verdadeira Marmota*, Salvador, Bahia, n. 103, 24 de janeiro de 1852, pp. 1-2.

³¹ *O Constitucional*, Salvador, Bahia, ano II, n. 3, 8 de maio de 1852, p. 6.

³² *O Constitucional*, Salvador, Bahia, ano II, n. 60, 21 de agosto de 1852, p. 4.

dezembro de 1860, ao comentar o fechamento de casas comerciais na Bahia, diz: “e tereis o ultimo retoque ao brilhante cosmorama dos *optimistas* do Sr. Angelo Ferraz”.³³

Nas últimas décadas do século, as menções encontradas aos cosmoramas já são mais raras, como no caso do *Correio da Bahia*, em 5 de fevereiro de 1874, com a venda de “lentes de crystal para cosmorama, diorama e neorama” na Optica Casa Sui Generis,³⁴ ou no jornal *O Monitor*, de 29 setembro de 1877, com um anúncio da mesma empresa, vendendo “lanternas magicas, cosmorama e fantasmagorias, vidros, aparelhos e vistas”, indicando ainda a oferta, na mesma publicidade, de “graphoscopus, stereoscopus e vistas stereoscopicas, representando paisagens, vistas exteriores e interiores, dos principais monumentos do mundo”,³⁵ sugerindo aqui o consumo doméstico desses dispositivos diversos a partir de imagens de ambientes externos e internos de importantes monumentos. Em 1884, em *O Guarany*,³⁶ da cidade de Cachoeira, há um agradecimento, datado de 5 de agosto, feito por Tabolar & C., proprietários de um cosmorama, à população da cidade e em especial ao Sr. Comendador Albino José Milharez, indicando que estavam indo para São Félix, município ao lado. Destacamos a nota para pensar na possibilidade de itinerância desses dispositivos no interior do estado, questão que pode ser aprofundada em pesquisas futuras (compreendendo as dificuldades, pela carência de fontes), percebendo que, naquele momento, o fluxo mais corriqueiro estava entre a capital e a região do recôncavo da Bahia, que fica próxima à capital, rota que se repete no caso do cinematógrafo. Em Salvador, há uma menção ao cosmorama no *Jornal e Notícias* de 14 de novembro de 1892, indicando a “exibição de um surpreendente cosmorama mechanico”,³⁷ no Chalet Parisien,³⁸ uma casa comercial e sorveteria localizada no Campo Grande. Na edição do dia 18, na mesma semana, outra chamada com a

³³ *O Interesse Público*, Salvador, Bahia, ano I, n. 13, 6 de dezembro de 1860, p. 1.

³⁴ *O Correio da Bahia*, Salvador, Bahia, ano III, n. 258, 6 de fevereiro de 1874, p. 4.

³⁵ *O Monitor*, Salvador, Bahia, ano II, n. 99, 29 de setembro de 1877, p. 3.

³⁶ *O Guarany*, ano VIII, n. 101, Cachoeira, Bahia, 6 de agosto de 1884, p. 2.

³⁷ *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIV, n. 3891, 14 de novembro de 1892, p. 1.

³⁸ Informação que foi confirmada na publicação: AZEVEDO, Thales. *A francesia baiana de antanho*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1985, p. 28. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31143/1/CEB%20110.pdf>> [Acesso: 29 de julho de 2021].

curiosa observação “se o tempo permitir”,³⁹ apontando para as condições climáticas como uma questão relevante no tocante às projeções públicas, inclusive para os cinemas, com as intempéries interferindo na estrutura física do local, no funcionamento dos aparelhos e no deslocamento e acesso da população. Há também um anúncio, ainda no mesmo jornal, em 24 de setembro de 1898, sobre a exibição de um cosmorama no Theatro São João,⁴⁰ período em que já havia projeções dos cinematógrafos, mostrando que essas experiências coexistiram por algum tempo. Parece-nos que o nome “cosmorama” é utilizado para diferentes experiências e dispositivos, constituindo distintas relações com os espectadores e modos de interação, já que alguns são públicos e outros privados, incluindo as experiências domésticas, bem como a sugestão da diferença de dispositivos, a exemplo do “cosmorama mechanico”, permitindo-nos entendê-los como caixas ópticas ou como projetores de vistas fixas, aproximando-se das lanternas mágicas.

As referências diretas à “lanterna mágica” e ao “kaleidoscópio” são mais comuns na publicidade, especialmente nas da Óptica Casa Sui Generis, localizada na Rua D’Alfandega, N. 60, como aparece no jornal *Gazeta da Bahia*, em diversos dias do ano de 1879, inclusive com uma ilustração do dispositivo, informando que os mesmos são feitos com “folha de Flandres, simples ou envernizadas, com ricos desenhos de diversos modelos, de todos os números e preços”.⁴¹ Há também uma menção à venda “de um riquíssimo cosmorama com mais de 50 vistas e uma importante lanterna mágica” em três ocasiões, no ano de 1885, no jornal *O Diabrete*⁴² (aqui cosmorama e lanterna mágica aparecem como objetos distintos) e no *Diário da Bahia* de 30 de maio de 1889, em que a Lanterna Mágica aparece como item familiar a ser leilado por Manuel Gramacho.⁴³

³⁹ *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIV, n. 3894, 18 de novembro de 1892, p. 1.

⁴⁰ *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XX, n. 5613, 24 de setembro de 1898, p. 1.

⁴¹ *Gazeta da Bahia*, Salvador, Bahia, ano I, n. 48, 28 de fevereiro de 1879, p. 3.

⁴² *O Diabrete: Critico, Litterario e Noticioso*, Salvador, Bahia, ano I, n. 1, 23 de agosto de 1885, p. 4.

⁴³ *Diário da Bahia*, Salvador, Bahia, ano XXXV, n. 120, 30 de maio de 1889, p. 3.

CASA SUI GENERIS
60—Rua d'Alfandega—60

O MAIS COMPLETO SORTIMENTO DE TUDO O QUE É CONCERNENTE Á OPTICA



DE

Lunetas ou pince-nez de todos os modelos e qualidades. Aros de ferro, massa, bufalo, tartaruga, metal branco, metal dourado, prata dourada e ouro.
Lunetas de vidro sem aros, lunetas de caixa ou faces á main para senhoras, olhos grandes, medios e pequenos.

Preço desde 600 réis.



Oculos fixos de aros em forma de chocolate, dobradiços e simples; sendo de ferro, aço azulado, aço nickelado, metal branco, metal dourado, massa, bufalo, tartaruga e metal dourado, prata dourada e ouro.

Preço desde 800 réis.



Oculos do Dr. Senné para strabismo, olhos vesgos.

LENTE DE AUMENTO para examinar dinheiro, gravuras, photographios, objectos microscopicos, tecidos, etc., preços variados.

LENTE DOBRADAS, triplas e quadruplas, de focos diferentes, em bocetas de bufalo, proprias para trazer na algibeira.

LENTE PARA MEDICOS de muito augmento.

LENTE PARA RELOGIOS, ourives, abridores, contrastes, joalheiros, etc., vidros simples e achromaticos.

LENTE PARA COSMORAMAS, lanternas magicas, etc.

LENTE OU OBJECTIVOS E OCULARES para binoculos, oculos de alcance, etc.



BINOCULOS para theatro, campo e marinha, simples e achromaticos, grandes e pequenos de um e de dois augmentos, exterior envernizado, de marroquin preto, de madreperola, etc.
Os binoculos maritimos trazem (Bonnettes) chiapas de preservação contra o sol.

OCULOS DE ALCANCE terrestres e maritimos, de tamanhos e augmentos diversos.

TELESCOPIO—Temos um telescopio magnifico de latão polido, com tres oculares, um delles alcançando os satellites de diversos planetas.



GRAPHOSCOPOS, STEREOCOPOS E VISTAS STEREOCOPICAS, representando paesagens, vistas exteriores e interiores dos principaes monumentos do mundo, interior das riquissimas salas dos palacios das Tuilleries, do Louvre, de S. Luiz em Versailles, etc.

Interior de egrejas, quadros principaes de diversas operas, actrizes, celebridades, grupos, etc.,



LANTERNAS MAGICAS, COSMORAMA E PHANTASMAGORIAS, VIROS, APPARELHOS E VISTAS

VARIADO SORTIMENTO de tudo quanto he necessario aos senhores medicos, engenheiros, agrimensores, architectos, academicos, estudantes, desenhistas, etc.

Comprehendendo instrumentos cirurgicos, instrumentos de engenharia, papel para desenhos, carteiras com compassos ou pichettes finos e meio finos, tinta da China, godets ou series de pratinhos para diluir tintas e conservar-as por algum tempo, esquadros tês e regras de madeira. Quadros synopticos para o estudo de anatomia huma physiologia, phisica, chimica, arte hyeraldica, bandeiras, nautica, etc., etc.

REDUCCÃO NOS PREÇOS DE TODOS ESTES ARTIGOS

CASA SUI GENERIS
60 — RUA D'ALFANDEGA — 60

Publicidade da Óptica Casa Sui Generis, localizada na Rua D'Alfandega, nº 60, com textos e desenhos dos dispositivos ópticos, no jornal *O Monitor*, de 29 de setembro de 1877, Salvador, Bahia, p. 3.

Imagem obtida na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Além da venda desses aparelhos nas lojas, Silio Boccanera Júnior estabelece a associação desses dispositivos de projeção aos espetáculos apresentados por artistas e ilusionistas nos teatros da capital baiana, a exemplo de Faure Nicolay e Cuvello d'Ávila, e além deles foi possível atestar nos jornais a presença de outras companhias no mesmo período. Sobre Cuvello d'Ávila, não foi encontrado nenhum outro registro na bibliografia ou nos periódicos baianos com esta grafia, mas provavelmente trata-se de J. Curvello D'Ávila, que traduziu e compilou diversas mágicas no livro *Segredos da magia branca*⁴⁴ (1873) –inclusive encontramos uma publicidade desta obra no *Jornal do Commercio* (RJ) em 17 de junho de 1874.⁴⁵ Ele foi um prestidigitador português e é possível encontrar menções sobre a sua atividade de mágico em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Pernambuco, entre outros estados, inclusive com nota no *Jornal do Recife* (PE) de 18 de julho de 1894, anunciando seu espetáculo e comentando sobre seu sucesso “nos primeiros theatros do mundo e ultimamente nos theatros do Rio, S. Paulo e Bahia”.⁴⁶ Há também uma nota no *Pacotilha* (MA), de 21 de setembro do mesmo ano, comentando sobre sua passagem pela Bahia⁴⁷ e outra, no *Diário de Notícias* (PA),⁴⁸ tratando sobre sua turnê pelos estados do Norte da república (sendo a “fantasmagoria” uma das principais atrações, nos ajudando a confirmar sua passagem pelo território baiano e seus espetáculos de projeção). Quanto ao Faure Nicolay, há indícios de sua passagem por Salvador em diferentes momentos, baseando-se nos periódicos pesquisados: o primeiro que destacamos foi através do jornal *O Horizonte*, de 20 de agosto de 1872, com uma crítica à apresentação inicial do mágico, indicando que o mesmo não atingiu “aquele grau de perfeição que era de se esperar de um phisico abalisado como ele atesta selo”.⁴⁹ Em *O Monitor* de 7 de julho de 1876, o Sr. Faure Nicolay “pretende dar nessa cidade uma única representação de magia moderna e magnetismo”,⁵⁰ indicando que o mesmo veio do Rio de Janeiro e o comparando na publicação à Alexander Herrmann e Robert-Houdin, dois

⁴⁴ D'ÁVILA, J. Curvello. *Segredos da magia branca*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1873.

⁴⁵ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 52, n. 166, 17 de junho de 1875, p. 7.

⁴⁶ *Jornal do Recife*, Recife, Pernambuco, ano XXXVII, n. 161, 18 de julho de 1894, p. 1.

⁴⁷ *Pacotilha*, São Luís, Maranhão, ano XIV, n. 224, 21 setembro de 1894, p. 4.

⁴⁸ *Diário de Notícias*, Belém, Pará, ano XV, n. 206, 27 de setembro de 1894, p. 2.

⁴⁹ *O Horizonte*, Salvador, Bahia, ano I, n. 26, 20 de agosto de 1872, pp. 1-2.

⁵⁰ *O Monitor*, Salvador, Bahia, ano I, n. 29, 7 de julho de 1876, p. 1.

importantes mágicos/ilusionistas europeus de grande sucesso. Suas apresentações aconteceram no Theatro São João até o dia 13 de julho, quando é anunciada sua possível partida para Pernambuco.⁵¹ No mesmo teatro, Nicolay também se apresentou em 1891, indicando a transferência do espetáculo “por motivo justo” para 29 de novembro: “cuja fama de habil ilusionista já está sancionada por diversas nações da Europa”.⁵²

REVISTA DIARIA

Theatro S. João—Exhibiu-se hontem neste theatro limpa e brilhantemente o sr. dr. Faure Nicolay. Os seus trabalhos de prestidigitação são feitos com a maxima correccão e elegancia.

As projecções electricas de tamanho natural ao kaleidoscopio são magnificas.

Quanto ao Hipnotismo e fascinação humana, carecemos de competencia para dar opinião, em todo o caso vimos atravessado o allinete no antebraço de Rozina após o estado de catalepsia.

As substituições instantaneas foram bem succedidas, trabalhando satisfactoriamente as senhoras Paula e Rozina.

O nosso modo de pensar quanto ao dr. Nicolay:—E' perito, trabalho correctamente, é digno de ser apreciado pelo nosso publico.

Quanto a espectadores:—poucos, os camarotes estavam vassios e haviam muitos claros na plateia.

Em vista do bom acolhimento que teve hontem no Theatro S. João o illusionista dr. Faure Nicolay resolveu adiar a sua viagem por um pouco mais tarde, e no proximo sabbado dará novo espectáculo variado.

Não lhe faltarão certamente nem publico nem applausos.

Nota sobre a apresentação de Faure Nicolay no Theatro São João, apresentando suas “*projecções electricas de tamanho natural* ao kaleidoscopio”. Recorte do *Pequeno Jornal*, em 30 de novembro de 1891, Salvador, Bahia. Imagem obtida na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No dia 30 de novembro do mesmo ano, há uma nota indicando que “as *projecções electricas de tamanho natural* ao kaleidoscopio são magnificas”,⁵³ sugerindo também que o ilusionista ficaria mais uma semana em Salvador para um novo espetáculo, noticiado no dia 5 de dezembro, com o texto “função de despedida –pelo celebre ilusionista– FAURE NICOLAY”⁵⁴. Como afirma Fonseca, os baianos demonstravam interesse pelo “inusitado, pelo ilusionismo e pelo fantástico [...] quando uma companhia de variedades aparecia na cidade com um artista ilusionista ou uma máquina bizarra anunciando espetáculos, fazia o deleite dos soteropolitanos”.⁵⁵

⁵¹ *O Monitor*, Salvador, Bahia, ano I, n. 34, 13 de julho de 1876, p. 4.

⁵² *Pequeno Jornal*, Salvador, Bahia, ano II, n. 523, 27 de novembro de 1891, p. 2.

⁵³ *Pequeno Jornal*, Salvador, Bahia, ano II, n. 525, 30 de novembro de 1891, p. 2.

⁵⁴ *Pequeno Jornal*, Salvador, Bahia, ano II, n. Não Identificado, 5 de dezembro de 1891, p. 2.

⁵⁵ FONSECA, *op. cit.*, p. 78.

Ainda no campo das máquinas e dispositivos, a fotografia já fazia parte desse contexto histórico da tecnologia e da produção e exposição de imagens no século XIX em Salvador, experiência tão comumente associada às reflexões epistemológicas do cinema. Telma Silva Fath⁵⁶ sugere a aparição dos primeiros daguerreotipistas entre 1844 e 1845, tendo o C. L. Micolci como um dos primeiros nomes mencionados nos jornais, indicando o uso de dois aparelhos, um para vistas e outro para retratos. Na Hemeroteca Digital, há uma referência a Micolci no *Correio Mercantil*, de 8 de julho de 1847, com o seu daguerreotypo.⁵⁷ São muitas as ocorrências ao termo fotografia (photographia) nos periódicos digitalizados e já existem pesquisas que detalham as inúmeras experiências técnicas e estéticas da fotografia em Salvador, ao longo das décadas de 1800, não sendo o objetivo deste texto se aprofundar no tema. Uma aproximação possível entre fotografia e cinema no período tratado por esta pesquisa é relacionar a prática dos fotógrafos e a possível migração ou o compartilhamento de informações para interessados em registrar imagens em movimento, como no caso da atuação de Dias da Costa e, especialmente, de Diomedes Gramacho na Photo Lindemann, explorando em Salvador a realização pioneira de filmes, a partir de 1910: “Durante quatro anos, até outubro de 1914, explorou essa indústria, chegando a fabricar cerca de 100.000 metros de films”.⁵⁸ Setaro⁵⁹ sugere o início das atividades de filmagem em 1909, informando que Gramacho aprendeu as técnicas e utilizou equipamentos trazidos da Europa por Rodolpho Lindemann, antigo proprietário da empresa que atuou profissionalmente como fotógrafo na capital baiana entre 1881 e 1906, quando vende sua empresa a Costa e Gramacho.⁶⁰ De acordo com Ana Luísa Coimbra –valendo-se dos relatos de Walter da Silveira–, “usavam câmara francesa, possuíam um laboratório próprio onde revelavam e montavam as tomadas feitas ao ar livre e tinham como principal freguês o Teatro São Paulo, cujos frequentadores

⁵⁶ FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. *A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte*. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009, p. 21.

⁵⁷ *Correio Mercantil*, Salvador, Bahia, ano XIV, n. 157, 9 de julho de 1847, p. 4.

⁵⁸ BOCCANERA JÚNIOR, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ SETARO, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ Informação que consta no texto: SANTOS, Isis Freitas dos. “Gosta dessa baiana?” *Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)*. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

admiravam o *Lindemann Jornal* que duravam mais de meia hora”,⁶¹ mas segundo Bocanera e Setaro, a principal parceria comercial era com o Coronel Rubem Pinheiro Guimarães, arrendatário do Theatro São João, que funcionou como uma sala fixa de cinema a partir de 1910. Segundo Milene Gusmão, Gramacho fez negócios com industriais de Lyon, onde compravam papéis, chapas e outros materiais especializados para fotografia.⁶² Cabe investigação mais profunda sobre essas primeiras práticas de filmagem e a exibição desses filmes feitos por empresas sediadas na Bahia, como ocorre posteriormente com a Nelima Films, concorrente da Lindemann. Infelizmente, os filmes produzidos no período não existem mais.⁶³

Além de todos esses dispositivos, podemos destacar a aparição de outras máquinas que mobilizaram a população baiana no fim do século XIX, tais como a bicicleta e o automóvel, além do impacto da luz elétrica em diferentes atividades. A ideia de movimento estava intimamente associada a esse momento histórico e aos desejos de modernidade, a partir dos novos meios de transportes, da aceleração e da automação das máquinas, que proporcionaram uma outra relação entre o corpo humano (incluindo os olhos) e a máquina, com a inseparável presença dos solavancos, dos tremores e das vibrações. Estes tremores e vibrações também estiveram presentes nas novas máquinas no campo da diversão, como sugere Turquety,⁶⁴ estabelecendo forte conexão com seu tempo histórico. O “phonographo” e o “graphophone” já eram apresentados em diferentes lugares da cidade, como no já citado Chalet Parisien ou

⁶¹ COIMBRA, Ana Luisa de Castro. *Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2019, p. 15.

⁶² GUSMÃO, Milene. *Dinâmicas do Cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 203.

⁶³ Há dois comentários que abordam o tema: “Diomedes Gramacho relata que a empresa ‘perdera os arquivos em consequência de uma penhora e os filmes ele jogara ao mar em 1920, desesperado por conta de um incêndio no atelier à Praça da Piedade’ (SILVEIRA, 1978, 27), possivelmente devido ao material inflamável de que eram feitas as películas”, em COIMBRA, *op. cit.*, p. 15; Santos indica o ano do “trágico incêndio que destruiu todo o acervo de negativos”, ocorrido em um prédio da Praça 13 de Maio, no ano de 1922, em SANTOS, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁴ TURQUETY, *op. cit.*, pp. 231-245.

na Pastelaria Esmero.⁶⁵ O fonógrafo foi noticiado ainda em 1878 no jornal *O Monitor*, baseando-se nas palestras ocorridas na Europa,⁶⁶ e com uma apresentação em terras baianas já em 20 de setembro de 1879, no Teatro São João,⁶⁷ descrevendo “a invenção americana do grande inventor – THOMAZ EDSON”, tendo como “introdução” Francisco José Martins. Na imprensa, a expectativa pelas novas máquinas/invenções associadas à imagem e o som, e com isso a possibilidade do movimento e da projeção, fica explícita em uma publicação do *Pequeno Jornal*, de 12 de março de 1890, em uma nota chamada “O ultimo invento de Edison”.⁶⁸ A partir de informações do jornal *A Cidade do Rio* (RJ), tratando sobre um aparelho que é a junção da “photographia com complemento do phonographo, afim de apresentar a personalidade exacta do indivíduo cuja as palavras foram phonographadas”, o relato explica o procedimento de captura: em frente à pessoa retratada é colocada um fonógrafo e outro aparelho (“engenhosa machina photographica”) que capta com rapidez os movimentos do orador com “intervalos de um oitavo a um vigésimo de segundo”, funcionando juntos e gravando ao mesmo tempo. Os fotogramas então são projetados em um “pequeno aparelho, como uma lanterna mágica”, fazendo com que a figura do orador fique exatamente como os seus gestos, indicando ainda que “o intervalo entre as photographias é tão infinitesimal, o machanismo que as projecta é tão maravilhosamente construído, que a imagem apresentada em tamanho natural, parece datada de vida, movendo-se, gesticulando-se”. Sugere, por fim, que a maior dificuldade de Edson foi a sincronização dos aparelhos, e termina chamando a máquina de “photo-phonographo”.

Esse relato, que apresenta o desejo de imagem e sons sincrônicos e a expectativa pelas imagens em movimento projetadas, provavelmente, é a divulgação do resultado parcial (inovações) do desenvolvimento do que viriam a ser as máquinas como o Kinematograph e o Kinemascope. Porém, seu funcionamento soa mais parecido com o Vitascope e o próprio cinematógrafo, já que a nota sugere uma projeção “como uma

⁶⁵ FONSECA, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁶ *O Monitor*, Salvador, Bahia, ano III, n. 261, 11 de abril de 1878, p. 2.

⁶⁷ *O Monitor*, Salvador, Bahia, ano IV, n. 90, 20 de setembro de 1879, p. 2.

⁶⁸ *Pequeno Jornal*, Salvador, Bahia, ano I, n. 34, 12 de março de 1890, pp. 1-2.

lanterna mágica”, ou seja, para uma plateia, e o kinetoscópio teve como característica ser um dispositivo de exibição individual, a partir de máquinas de projeção utilizadas por uma pessoa por vez, fortemente dependentes da energia elétrica. Por volta de dois anos antes da apresentação do cinematógrafo dos Lumière, em 1895, o público de Salvador conheceu a máquina de projeção de Edison: “em 5 de fevereiro, o professor Kij trouxe a Salvador o cinetoscópio, juntamente com o fonógrafo. Em 31 de janeiro, os jornais já aguçavam a curiosidade baiana com sua chegada”.⁶⁹ A novidade foi noticiada no *Jornal de Notícias* de 4 de fevereiro, sugerindo a reprodução “com absoluta fidelidade” dos movimentos apresentados nas cenas, com contínuo anúncio das apresentações até o início de março do referido ano. Kij é mencionado por José Inacio de Melo Souza, quando cita Máximo Barro, apresentando-o como um “prestidigitador de origem colombiana” que apresentou o kinetoscópio em 23 de abril de 1895, em São Paulo, posteriormente a sua visita à Salvador.⁷⁰ Em 1897, o mesmo Kij tentou explorar o vitascópio, outro aparelho de Edison, em São Paulo, mas não teve sucesso, muito em função da precariedade da rede elétrica, prejudicando o funcionamento da máquina, já que “os aparelhos de Edison dependiam de uma rede elétrica urbana desenvolvida, ou pelo menos estável, tecnologia em que as duas maiores cidades brasileiras ainda engatinhavam na época”.⁷¹ Turquety comenta sobre a dependência (e a conseqüente não dependência) de um motor e da eletricidade como uma das principais diferenças entre as máquinas do Edison e o dos Lumière,⁷² considerando que esta segunda se utilizava da manivela (e da experiência manual do operador) como modo de operação.

Entre os tópicos de destaque nos jornais soteropolitanos de 1897, Raimundo Fonseca comenta sobre o crescimento da epidemia de varíola na população local, que se propagou pelo estado por consequência da “precariedade de condições de vida da

⁶⁹ FONSECA, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁰ SOUZA, José Inacio de Melo. “Os primórdios do cinema no Brasil”. En: RAMOS, Fernão Pessoa e Sheila Schvarzman (org). *Nova História do Cinema Brasileiro*, vol. I. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 21.

⁷¹ *Ibid*, p. 22.

⁷² TURQUETY, *op. cit.*, p. 193.

maioria dos habitantes de Salvador”,⁷³ contando com denúncias, por parte da imprensa, do descaso do governo diante de tal situação. Outro fato relevante no campo político daquele ano, muito comentado pelos jornais da Bahia, mas também no restante do país, foi a destruição do arraial de Canudos, localizado no interior do estado, a partir do confronto entre a população local, liderada por Antônio Conselheiro, e o Exército brasileiro, entre 1896 e 1897 –um conflito associado a um complexo contexto social, econômico e político do período, resultando na morte estimada de 25 mil pessoas. No campo das diversões, comenta-se do carnaval, ocorrido entre 27 de fevereiro e 2 de março, “com destaque para os clubes carnavalescos africanizados, em especial a Embaixada Africana”,⁷⁴ mobilizando fortemente o público interessado. Além disso, como comentamos no começo deste texto, aconteceu no fim daquele ano, em 4 de dezembro, a primeira exibição pública do cinematógrafo na capital, apresentando severos problemas técnicos:

Com pequena concorrência, teve lugar no sábado, no Polytheama Baiano, a exibição desses dois aparelhos. O graphophonio funcionou regularmente reproduzindo alguns trechos de canto [...]. Quanto ao cinematographo, não funcionou satisfatoriamente havendo confusão nas imagens, de modo a não deixar perceber nitidamente algumas scenas projectadas.⁷⁵

Boccanera Júnior ainda coloca em dúvida se o fracasso da sessão foi por “defeito do aparelho, ou imperícia do operador”,⁷⁶ que neste caso era Dionísio Costa, considerado pela imprensa da época um estudioso dos aparelhos de Edison, e que já havia feito demonstrações públicas no Pará e no Ceará tanto do “graphophone” quanto do “cinematographo”.⁷⁷ Raimundo Fonseca ainda indica uma contradição nos jornais da época, já que, para o *Diário de Notícias*, as projeções das cenas foram apreciadas pela plateia, constituindo-se uma dúvida sobre a dimensão do problema ocorrido, fazendo com que ele considere algumas questões, desde a diferença nas linhas editoriais dos jornais até possíveis diferenças pessoais entre Boccanera Júnior e Dionísio. Mas, mesmo com a possibilidade do “fracasso” da primeira exibição, Dionísio Costa deu

⁷³ FONSECA, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁴ FONSECA, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁵ *Correio de Notícias* apud. FONSECA, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁶ BOCCANERA JÚNIOR, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁷ FONSECA, *op. cit.*, p. 81.

continuidade às projeções no salão da Confeitaria Luso-Brasileira, na Praça Castro Alves, em dezembro de 1897, com três sessões por noite. A imprensa noticiava o programa elogiando o aparelho como “curioso e admirável”, indicando que essas sessões fizeram “desaparecer os senões que surgiram no Politheama”, conforme consta no *Jornal de Notícias* de 20 de dezembro.⁷⁸ Com o fim dos problemas técnicos contornados pelo operador, a sua experiência sucedeu com êxito de público, provavelmente a partir da possibilidade de ajustes no aparelho e/ou aperfeiçoamento do operador, entendendo que o cinematógrafo demandava um conhecimento específico para sua operação, inclusive na importância da relação corpo-máquina, já que para a projeção dos filmes este aparelho exigia o uso de uma manivela.⁷⁹

Em 1898, se instala na capital baiana o que Boccanera Júnior indicou como a terceira iniciativa de exibição cinematográfica em Salvador, o Cinema Lumière (ou Cinemathographo Lumiere, conforme consta na publicidade da época) que, segundo Boccanera Júnior, era de propriedade de Nicolas Parente e funcionou na Rua Carlos Gomes, nº 26, por cerca de 3 meses, com aproximadamente 200 cadeiras, e para ele, por conta de seu êxito, deve ser considerado “o primeiro cinema que a Bahia conheceu”.⁸⁰ Curioso que o referido autor comenta, na mesma página, ainda em 1919, sobre o nome dessa experiência de projeção cinematográfica, ao dizer que “recorda o grande aperfeiçoador do aparelho Edison, resolvendo o problema da cinematografia”. Destacamos esta citação por dois motivos: primeiro, por conta da inter-relação estabelecida por ele entre o kinetoscópio e o cinematógrafo dentro de uma mesma linhagem técnica, na perspectiva do aperfeiçoamento; a segunda é o reconhecimento do problema cinema. O Cinema Lumière foi o primeiro a utilizar a luz oxietérica, muito comum em projeções luminosas, antes do uso da luz elétrica, conforme cita Boccanera Júnior em seu livro *O teatro na Bahia da colônia à república*:

⁷⁸ *Ibid*, p. 83.

⁷⁹ Sobre o tema da manivela, há uma excelente passagem de Benoît Turquety no capítulo “The Invention of the Cinématographe”, mais especificamente em “The Crank (The Operator’s Body Part Two: The Hand)”. TURQUETY, *op. cit.*, pp. 187-197.

⁸⁰ BOCCANERA JÚNIOR, *op. cit.*, p. 26.

As projeções, antes do emprego da luz elétrica, eram feitas, geralmente, por meio da luz oxihídrica, sendo algumas vezes utilizadas a oxicalcica e a oxietérica, assaz perigosa, da qual foi vítima, por explosão, nosso conterrâneo Feliciano da Ressureição Baptista, estimado artista e industrial, na noite de 20 de outubro de 1904, quando, na oficina de pianos, de sua propriedade, fazia experiência dessa luz para projeções cinematográficas.⁸¹

Cinematographo Lumiere
SEM EGUAL
Ultima maravilha do século XIX
 Que com grande exito tem se exhibido em toda a Europa
ADMIRAVEL! SURPREHENDENTE!
 Exhibição as 8 1/2 horas da noite
Hoje, amanhã e segunda feira
 Repetição das 8 lindas e encantadoras scenas a saber: o jubileu da rainha Victoria, os surprehendentes banhos de alvorada, em Milão, a famosa cathedra em Milão, o esplendido trajecto do casamento do principe de Nápoles, o panorama da historica cidade de Veneza, apasado de bordo de um vapor em marcha, chegada em gondola, uma elegante moça na praça de S. Marco, atirando alimento a uma enormidade de pombos, causando aos espectadores verdadeira surpresa e admiración em ver os sympathicos volateis andar e voar com tamanha naturalidade que parecem vivos.
 Todas as exhibições serão principadas com o jubileu da rainha Victoria e concluidas com a chegada de uma locomotiva.
 Entrada 2U000
 Para creanças 1U000
 As pessoas que ainda não admiraram este maravilhoso invento devem fazel-o nestes ultimos dias de trabalho, em virtude de seu proprietario seguir para o sul.

Anúncio do *Cinematographo Lumiere*, que consta no *Jornal de Noticias* de 27 de agosto de 1898, Salvador, Bahia. Imagem obtida na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ainda sobre o *Cinema Lumiere*, esse espetáculo foi comentado no *Jornal de Notícias*, de 8 de julho de 1898, quando é publicada uma nota que o Sr. Nicola Parente apresentou para representantes de diversos jornais uma sessão de seus filmes, deixando boas impressões, com destaque para “uma completa nitidez”⁸² que garantiu a visualização dos melhores movimentos, sendo portanto elogiado, apesar da ressalva ao lugar escolhido devido ao forte calor. Em 5 de agosto, e ao fazer o convite aos leitores (“AO CINEMATÓGRAPHO!”), diz depois: “Admirar a maravilha de todas as maravilhas”,⁸³ e em uma

nota do dia 8 do mesmo mês, comentam: “Chamamos atenção do publico para esse grande invento, que quanto mais se vê, mais vontade desperta”.⁸⁴ Nos dias 27 e 29 de agosto, no mesmo jornal, há outra publicidade com mais detalhes, anunciando: “Ultima maravilha do seculo XIX. Que com grande exito tem se exhibido em toda a

⁸¹ BOCCANERA JÚNIOR, Sílio, *O teatro na Bahia: da colônia à república (1800 – 1923)*. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008, p. 90.

⁸² *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIX, n. 5548, 8 de julho de 1898, p. 1.

⁸³ *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIX, n. 5572, 5 de agosto de 1898, p. 3.

⁸⁴ *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIX, n. 5574, 8 de agosto de 1898, p. 1.

Europa. ADMIRÁVEL! SURPREHENDENTE!”, recordando para o público da apresentação do aparelho “Hoje, amanhã e segunda”, e sugerindo a repetição de “8 lindas e encantadoras cenas”.⁸⁵ Por fim, há um parágrafo interessante para nossas reflexões: “As pessoas que ainda não admiraram este maravilhoso invento devem fazê-lo nestes ultimos dias de trabalho, em virtude de seu proprietário seguir para o sul”.

A partir desses trechos, é possível destacar alguns tópicos relevantes: a ênfase dada pela publicidade para o invento, mesmo que descrevendo as cenas exibidas, indicando que o principal elemento para o público estava mais na apresentação da máquina em operação do que necessariamente no conteúdo das fitas exibidas. Há novamente a ideia de invenção como questão central, associando o cinematógrafo a palavras/expressões como “sem igual”, “ultima maravilha”, “admirável”, “surprehendente”, reforçando o ponto anterior. E, por fim, está presente no texto a questão da itinerância, ao indicar que o proprietário se deslocará para o sul posteriormente. As ações de exibidores ambulantes e companhias que atuavam fundamentalmente de forma itinerantes se estabelecem como uma das mais importantes práticas de exibição cinematográfica no Brasil nas primeiras décadas de atividade. Parente e seu cinematógrafo se despediram do público da capital baiana na semana do dia 12 de setembro de 1898, segundo nota do *Jornal de Notícias*.⁸⁶

Ainda no final de 1898, funcionou o que Boccanera Júnior chamou de Cinema Edison,⁸⁷ por cima da Confeitaria Luso-Brasileira, de propriedade de Antonio de Oliveira Brancão e João Capistrano Ribeiro de Sousa, e que depois de três meses seguiram para as cidades de Cachoeira e Nazaré, em 1899, municípios que não conheciam o cinematógrafo. Há aqui um forte indício de interiorização dessas práticas a partir dos exibidores ambulantes, tópico que merece pesquisas futuras. Há

⁸⁵ Os jornais que correspondem as datas citadas são: *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIX, n. 5590, 27 de agosto de 1898, p. 2, e *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIX, n. 5591, 29 de agosto de 1898, p. 3.

⁸⁶ *Jornal de Notícias*, Salvador, Bahia, ano XIX, n. 5602, 12 de setembro de 1898, p. 1.

⁸⁷ BOCCANERA JÚNIOR, 2007, *op. cit.*, p. 26.

pouquíssimos estudos que apontam para exibições neste período em cidades do interior da região Nordeste do Brasil, mas há evidências que essas experiências aconteceram no referido território nas décadas seguintes, antes da consolidação das salas fixas nas cidades da região.

O aparelho utilizado no Cinema Edison foi o “da fábrica George Mendel, n.º. 1 (para profissional), e o operador era Antônio de Oliveira Brancão”,⁸⁸ também apresentado como Cinematógrafo Mendel.⁸⁹ Não foram encontradas muitas informações sobre este aparelho, mas é possível que se trate do Cinématographe Parisien, observando a data da exibição em comparação a um anúncio de 1987 que elogia o seu desempenho, em um periódico francês.⁹⁰ Em 1898, ainda há outro aparelho apresentado em Salvador, desta vez por Moura Quineau, utilizando um Chronophotographo Demény, importado por ele para exibição itinerante, aparelho que utilizou, segundo consta no texto de Ary Bezerra Leite, originalmente películas de 60 mm de largura, adaptando-se para o 35 mm a partir de 1895.⁹¹ Leite cita uma nota do jornal *A República*, de Fortaleza, de 29 de outubro de 1897, que diz que o “Chronophotographo de Demeny” é muito superior aos “cinematographos, kinetographos, etc.”, sugerindo que o uso da película de 60 mm garante projeções quatro vezes maiores e mais brilhantes das que até então foram exibidas. E depois diz: “Com o Chronophonographo Demény, desconhecido no mercado, ele faz exibições itinerantes, das quais localizamos em São Luiz e Salvador (1898), Fortaleza (1901) e no Theatro Santa Rosa, em João Pessoa (1902)”.⁹²

⁸⁸ *Ibid*, p. 93.

⁸⁹ LEITE, Ary Bezerra. *Memória do cinema: Os ambulantes do Brasil*. Fortaleza: Premius, 2011.

⁹⁰ Site que compila diversas informações técnicas e biográficas sobre os cinematógrafos e seus desenvolvedores, incluindo esta parte sobre o *Cinématographe Parisien*. Disponível em: <http://cinematographes.free.fr/mendel-parisien.html>.

⁹¹ LEITE, Ary Bezerra. *História da fotografia no Ceará do Século XIX*. Fortaleza: Ed. do autor, 2019, pp. 346-347.

⁹² *Ibid*, p. 347.



Nota sobre a projeção do *cinematographo* no Theatro S. João, que consta no jornal *Cidade do Salvador* de 23 de abril de 1898, Salvador, Bahia. Imagem obtida na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Por fim, Fonseca traz um relato de Carlos A. de Carvalho informando a exibição, no ano de 1899, feita pelo italiano Eduardo Pepe em um espaço adaptado de sua mercearia, na Rua Chile, projetando filmes à luz de acetileno⁹³. Poderia ser Pepe o italiano citado por Boccanera Júnior que quase causa um incêndio no Theatro São João por conta do uso da luz

oxicalcica, no ano de 1899, quando, segundo o autor, foi a primeira vez que funcionou neste teatro um cinematógrafo?⁹⁴ E aqui cabe outra ressalva: no *Cidade do Salvador*, de 23 de abril de 1898, há um comentário sobre a “exibição de scenas animadas pelo *Cinematographo* digno de admiração pela naturalidade de todos os movimentos”, projeções que encerraram “uma exhibição de sumptuosas vistas, quadros e scenas animadas pelos mais aperfeiçoados aparelhos de projecção da Companhia Geral de Phonographos de Paris, sob direcção do professor A. Rigaud”.⁹⁵ Consta também notas nos dias 26 e 27 de abril, no mesmo jornal, com elogios aos aparelhos (mas sem a menção ao cinematógrafo, e sim às “scenas animadas”). Seria, portanto, mais uma experiência de projeção do cinematógrafo (ou de outro aparelho de projeção) no final do século XIX? Possivelmente, sim, e que foi anterior ao Cinema Lumière citado acima.

⁹³ FONSECA, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁴ BOCCANERA JÚNIOR, 2007, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁵ *Cidade do Salvador*, Salvador, Bahia, ano II, n. 37, 23 de abril de 1898, p. 2.

Considerações Finais

Conforme comentado anteriormente, as trepidações e as dificuldades com a projeção, apesar de indesejadas, fizeram parte do contexto da exibição cinematográfica por anos, constituindo-se como uma experiência comum do espetáculo cinematográfico, mas também estabelecendo-se como um problema a ser resolvido, na busca pela máxima estabilidade possível e menor interferência no espetáculo, e por isso surgiram um conjunto de inovações que buscaram resolver esse problema nos anos subsequentes. O cinematógrafo foi uma das diversas máquinas de projeção surgidas nesse período, ainda distante do processo de estabilização e encerramento dessa tecnologia,⁹⁶ em um contexto com severas transformações técnicas/tecnológicas, econômicas e socioculturais, que vão resultar inclusive na separação de câmeras e projetores em dispositivos distintos e de operações específicas, diferente do cinematógrafo, já que a reversibilidade foi rapidamente abandonada.⁹⁷ Ainda refletindo sobre a estabilização, o modelo da indústria cinematográfica que se estabelece de forma dominante, em boa parte do século XX, também está longe de se concretizar, e se organizará nas décadas seguintes em métodos bem distintos dos propostos pelos irmãos Lumière naquele momento.⁹⁸

Turquety⁹⁹, ao citar o teórico Gilbert Simondon, sugere que o grau de inovação das máquinas só pode ser medido levando em conta a organização interna das mesmas, observando que sua evolução se estabelecerá a partir de um “progresso relacional”, alcançado através das experiências de tentativa e erro, na relação entre máquina,

⁹⁶ Conceito trazido da Metodologia SCOT. Segundo Fossati, a Metodologia SCOT (Social Construction of Technology) estabelece três conceitos-chave, ou os três passos principais no processo de pesquisa, que a autora introduz variações no método para o estudo dos arquivos e acervos de filme: *relevant social groups*; *interpretive flexibility*; e *technological frame*. O processo de *stabilization* e de *closure* seria a escolha de um artefato ou de processos como exemplares, que une os grupos sociais relevantes e reduz as múltiplas interpretações possíveis. FOSSATI, *op. cit.* pp. 198-206.

⁹⁷ Este tópico sobre os problemas da reversibilidade é tratado por Turquety: TURQUETY, *op. cit.*, p. 186.

⁹⁸ Essas questões são debatidas por Deac Rossel em ROSSELL, Deac. “Demolition d’un mur: The social construction of technology and early cinema projection systems”, *Early Popular Visual Culture*, vol. 12, n. 3, 2014, pp. 304-341.

⁹⁹ TURQUETY, *op. cit.* p. 184.

operador e meio (em uma dinâmica gradual e contínua), e junto à “autocorreção interna” (inovação). Mas há também, segundo o autor, a possibilidade de reengenharia de sua lógica de funcionamento, buscando a resolução do problema prático específico proposta para aquele dispositivo, sendo geralmente feita a partir de saltos e de estágios de descontinuidade (invenção). O cinematógrafo, mesmo em constante aperfeiçoamento, se estabeleceu naquele momento como uma invenção que propunha rompimentos e, mesmo dialogando com as máquinas e dispositivos anteriores, já se constituiu como uma “máquina concreta” na resolução de um problema que era técnico, comercial, epistemológico e estético: “foi através dele que o problema do ‘cinema’ pôde ser claramente compreendido, explicado e transmitido” (tradução nossa).¹⁰⁰

A experiência das projeções cinematográficas na Bahia, portanto, não podem ser vistas como um processo isolado, desconsiderando as inúmeras atividades vinculadas à projeção de imagens, pelo desejo do movimento e da vida moderna, e o interesse pelas invenções e pela presença das novas máquinas, que ajudaram a construir o imaginário de parte da população de Salvador naquele momento. O ano de 1897 marca o início de uma nova prática social como um importante entretenimento, mas associada a uma série de outras práticas anteriores, inclusive na ocupação, a priori, dos mesmos espaços dos espetáculos de ilusionismo. Além disso, as vistas fixas e animadas coexistiram por alguns anos, bem como os espetáculos diversos, a venda dos dispositivos ópticos e a presença de outras máquinas do campo das diversões e de grande interesse público.

Referências bibliográficas

ALLEN, Richard C. e Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2007.

¹⁰⁰ “It was through it that the ‘cinema’ problem could be clearly understood, explained, and conveyed.”. TURQUETY, *op. cit.*, p.186.

- _____. *O teatro na Bahia: da colônia à república (1800 – 1923)*. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2008.
- COIMBRA, Ana Luisa de Castro. *Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2019.
- D'ÁVILA, J. Curvello. *Segredos da magia branca*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1873.
- GUSMÃO, Milene. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.
- FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. *A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte*. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.
- FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. *“Fazendo fita”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA/Centro de Estudos Baianos, 2002.
- FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. 3 ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- FREIRE, Rafael de Luna. “Arqueologia da tela: a projeção por transparência como série cultural”. In: *Palestra proferida no Canal do Programa de Pós- Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos*, nov. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/PMZWKaSW-ys> [Acesso em 28 de maio de 2021].
- LEITE, Ary Bezerra. *Memória do cinema: Os ambulantes do Brasil*. Fortaleza: Premium, 2011.
- _____. *História da fotografia no Ceará do século XIX*. Fortaleza: Ed. do autor, 2019.
- MARTINS, Bruno Guimarães. “Ilusões impressas para um leitor-espectador no Brasil oitocentista: vistas e gravuras nas Marmotas de Paulo Brito”, *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 4, n. 1, 2020, pp. 46-65.
- NOVAES, Flávio. *Francisco Pithon: o cinema na Bahia*. Salvador: Assembleia Legislativa/Academia de Letras, 2014.
- ROSSELL, Deac. “Demolition d’un mur: The social construction of technology and early cinema projection systems”, *Early Popular Visual Culture*, vol. 12, n. 3, 2014, pp. 304-341.

- SANTOS, Isis Freitas dos. “Gosta dessa baiana?” *Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)*. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.
- SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2011.
- SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- SOUZA, José Inacio de Melo. “Os primórdios do cinema no Brasil”. In: Ramos, Fernão Pessoa e Sheila Schvarzman (org). *Nova História do Cinema Brasileiro*, vol. I. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- TURQUETY, Benoît. *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

Data de recepção: 2 de agosto de 2021

Data de aceitação: 28 de novembro de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/kpjpzp7ac>

Para citar este artigo:

GAMA, Filipe Brito. “Dispositivos, máquinas e cinematógrafos na Bahia do século XIX”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 71-97. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/367>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Filipe Brito Gama** é professor no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. É pesquisador convidado do Observatório do Audiovisual Baiano. Atualmente tem desenvolvido pesquisas sobre a história da exibição cinematográfica no Brasil, com foco nos estados da Bahia e de Pernambuco. É realizador audiovisual, atuando especialmente em documentários. E-mail: filipebgama@gmail.com.



RESCATES



De San Cristóbal a Lodz

El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros

Lorena Bordigoni*

Resumen: En este trabajo presentamos el hallazgo de dos películas argentinas que, si bien figuran en todas las historias del cine nacional, se consideraron perdidas durante décadas. Hasta donde tenemos noticia, se trata de los documentos fílmicos más antiguos producidos en este país que se conservan en su formato original: película Lumière. Los estudios sobre cine en Argentina tienden a enfocarse en la semiótica, la narratología y los modos de representación. Dada la rareza de estos objetos, aquí vamos a dirigir la atención hacia la materialidad de estas dos películas, las condiciones del soporte y su historia.

Palabras clave: Eugenio Cardini, película Lumiere, cine argentino temprano, nitrato, materialidad fílmica.

From San Cristobal to Lodz. The long journey of Eugenio Cardini and his workers

Abstract: In this work we present the discovery of two Argentine films that, although being mentioned in all the national cinema history books, were considered lost for decades. As far as we know, these are the oldest film documents produced in this country that are preserved in their original format: Lumière film. Film studies in Argentina tend to focus on semiotics, narratology, and modes of representation. Given the rarity of these objects, here we are going to direct our attention to these films' materiality, their state of conservation and their history.

Keywords: Eugenio Cardini, Lumiere film, early Argentine cinema, nitrate, film materiality.

De San Cristobal a Lodz. A longa jornada de Eugenio Cardini e seus trabalhadores

Resumo: Neste trabalho apresentamos a descoberta de dois filmes argentinos que, embora apareçam em todas as histórias do cinema nacional, foram considerados perdidos por décadas. Pelo que sabemos, estes são os documentos fílmicos mais antigos produzidos neste país que se conservam no seu formato original: o filme Lumière. Os estudos cinematográficos na Argentina visam focar a semiótica, a narratologia e os modos de representação. Dada a raridade destes objetos, aqui vamos chamar a atenção para a materialidade destes dois filmes, as condições do suporte e a sua história.

Palavras chave: Eugenio Cardini, filme Lumière, inícios do cinema argentino, nitrato, materialidade cinematográfica.

Eugenio Cardini, pionero del cine

Eugenio Cardini. Fuente: Museo del Cine
Pablo Ducrós Hicken

Eugenio Alejandro Cardini vivió en Buenos Aires entre 1879 y 1962. Fue lo que las historiografías clásicas denominan un “pionero”, si bien no hizo carrera en el mundo del cine profesional. Casi todo lo que sabemos de él es gracias a un artículo de Pablo Ducrós Hicken en *El Hogar*¹ y a una larga entrevista que Carlos Barrios Barón le realizó un año antes de su muerte y que luego volcó en su libro *Pioneros del cine en la Argentina*.² Allí se cuenta que Cardini era hijo de un industrial cuyo negocio era la venta y



producción de muebles de hierro y que, desde muy joven, mostró interés por la fotografía. En 1896, con apenas 17 años, tuvo acceso a un Kinetoscopio de Edison y se propuso crear su propio aparato para capturar imágenes en movimiento. Éste sería el primer dispositivo de este tipo del país. Realizó dos prototipos de cámara, pero no quedó satisfecho con el resultado (la tensión de las cintas no era suficiente, la tracción era inestable y la imagen no tenía nitidez). Por ello, años después emprendió un viaje a Europa y compró un cinematógrafo directamente de la empresa de los Hermanos Lumière en Francia.

¹ DUCRÓS HICKEN, Pablo. “50 Años del cine argentino”, *El Hogar*, n. 2144, 15 de diciembre de 1950.

² BARRIOS BARÓN, Carlos. *Pioneros del cine en la Argentina. Cardini, Py y Ducrós Hicken*. Buenos Aires: edición del autor, 1995.

Cardini y el cinematógrafo

Durante el primer año de circulación del Cinematógrafo, la estrategia comercial de la firma Lumière consistía en un control lo más preciso posible de la producción, procesamiento y distribución de sus películas: todo era gestionado por la propia empresa o por sus concesionarios.³ Es por eso que, en Argentina, los únicos dispositivos que circulaban eran de marca Pathé o Gaumont (el “cronofotógrafo Elgé” es el que utilizó Eugenio Py en 1897 para realizar las primeras filmaciones en el país). El primero de mayo de 1897, la firma abrió la venta de sus aparatos al público general y, escasos meses más tarde, Cardini adquirió el suyo, el número 7.⁴ Junto con el cinematógrafo, Cardini compró película virgen y algunas “vistas” de los Lumière que luego proyectaría en su casa de Buenos Aires. Cardini emprendió un largo viaje por el mundo y en 1901 pasó varios meses en Reino Unido, dedicándose principalmente a la fotografía.

Las películas de Cardini

En 1902, Cardini realizó, con el cinematógrafo, una serie de películas en Buenos Aires, casi siempre con la duración estándar que imponía el formato Lumière: 17 metros, unos 50 segundos.

- *Salida de obreros* (filmada en la entrada de la fábrica de su familia, en la calle La Rioja, Barrio de San Cristóbal)
- *La Plaza de mayo*
- *El regimiento de ciclistas*
- *Tedeum del 25 de mayo* (donde aparecería el presidente J. A. Roca)
- *Escenas Callejeras* (un *gag* cómico, en dos rollos, considerada la primera película de ficción argentina)
- *En la casa del fotógrafo* (otro corto *gag*, con un único protagonista)

³ RITTAUD-HUTINET, Jacques. *Le Cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Champ Vallon, 1985.

⁴ BARRIOS BARON, *op. cit.*



Fotograma de *Escenas Callejeras* (Eugenio Cardini, 1902). Fuente: EC1 Lodz

Andrea Cuarterolo señala que “los primeros films argentinos estuvieron signados por ese precario equilibrio entre imitación y autoafirmación. Un ejemplo de esto es que muchas de las primeras películas rodadas en el país buscaron trasladar a un escenario local algunas de las más populares vistas de los catálogos europeos”.⁵

De esto son claro ejemplo los títulos de Cardini, en particular su *Salida de obreros*. Cabe destacar que se trata de un motivo visual de una inmensa productividad en esos años. Son los propios operadores, que la firma Lumière envió a cada continente, los primeros en reproducir los temas de las vistas Lumière en diferentes ciudades. En estos mismos años, en Gran Bretaña, se estaba desarrollando el género que Tom Gunning denomina “*factory gate films*”.⁶

⁵ CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013, p. 125.

⁶ GUNNING, Tom. “Pictures of Crowd Splendor: The Mitchell and Kenyon Factory Gate Films”. En: Toulmin, Vanessa. et al. (eds.). *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*. Londres: BFI, 2004.

Más tarde Cardini realizó una serie de lecturas y conferencias muy propias de la época, donde se proyectaron fotografías de su inmensa colección y algunas películas, acompañando el conjunto con música clásica. Barrios Barón destaca que el estreno de *El regimiento de ciclistas* se dio “ante numeroso público y las correspondientes autoridades en el teatro Goldoni”,⁷ pero luego de esto Cardini se volcó más a la fotografía. Seguiría filmando, ocasionalmente, dentro de un registro *amateur*, prueba de ello son las fragmentarias películas familiares⁸ de los años '20 que se conservan en soporte nitrato, en el Museo del Cine de Buenos Aires.⁹

Películas perdidas

Poco antes de morir Eugenio Cardini, Carlos Barrios Barón lo visitó en su casa de Buenos Aires para entrevistarlo y accedió a su colección personal de fotografías y films, de los cuales extrajo algunas imágenes que serían reproducidas en sus libros. Cuando publicó su primera versión del artículo sobre Cardini en la revista *Vea y Lea* en 1960, afirmó que “los negativos son conservados en la actualidad por los señores Pablo C. Ducrós Hicken y Roberto Schmidt”.¹⁰ Hay indicios de que las películas de 1902 de Cardini circularon por la ciudad de Buenos Aires entre 1959 y 1961, en particular porque algunos brevísimos segundos de *El regimiento de ciclistas*, *La Plaza de Mayo* y *Escenas callejeras* forman parte del documental de compilación *Imágenes del pasado. Una reseña del cine mudo argentino* (1961)¹¹ dirigido por Guillermo Fernández Jurado (en sus primeros años como director de la Fundación Cinemateca Argentina). Además, años más tarde la Fundación Cinemateca Argentina editaría un libro donde se reproduce un fotograma de la *Salida de obreros*.¹² Sin embargo, no sabemos si, luego

⁷ BARRIOS BARÓN, *op. cit.*, p. 23.

⁸ El material fue digitalizado y está disponible online gracias al Museo del Cine de Buenos Aires y el Archivo de la RTA. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=kxjcwao0oqM&t=6s>.

⁹ CAPPÀ, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires. Museo del Cine, 2019.

¹⁰ BARRIOS BARÓN, Carlos. "Cine argentino en 1896", *Revista Veá y Lea*, n. 339, 9 de junio de 1960.

¹¹ La película fue digitalizada y está disponible online gracias al Archivo General de la Nación Argentina véase: <https://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/>.

¹² AA.VV. *Historia de los primeros años de cine en la Argentina, 1895–1910*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996, p. 52.

de copiados, los originales fueron devueltos a su creador, si la Cinemateca conservó copias o fragmentos, o si fueron enviados a algún otro destino. Luego de la muerte de Cardini, en 1962, su inmensa colección de fotografías, películas y aparatos se subastó y las películas se consideraron, a partir de ese momento, perdidas. Su obra se dispersó, aunque parte de ella quedó en manos de coleccionistas privados locales (como el propio Barrios Barón).

Desde entonces, todas las historias del cine en Argentina hacen mención, con mayor o menor énfasis, a la figura pionera de Cardini, basándose siempre en las dos fuentes principales (Ducrós Hicken y Barrios Barón), pero sin otra información sobre las películas en sí.

En 2009, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires programó una retrospectiva de cortos de Eugenio Cardini.¹³ Se proyectaron unas reducciones a 16 mm pertenecientes al coleccionista Félix Giuliadori. En el programa están todas las películas de la lista, excepto *Escenas Callejeras* y *Salida de obreros*.

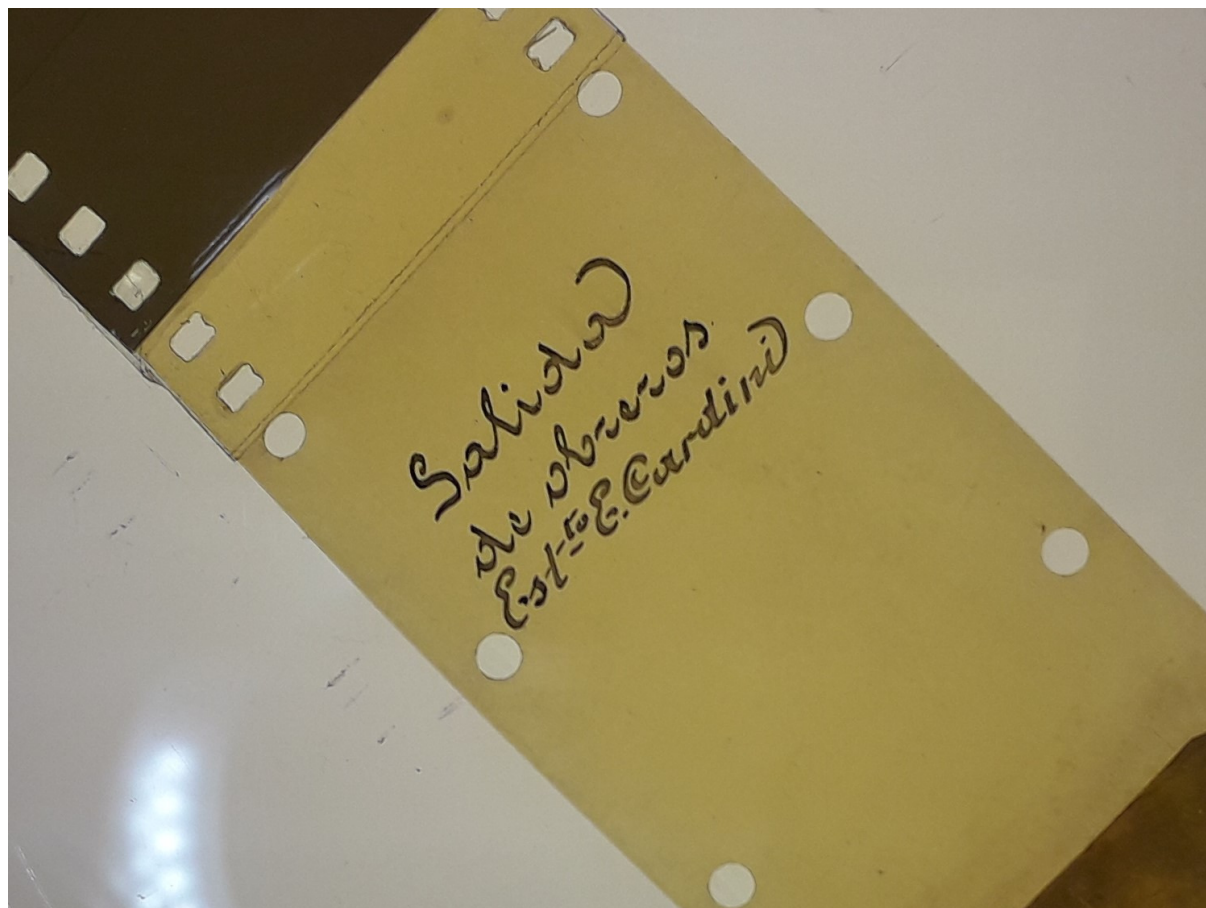
Dos films en éxodo

Aún no sabemos bien cómo ni cuándo exactamente, pero en cierto punto estas dos películas salieron del país y reaparecieron, a principios de los '90, en un mercado de pulgas de Londres.¹⁴ Allí las compró Lester Smith, ingeniero de sonido del famoso estudio de grabación Abbey Road, responsable de la colección histórica de micrófonos de dicho estudio, apasionado coleccionista de linternas mágicas y miembro activo de la *Magic Lantern Society*. Le hicimos dos entrevistas (septiembre 2019 y octubre 2020) en las que relató que, si bien el cine nunca había sido el foco de interés de su colección, cuando encontró tres latas de películas Lumière, sin muchas indicaciones

¹³ Ver sitio web del MALBA.

¹⁴ Una hipótesis a explorar sería el simposio de la FIAF de 1978 en Brighton, para el cual las cinematecas y archivos del mundo movilizaron películas del período 1900-1906 para su proyección y estudio en dicha ciudad británica.

sobre su origen, decidió adquirirlas. En un principio, fue con la intención de revenderlas a un amigo coleccionista, finalmente decidió conservarlas para sí.



Fotogramas de *Salida de obreros* (Eugenio Cardini, 1902). Fuente: EC1 Lodz

Para saber más sobre esos tres rollos, Lester Smith decidió enviar las latas al Instituto Lumière en Lyon, Francia. En ese país se estaba desarrollando en 1992 un ambicioso proyecto de investigación y preservación: el proyecto Lumière.¹⁵ Su objetivo era reunir el mayor corpus posible de películas realizadas con el cinematógrafo Lumière provenientes de todo el mundo, elaborar un catálogo exhaustivo (cruzando la información con los catálogos de época, editados por la propia firma) y duplicar los originales de nitrato a soporte de seguridad. En este proyecto participaron el Centre National de la Cinématographie, la Cinemateca Francesa, la Asociación de los

¹⁵ AUBERT, Michelle y Jean-Claude SEGUIN (dir.). *La Production cinématographique des frères Lumière*. Paris : Mémoires du cinéma/ Bibliothèque du Film (BIFI), 1996.

hermanos Lumière, la Universidad Lumière Lyon II y cientos de colaboradores internacionales. El trabajo se concentró en los locales del archivo nacional del cine (AFF) en Bois d'Arcy donde se conformó un equipo de tres personas: Anne Gauthier, Jean-Marc Lamotte y Robert Poupard,¹⁶ dedicados al trabajo de inspección, comparación e identificación. Se reunieron en total más de 8000 cintas, de las cuales 4000 eran negativos de cámara. A su vez el corpus se organizó en 3 grandes grupos:

- Los films del catálogo comercial Lumière: 1425 títulos que la empresa dispuso oficialmente para la venta, y que figuran en algunos de los sucesivos catálogos editados.
- Los títulos “*hors catalogue*”: unos 500 films producidos por la sociedad de los hermanos Lumière, pero que quedaron fuera del catálogo comercial (pruebas, versiones alternativas y todo tipo de vistas que, por alguna razón, no eran comercializadas).
- El resto de las películas producidas por cualquier otro particular, sin conexión con la empresa, en película de formato Lumière. Esta última categoría no era prioritaria para el proyecto y hay muy pocos datos al respecto: no se consignaron en los catálogos ni en las publicaciones producidas en torno al proyecto.¹⁷ A este grupo pertenecen los films de Cardini.

La calidad de los soportes originales y las excelentes condiciones de guarda en que fueron almacenados, junto con algunas otras circunstancias particulares, permitieron que el corpus de los films Lumière gozara de una tasa de supervivencia extraordinaria para su época: se conserva el 99% de los films del catálogo comercial, producidos entre 1895-1905. Sin embargo, por fuera de algunos títulos emblemáticos, la mayor parte del

¹⁶ Véase al respecto, en el sitio web de los AFF, el “Parcours découverte. Le projet Lumière” <http://lise.cnc.fr/Internet/ARemplir/parcours/projetLumière/pages/introduction.html>

¹⁷ La culminación del trabajo de identificación y catalogación fue la edición del catálogo *La Production cinématographique des frères Lumière*. Véase AUBERT y SEGUIN, *op. cit.* En 2015 un equipo de estudiantes de la l'Ecole d'Arts Appliqués de la Chaux-de-Fonds transcribió la información del libro en un catálogo consultable on line: <https://catalogue-Lumière.com/>.

corpus era de difícil acceso¹⁸ porque el formato de las películas Lumière era incompatible con los equipos de copiado de la época, concebidos para la película estándar de 35mm con perforaciones Bell and Howell. Para dar visibilidad a esas películas era imperativo tirar nuevas copias de exhibición en soporte de seguridad y formato estándar. Si bien, como dijimos, los films producidos por fuera del área de acción de la sociedad Lumière no eran objeto del proyecto oficialmente, la *Salida de obreros* de Cardini fue erróneamente identificada como una vista Lumière “*hors catalogue*” de descarte y se elaboró un contratipo de preservación. *Escenas callejeras* fue completamente dejada de lado y las tres latas con los rollos originales fueron enviadas de vuelta al domicilio de su dueño, número 1 de la calle Abbey Road, Londres.



Fotograma de *Salida de obreros* (Eugenio Cardini, 1902). Fuente: EC1 Lodz

¹⁸ Uno de los detonantes del proyecto fue la alta demanda de imágenes por parte de todo tipo de instituciones en ocasión del centenario del cine en 1995. La misma demanda se dio veinte años más tarde para el 120° aniversario, ocasión para la cual se produjeron una exposición itinerante “*Lumière! le cinéma inventé*” y un documental *Lumière! L’aventure commence* (Thierry Frémaux, 2016). véase: <https://www.grandpalais.fr/fr/article/Lumière-le-cinema-invente-toute-lexpo>.

El duplicado de *Salida de obreros* quedó almacenado en los depósitos de Bois d'Arcy hasta 2014, en que un nuevo equipo dirigido por Dominique Moustacchi, en los mismos archivos, comenzó un trabajo de revisión, corrección y adaptación del catálogo (en función de los nuevos estándares de catalogación de la FIAF).¹⁹ Allí la película de Cardini fue identificada como tal y la entrada publicada en el sitio web de los AFF, sin más anuncios.

El lugar marginal que ocupaban en su colección personal y los peligros que conlleva el almacenamiento de cintas de nitrato hicieron que en 2017 Lester Smith decidiera vender sus películas Lumière. Lo hizo por vía de la prestigiosa casa de subastas Breker Auction team²⁰ en la ciudad de Colonia, Alemania. El precio de base era 400€. El 23 de septiembre de 2017 cayó el martillo y los tres rollos de película de Eugenio Cardini de 1902 fueron vendidos a un comprador anónimo por la suma total 1800€.²¹

Destino final: Polonia

Afortunadamente el comprador era una institución pública, el EC1, centro de ciencia y cultura en la ciudad de Lodz, Polonia. Luego de un ambicioso proyecto de

¹⁹ Hubo también en 2016 una retrospectiva dedicada a la producción de los Lumière en el festival *Il Cinema Ritrovato*, donde se presentaron los resultados del nuevo trabajo de revisión y restauración. Véase también la Presentación de Béatrice de Pastre y Laurent Mannoni *Les films hors production Lumière*, Cinemateca Francesa, 28 de enero de 2015, disponible en: https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/le_projet_Lumière_4_conferences_3_4_les_films_hors_production_Lumière_par_beatrice_de_pastre_et_laurent_mannoni.17137.

²⁰ Breker se presenta como “el número 1 de las subastas especializadas en tecnología antigua” y en sus subastas se ven desde instrumentos musicales hasta modelos obsoletos de computadoras, de juguetes ópticos a material científico antiguo, cámaras de foto, caballitos de calesita, autómatas y un largo etcétera. Véase: <http://www.breker.com>.

²¹ La descripción en el catálogo de la subasta era la siguiente: “*Cinématographe Auguste & Louis Lumière, Lyon-Montplaisir. Ø 2 3/4 in., stamped "Cinématographe - Auguste & Louis Lumière". First film titled "Salidada de obreros Est'to E. Cardini [sic] (Workmen leaving factory). A woman is working in her garden. A man lights a cigarette and a horse and cart pass by. Second film: A man cleaning a lamp with handkerchief, a shoe-shine assistant and two boys playing 'jacks' while people pass by. Third film is longer, but a "negative". A gendarme with a bicycle dances with a man and a shoe-shine boy (maybe part of the second film as both have the same backdrop)*”. Véase: https://www.liveauctioneers.com/item/55528992_3-auguste-and-louis-Lumière-35mm-films-in-cannisters-c.

reconstrucción²² del pleógrafo de Kazimierz Prószyński (pionero polaco que inventó un dispositivo para captar imágenes en movimiento un año antes que los Lumière), la institución comenzó a planificar una exposición permanente de 1500 m² sobre la historia del cine polaco: *Kino Polonia*.²³ Con ese fin, fue adquiriendo grandes lotes (en esa subasta y en otras) de todo tipo de objetos relacionados con la historia del cine polaco y mundial: juguetes ópticos y dispositivos de pre-cine, linternas mágicas, decorados y vestuario, todo tipo de cámaras y equipos de filmación y películas de diferente formato. Las tres latas de película Lumière fueron adquiridas en tanto piezas de museo exhibibles y estaban destinadas a ilustrar el segmento dedicado al comienzo del cine.



Latas originales en las que se encontraban los films de Cardini.

En enero 2020, finalmente, logramos visitar Polonia, tener acceso a las cintas y confirmar personalmente la identificación. Las imágenes de *Salida de obreros* se corresponden con el fotograma reproducido en el libro de la Fundación Cinemateca Argentina y en otro de los rollos vemos una pequeña inscripción manuscrita con pluma que dice: “E. Cardini”.

Iga Harasimowicz de la Filmoteka Narodowa gestionó el traslado de las películas desde Lodz hasta el laboratorio de la Filmoteka en Varsovia y Rafael Ayuso Mateo realizó la primera inspección y preparación de los materiales. Además, elaboró un informe detallado sobre el estado del material.

²² La exposición se llamó *Kazimierz Prószyński - inventor and visionary*. Véase: <https://uml.lodz.pl/kalendarz-wydarzen/wydarzenie/kazimierz-proszynski-wynalazca-i-wizjoner-wystawa-w-ec1-id24931/2019/02/2/>

²³ Véase: <https://ec1lodz.pl/aktualnosci/kino-polonia-120-lat-kina-na-wystawie-nckf>.

Rollo 1. *Salida de los obreros*, positivo en 35 mm.

Rollo 2. *Escenas callejeras*, positivo en 35 mm.

Rollo 3. *Escenas callejeras*, negativo 35 mm.

Teniendo en cuenta su antigüedad y su periplo, las cintas se hallan en condiciones relativamente buenas. Sin embargo, se trata de objetos extremadamente frágiles, la película perdió prácticamente toda plasticidad y es quebradiza. Está retraída y plegada en su forma de rollo, lo cual hace difícil desenrollarla y rebobinarla en la mesa de inspección. Por zonas, la emulsión se está despegando de la base. Hay algunas grietas y rasgaduras, a veces en el área de las perforaciones.

Ninguna de estas películas será visible tal y como fue concebida, es decir, en movimiento, si no son objeto de un plan adecuado de preservación y digitalización. Esperemos que este trabajo colabore con este fin y que estas imágenes de casi 120 años sean pronto accesibles a un vasto público.

Referencias bibliográficas

AA.VV. *Historia de los primeros años de cine en la Argentina, 1895–1910*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

AA.VV. *Il Cinema Ritrovato 2016, Catalogue of the Festival*. Bolonia: Edizioni Cineteca di Bologna, 2016.

AUBERT, Michelle. "Présentation du Projet Lumière". En: Gili, Jean A., Michèle Lagny, Michel Marie y Vincent Pinel (eds.). *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle /AFRHC, 1995.

AUBERT, Michelle y Jean-Claude SEGUIN (dir.). *La production cinématographique des frères Lumière*. Paris: Mémoires du cinéma/ Bibliothèque du Film (BIFI), 1996.

BREKER Auction Team. *Spezial-Auktions-Katalog Photographica & Film*, 23 de septiembre de 2017. Disponible en: <http://www.breker.com/english/index.htm> [Acceso: 12 de abril de 2021].

BARRIOS BARÓN, Carlos. "Cine argentino en 1896", *Revista Vea y Lea*, n. 339, 9 de junio de 1960.

- _____. *Pioneros del cine en la Argentina*. Cardini, Py y Ducrós Hicken. Buenos Aires: edición del autor, 1995.
- CAPPA, Carolina (ed.). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires. Museo del Cine, 2019.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo. “50 Años del cine argentino”, *El Hogar*, n. 2144, 15 de diciembre de 1950.
- GUNNING, Tom. “Pictures of Crowd Splendor: The Mitchell and Kenyon Factory Gate Films”. En: Toulmin, Vanessa. et al. (eds.). *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*. Londres: BFI, 2004.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques. *Le Cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Champ Vallon, 1985.

Páginas Web

- ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM (hoy Direction du Patrimoine Cinématographique du Centre National de la Cinématographie). Disponible en: <http://lise.cnc.fr> [Acceso: 12 de abril de 2021].
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (Argentina). Disponible en: <https://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/> [Acceso: 12 de abril de 2021].
- BREKER AUCTION TEAM. Disponible en: <http://www.breker.com> [Acceso: 12 de abril de 2021].
- CATÁLOGO LUMIÈRE de 1996: *La Production cinématographique des frères Lumière*. Disponible en: <https://catalogue-Lumière.com/> [Acceso: 12 de abril de 2021].
- “KAZIMIERZ PRÓSZYŃSKI - INVENTOR AND VISIONARY” (Anuncio de la exposición en el EC1). Disponible en: <https://uml.lodz.pl/kalendarz-wydarzen/wydarzenie/kazimierz-proszynski-wynalazca-i-wizjoner-wystawa-w-ec1-id24931/2019/02/2/> [Acceso: 12 de abril de 2021].
- “LES FILMS HORS PRODUCTION LUMIÈRE” (Presentación de Béatrice de Pastre y Laurent Mannoni, Cinemateca Francesa, 28 de enero de 2015). Disponible en: <https://www.canal->

[u.tv/video/cinematheque_francaise/le_projet_Lumière_4_conferences_3_4_les_films_hors_production_Lumière_par_beatrice_de_pastre_et_laurent_mannoni.17137](https://www.youtube.com/watch?v=...) [Acceso: 12 de abril de 2021].

LIVE AUCTIONEERS (anuncio de la subasta de Broker). Disponible en: https://www.liveauctioneers.com/item/55528992_3-auguste-and-louis-Lumière-35mm-films-in-cannisters-c [Acceso: 12 de abril de 2021].

MAGIC LANTERN SOCIETY. Disponible en: <http://www.magiclantern.org.uk/> [Acceso: 12 de abril de 2021].

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES (programación pasada). Disponible en: http://intranet.malba.org.ar/web/cine_película.php?id=3403&idciclo=620&subseccion=programacion_pasada [Acceso: 12 de abril de 2021].

NITRATO ARGENTINO (Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, Buenos Aires). Disponible en: <https://nitratoargentino.org/> [Acceso: 12 de abril de 2021].

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/3uxhw4y66>

Para citar este artículo:

BORDIGONI, Lorena. “De San Cristóbal a Lodz. El largo periplo de Eugenio Cardini y sus obreros”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 98-111. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/377>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Lorena Bordigoni** es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires y Master en Gestión de Patrimonio Audiovisual por el Instituto Nacional del Audiovisual (Bry sur Marne, Francia). Trabaja desde 2013 en diferentes proyectos sobre archivos, preservación y restauración de películas entre Buenos Aires, París y Lisboa. E-mail: lorena.bordigoni@gmail.com.

Pericón Nacional

(Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906)

Laura Gómez Gauna *

Resumen: El artículo relata un rescate fílmico importante para el estudio de los orígenes del cine argentino, al tiempo que aporta nuevos datos para una filmografía del cine nacional. La tecnología industrial de la primera década del cine tiene mucho que decirnos como fuente documental histórica y adquiere un lugar preponderante cuando es posible revisar físicamente la materialidad de los films y extraer los datos que estos nos brindan. Se analiza el carácter documental de la conservación del film *Pericón Nacional* (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906, nitrato, blanco y negro, silente, 35mm) custodiada en el acervo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).

Palabras clave: cine silente, conservación, preservación, cine argentino, patrimonio cinematográfico.

Pericón Nacional (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906)

Abstract: The article focuses on an important film rescue for the study of Argentine early cinema and provides new information for a filmography of national cinema. The industrial technology of cinema during its first decade has a lot to tell as a historical documentary source and acquires a key role when the conservation specialist or the researcher has the opportunity to physically review the materiality of the film and extract the data it provides. We analyze the documentary nature of the conservation of the film *Pericón Nacional* (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906, nitrate, black and white, silent, 35mm), kept in the collection of the National Institute of Theater Studies (INET).

Keywords: silent cinema, conservation, preservation, Argentine cinema, cinematographic heritage.

Pericón Nacional (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906)

Resumo: O artigo relata um importante resgate cinematográfico para o estudo das origens do cinema argentino, ao mesmo tempo que fornece novos dados para uma filmografia do cinema nacional. A tecnologia industrial da primeira década do cinema tem muito a nos contar como fonte documental histórica e adquiere um lugar preponderante quando o conservacionista ou o pesquisador tem a oportunidade de rever fisicamente a materialidade dos filmes e extrair os dados que nos fornecem. Analisamos o carácter documental da conservação do filme *Pericón Nacional* (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906, nitrato, preto e branco, mudo, 35mm) pertencente ao acervo do Instituto Nacional de Estudos Teatrais (INET).

Palavras chave: cinema silencioso, conservação, preservação, cinema argentino, patrimônio cinematográfico.

Este caso de estudio contempla una aproximación a la interpretación de las fuentes documentales y a la salvaguarda de los procesos realizados para resguardar las obras audiovisuales, respaldándonos en sus soportes fotoquímicos originales. Se emplean los medios digitales como parte de un proceso complementario de acceso, pero no como la fase fundamental de su conservación, un concepto clave de esta investigación, que atraviesa el soporte, el contenido y la interpretación, interceptando las épocas y los contextos de la construcción de una identidad nacional como permanencia de la memoria fílmica.

Recuperar una película es un proceso complejo que implica actividades de investigación e intervenciones técnicas para devolverle funcionalidad a la obra fílmica. Se debe tener en cuenta que la conservación cinematográfica está ligada al desarrollo de la industria, más que a cualquier otro aspecto. Tal como lo expresa Alfonso Del Amo, depende “de los materiales y procedimientos utilizados para su creación; que a lo largo de toda su historia, (...) han sido desarrollados, (...) declarados obsoletos y retirados del mercado, atendiendo a los criterios industriales, fundamentalmente dirigidos a conseguir la mayor rentabilidad económica”.¹ Por lo tanto, es significativo que, desde la disciplina de la conservación, logremos reconstruir y documentar aquello que ha permanecido de la tecnología industrial del cine argentino.

Estado de conservación

Un rollo en nitrato en formato 35mm, custodiado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) se encontraba guardado en una caja de cartón dentro de un mueble metálico de archivo. Durante muchos años, las cajas utilizadas se construían con láminas de cartón encolado o con chapa metálica plegada y soldada o conformada por estampación. En general, las cajas de cartón fueron desplazadas por el incremento de longitud de los rollos. Es muy factible que la caja en la que se encontraba el *Pericón Nacional* –y en la que estuvo conservado durante más de 100 años– sea la original. Lo corroboran, asimismo, las condiciones de conservación de las etiquetas y sus inscripciones caligráficas con pluma y tinta, presentes tanto en el

¹ DEL AMO, Alfonso. “Para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica”, *Patrimonio Cultural de España*, n. 10, 2015, p. 83.

titulo de *Pericón Nacional*, como en el número 306 (un código numérico que se repite en el estampado a hueco del soporte dispuesto en el tramo inicial del rollo). El aspecto de la tinta se presenta deslucido y con pérdida de saturación, lo que nos da indicios de su antigüedad. Se observa, además, un diseño de estrella. Esta identificación en el plástico es un distintivo de marcas, muy común en esa etapa, que las productoras propietarias introducían en el material.²



Fotograma del film *Pericón Nacional* (Enrique Lepage y Cía, 1906). Fuente: Archivo del INET

El soporte de nitrato de celulosa es un material plástico inestable y autoinflamable que fue sintetizado en 1845, y no fue sino hasta 1872 que se comenzó a comercializar gracias a las mejoras que la industria introdujo para lograr estabilizarlo, moldearlo y producirlo. Transformado en una lámina translúcida, su principal uso fue en las industrias del cine y la fotografía. En 1870 se lo registró con el nombre de “celuloide”. Era difícil y costoso de producir y, al mismo tiempo, es un soporte químicamente inestable, por lo que la descomposición química puede iniciarse desde su fabricación y no necesita de factores externos para activarse.

² Véase Colección Sagarminaga. Disponible en: <https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/coleccion-sagarminaga-1897-1906.html> [Acceso: febrero 2021].

En cuanto a las características del nitrato *Pericón Nacional*, podemos decir que se trata de una copia de exhibición. Sabemos que, para ese momento, los negativos se montaban, por lo tanto, lo que tenemos es una copia positiva generada de un negativo de nitrato montado. Estas huellas características fueron encontradas en algunos de los fotogramas a partir de una revisión del material fílmico en la mesa con rebobinadoras verticales. Asimismo, otra característica que se observa es el área de imagen que ocupa casi todo el ancho entre perforaciones, esto se conoce como “ventanilla muda” o “de abertura total”. No hay en la copia intertítulos o carteles, ni tampoco un título inicial. El hecho de que no contenga rótulos puede deberse a dos razones: o se quitaron o no los tenían originalmente. Algunas productoras, de hecho, siguieron realizando copias sin rótulos hasta 1907.³ Se puede apreciar que los empalmes fueron realizados a través de pegaduras de cemento y calor que unen un tramo a otro. Este tipo de pegaduras son las más antiguas por su grosor y por la tecnología con que se hicieron.

La forma y el tamaño de las perforaciones conocieron numerosas variantes,⁴ ya que cada fabricante perforaba las películas con sus propias máquinas. El diseño de las perforaciones del soporte indica que estas eran de los primeros diseños que se desarrollaron en los orígenes del cine, como el inicialmente introducido por Pathé: rectangular y los con dos lados cortos curvos. Al mismo tiempo estas perforaciones coinciden con las perforaciones post-1905, dato coherente con la fecha de producción de 1906, antes referida. Igualmente, la ausencia de marcas marginales en la zona de las perforaciones es una característica de la manufactura que presentaban los rollos antes de la normalización de las marcas comerciales. Un acuerdo entre los Lumière y Edison estableció el estándar que ha sido básico para el cine hasta nuestros días: 35mm de ancho, cuatro perforaciones por fotograma, y 19mm de alto para cada fotograma.⁵

³ Camille Blott Wells, integrante del Comité Técnico de la FIAF aportó información relevante a la investigación, a través de una entrevista e intercambio de mails.

⁴ DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional de México, 2006, p. 58.

⁵ CHERCHI USAI, Paolo. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*. Londres: British Film Institute, 2019.

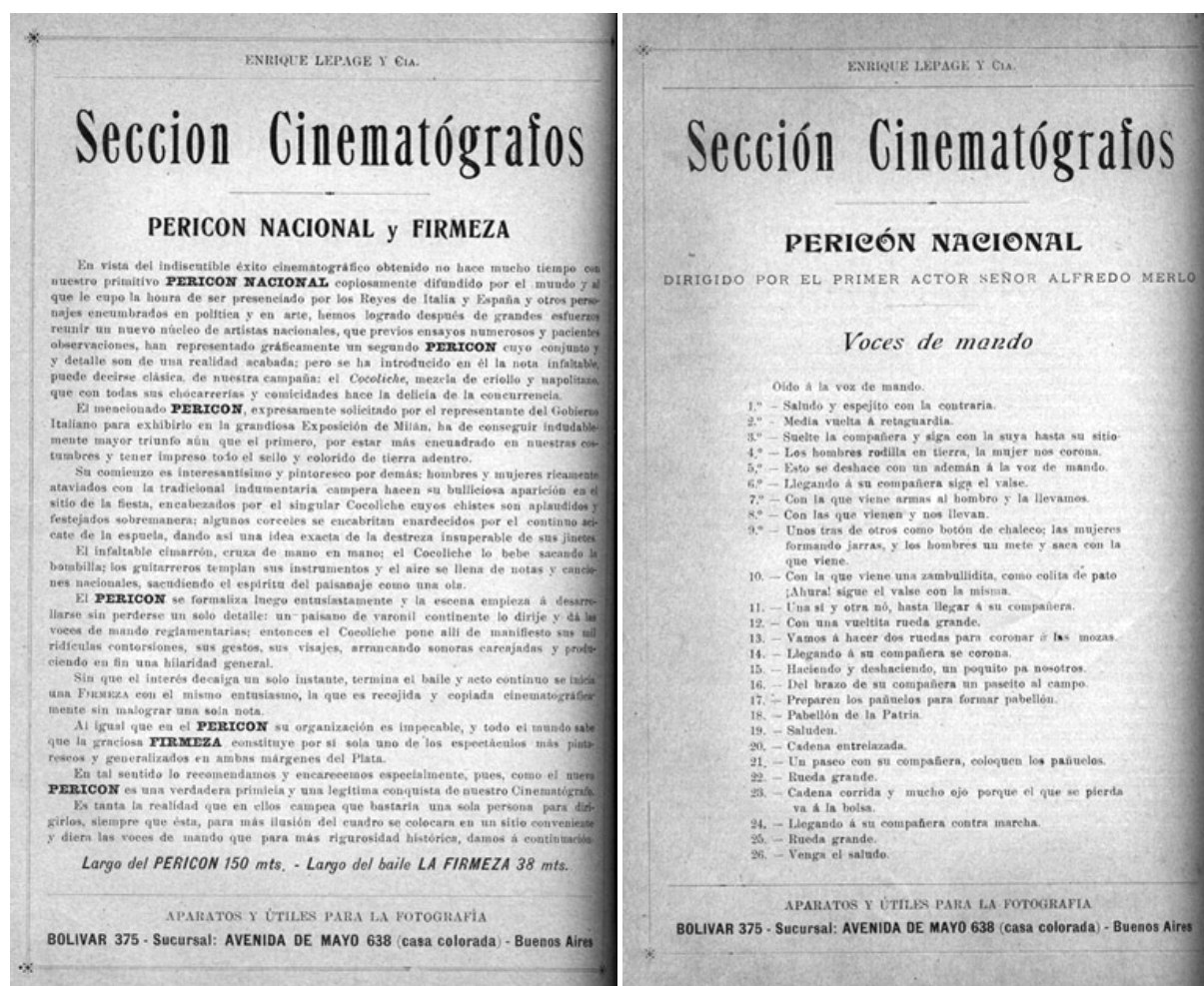


Rollo de nitrato de *Pericón nacional* (Enrique Lepage y Cía, 1906) en su caja original, antes de la intervención de conservación.

A través de la revisión y el diagnóstico de conservación⁶ del rollo, se procedió a la limpieza de la película y, en los casos en que fue posible y necesario, se unieron aquellos fotogramas rasgados y se reemplazaron las perforaciones. Se colocaron *leaders* al comienzo y final del rollo. Se confeccionó, asimismo, un contenedor con materiales apto conservación, tanto para el rollo como para su caja original. Completamos una ficha técnica diseñada para el acervo del INET donde se registraron y documentaron fotográficamente todos los procesos. Esos datos se trasladaron a una planilla en la que figuran otros materiales fílmicos y audiovisuales del acervo del INET.

⁶ La medición del control de acidez nos posibilita detectar en qué fase de deterioro se encuentra. Fue realizada a través de las tiras AD® Strip –desarrolladas por el Instituto de Permanencia de la Imagen en Rochester-IPI, New York– para medir la emisión de gases de la materialidad fotoquímica que se derivan en un índice de pH (potencial hidrógeno). El corto del *Pericón Nacional* está en la fase 1 de degradación, es decir, ha comenzado el deterioro del rollo ocasionando pérdida de color, desvanecimiento de la imagen y degradación de características físicas materiales, como la contracción. Por ello, es necesario subrayar que cuanto más avance la degradación, más se dificulta la intervención y estabilización de un rollo para su restauración y posterior digitalización.

La fuente hemerográfica



Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata, n. 154, junio de 1906. Fuente: material facilitado por la Dra. Andrea Cuarterolo.

La *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*,⁷ editada por la Casa Lepage, en su “Sección Cinematógrafos” —que publicitaba el catálogo de vistas cinematográficas de la firma— anuncia un material fílmico en el que se representan dos danzas: el Pericón y la Firmeza. Allí se describen escenas que coinciden con el nitrato del INET: la introducción a la fiesta de un grupo de bailarines vestidos con atuendos gauchescos, las damas en carreta y los hombres a caballo —algunos de ellos realizando destrezas ecuestres—, que posteriormente se disponen a representar las danzas. Para ese momento, la temática del

⁷ *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, n. 154 de junio, 1906. Material facilitado por la Dra. Andrea Cuarterolo.

Pericón era un éxito del cinematógrafo, que ya contaba con una versión anterior, difundida no solo en nuestro país sino también en el extranjero. En la mencionada revista encontramos un recuento del film que coincide con las escenas que muestra el film del INET, en el que aparece un núcleo de artistas nacionales reunidos para la danza y dirigidos por el primer actor Alfredo Merlo (sin precisar que otros intérpretes conforman el resto de la compañía). El punto clave y distintivo de este relato se hace evidente cuando se introduce al personaje teatral del "Cocoliche", una representación estereotipada del inmigrante italiano, creada por la Compañía Podestá. Este corto reinventa la temática del Pericón con una versión más actual y autóctona, dando cuenta de las prácticas representativas de la cultura local, ya no sólo desde la danza, sino también desde una integración del inmigrante al contexto nacional. El cocoliche, además de ser un personaje teatral legitimado por el público vernáculo, sumaba elementos humorísticos, la gracia de sus gestos y lo híbrido de su caracterización. Queremos, retomar aquí las ideas de Andrea Cuarterolo, que ubica a estas primeras experiencias fílmicas locales en el marco del "cine de atracciones", en cuanto opera en ellas una aglomeración de elementos espectaculares y atracciones visuales discontinuas, que convive con una incipiente narración.⁸ Se comienza, así, a esbozar temáticas nacionalistas que se combinan con una influencia del cine extranjero.

La recreación de materiales fílmicos que habían sido exitosos –traspasando, incluso, las fronteras del propio país–⁹ fue una práctica común en la época que, en este caso, pone en evidencia la relevancia del motivo elegido. Además del nitrato que pertenece al acervo del INET, existen dos versiones más del *Pericón Nacional* resguardadas en diferentes instituciones. La primera, de 1909, pertenece al fondo Glücksmann del Archivo General de la Nación (AGN) y la segunda, de 1910, corresponde a la colección del Archivo Real (Alfonso XIII) de la Filmoteca Española.¹⁰ En relación a este último título,

⁸ CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013, p. 30.

⁹ CANETO, Guillermo. et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996, pp. 65-66.

¹⁰ El film conservado en Filmoteca Española puede consultarse en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-real-alfonso-xiii/infanta-isabel-borbon-argentina/2828578/> [Acceso febrero 2021].

podemos mencionar que el INET guarda en su acervo dos fotografías de las representaciones del Pericón en 1910, en las que se ve a la compañía Podestá-Vittone y se incluye una leyenda referida a su participación en los actos por Centenario de la República. Estas imágenes coinciden con el film resguardado en Filmoteca Española, que muestra la visita de la Infanta Isabel de Borbón a la residencia de la familia Pereyra Iraola, donde se escenifica el mencionado pericón. Los vestuarios de los bailarines son los mismos en ambas fuentes y su estilo se reconoce como más sofisticado. Las dos películas se encuentran digitalizadas y accesibles a la consulta abierta.

El corto del INET muestra escenas de un grupo de bailarines y actores que danzan el *Pericón Nacional* filmadas con planos fijos y generales. Está ambientado al aire libre, bajo una doble escenificación: por un lado, la escenografía teatral del rancho que aparece en una tela pintada colocada al fondo de la puesta y, por otro, el escenario del espacio al aire libre. Este filme silente nos ubica en los comienzos del cine argentino y de las tecnologías cinematográficas con que se contaba a principios del siglo XX,¹¹ donde la generalidad de las películas mudas se filmó a velocidades más lentas (normalmente de 16 a 20 fotogramas por segundo) que las películas que posteriores con sonido sincronizado.¹²

Es más preciso hablar del metraje de una película muda que de su duración, ya que esta depende de su velocidad de proyección. La duración de una película no es un dato fijo sino que puede variar según el país, el tipo de distribución o el espectáculo. Por esta razón, es importante que la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata* incluya el dato del metraje de la película,¹³ ya que pudimos corroborar esta información a partir de la inspección física del material y de su digitalización.

¹¹ ALTMAN, Rick. "Vaudeville". En: *Silent Film Sound*. New York: Columbia University, 2004, pp. 95-115. El cine silente es aquel que no cuenta con sonido sincronizado incorporado en su soporte, consiste únicamente en imágenes, pero estas imágenes a veces eran acompañadas por música ambiente directa, según nos dice Altman. La calidad de estas imágenes era extremadamente alta.

¹² No obstante, algunas películas mudas fueron filmadas a menor velocidad de manera intencional.

¹³ En la fuente documental figura para el caso del *Pericón Nacional* una longitud de 150m, que transformados a pies serían 492.1ft, pero el cálculo del metraje que llegó hasta nuestros días, realizado luego de la digitalización y que se conserva en el INET, es de 148m o 486 pies.



Fotograma del *Pericón Nacional* (Enrique Lepage y Cía, 1906), en el que aparece el personaje del Cocoliche. Fuente: Archivo del INET

La participación en la Exposición Universal de Milán

Otro dato importante proporcionado por la mencionada revista es la aclaración de quién y para qué se encargó la filmación de *Pericón Nacional*. “El representante del gobierno italiano” lo solicita “para exhibirlo en la grandiosa exposición de Milán”.¹⁴ El espectáculo de la innovación industrial en las exposiciones universales tenía como propósito mostrar al gran público internacional los avances de la ciencia y la industria, surgidos en el marco de la revolución industrial.

Argentina participó de la Exposición Universal de Milán junto a otros países de la región y su presentación se ubicó en el pabellón de Sudamérica. El *Pericón Nacional* fue

¹⁴ Revista *Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, *op cit.*

exhibido en alguna de las salas cinematográficas dispuestas en diferentes ubicaciones del predio, probablemente con la intención de promover la cultura local durante la exposición. Es posible, que el corto haya sido puesto en competencia, como era común en estas exposiciones (tal fue el caso, por ejemplo del envío de películas de la Casa Lepage a la exposición Internacional de París en 1901, que fueron galardonadas con una medalla de oro).¹⁵ Esto también pone en evidencia la importancia de la utilización del cinematógrafo en la construcción de una imagen nacional.

Al contrastar los datos encontrados en la fuente secundaria con el trabajo de inspección física del film, podemos constatar que la fuente secundaria nos permitió documentar y ampliar la información que contiene la materialidad fílmica, y construir una metodología práctica que se amplía posteriormente con el visionado de las imágenes digitalizadas. Cabe aclarar que solo se consigue una identificación plena a través del proceso de inspección.¹⁶ Esto nos permite acceder a referencias concretas con aportes actuales para desarrollar trabajos de investigación novedosos en campo de la investigación de la cinematografía temprana.

Los datos que pudimos relevar, a partir de la revisión y el diagnóstico del material fílmico, nos permitieron dar un marco al trabajo de restauración física para la digitalización. Asimismo, evaluamos si había acciones que no correspondía realizar, ya que estábamos trabajando con un material que, a pesar de la degradación química y de la pátina del tiempo,¹⁷ poseía deficiencias e imperfecciones que eran propias de su proceso de producción y que debían ser respetadas. Resolvimos, entonces, estabilizar el material, es decir, realizar sólo aquellas operaciones suficientes para devolver al film su funcionalidad.

¹⁵ MARANGHELLO, Cesar. *Breve Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005, p 10.

¹⁶ “Uno de los resultados indispensables del trabajo de inspección consiste en facilitar la identificación inequívoca del material, tanto por lo que se refiere a determinar la producción a la que pertenece como en los aspectos técnicos y administrativos”. DEL AMO, Alfonso. *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Cuadernos de la filmoteca N° 3*, Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales, 1996, p. 17.

¹⁷ BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1995.

La realidad de la preservación audiovisual en Argentina, donde no existe una política de estado ni una Ley General de Archivos, ha llevado a privilegiar la transferencia de las obras cinematográficas históricas a formatos de exhibición digital, muchas veces dejando de lado el valor de la conservación y la restauración de una pieza audiovisual en sus posibles soportes originales. La ausencia de archivos de los pioneros del cine, sobre todo de la primera década del 1900, dificulta la reconstrucción de los mecanismos de exhibición y de distribución en los inicios del medio. En este sentido, se hace imperioso plantear reflexiones respecto del valor que tiene las películas cinematográficas en sus condiciones primigenias de la cadena de reproducción, con el objetivo de preservar, conocer y proteger la forma de ver el cine que ha prevalecido por más de cien años.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick. “Vaudeville”. En: *Silent Film Sound*. New York: Columbia University, 2004, pp. 95-115.
- BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- CHERCHI USAI, Paolo. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*. Londres: British Film Institute, 2019.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional de México, 2006.
- _____. *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca. Cuadernos de la filmoteca N° 3*, Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales, 1996.
- _____. “Para la preservación cultural de la cinematografía fotoquímica”, *Revista Patrimonio Cultural de España*, n. 10, 2015, pp. 83-96.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005.

Fuentes:

LEPAGE, Enrique. *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, n. 154, junio de 1906.

GÓMEZ, Laura. *Reporte realizado para el INET*.

_____. “Entrevista vía mail a Camille Blott Wells, integrante del Comité Técnico de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos-FIAF.

Páginas web:

COLECCIÓN SAGARMINAGA. Disponible en:

<https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/09/coleccion-sagarminaga-1897-1906.html> [Acceso: febrero 2021].

IMAGE PERMANENCE INSTITUTE. Disponible en:

<https://www.imagepermanenceinstitute.org/research/film.html> [Acceso: febrero 2021].

FILMOTECA ESPAÑOLA. Disponible en:

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-real-alfonso-xiii/infanta-isabel-borbon-argentina/2828578/> [Acceso: febrero 2021].

Ficha técnica:

Título en Pantalla: no posee.

Título en contenedor: *Pericón Nacional* + inscripción numerada

Procedencia: Instituto Nacional de Estudios de Teatro-INET

Productor: Enrique Lepage

Distribuidor: Enrique Lepage

Intérpretes: compañía de teatro desconocida

Primer actor: Alfredo Merlo

Soporte: nitrato

Formato: 35mm

Marcas: Estrella estampada a hueco y N° 306

Fotografía: B/N

Tipo de emulsión: Positivo

Número de rollos: 1

Copia silente / Mascarilla: 1.33

Total en pies: 486

Metraje Total: 148m

Encogimiento: 0.5

Fase de Degradación: 2.5

Fotogramas totales: 5871

Se conserva Incompleta

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/i7pkzkr97>

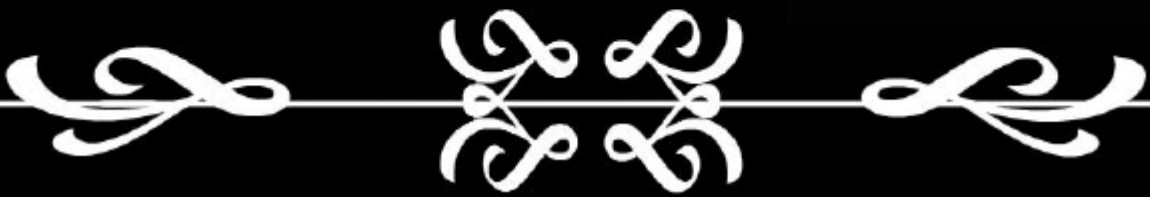
Para citar este artículo:

GÓMEZ GAUNA, Laura. "Pericón Nacional (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 112-124. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/393>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Laura Gómez Gauna** es conservadora Independiente. Especializada en gestión de documentos fílmicos y fotográficos. Investigadora de la tecnología cinematográfica. Fue docente en Diplomatura de Preservación y Restauración Audiovisual-DiPRA/UBA. Ha realizado estancias de formación y capacitación en la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM)/INAH, en el Archivo Fotográfico del IEE/UNAM, en el Laboratorio de la Filmoteca de la UNAM y en la Cineteca Nacional de México. Becaria en Film Preservation & Restoration School Latin America de la FIAF Summer School. Se encuentra realizando la Lic. en Artes Visuales FFyL-UBA. Actualmente trabaja como conservadora en la Filmoteca Narcisa Hirsch y la Cineteca Vida. Miembro de Comisión de Archivo y Patrimonio Audiovisual de AsAECA. Fundadora de PRESER.AV-Preservación Audiovisual y PISAL-Red de Preservadores de Imagen y Sonido de Archivos Latinoamericanos. E-mail: laugofilm@gmail.com.



TRADUCCIONES



La palabra escrita en el cine¹

Victor O. Freeburg^{*}

Traducción de Ignacio Albornoz^{**}

La naturaleza aborrece del cruce de especies y no tolera ni la reproducción ni la perpetuación de animales híbridos. En el arte, la historia del gusto estético da muestras de igual aversión. El arte híbrido no es puro y no puede por ello perdurar como tal. Algunos griegos, por ejemplo, quisieron experimentar el cruce de artes pintando la tez de sus estatuas, pero el resultado fundamentalmente híbrido –a medio camino entre pintura y escultura– no tenía cómo prosperar y la historia lo recuerda apenas como un tropiezo de relativo interés. Las grandes obras maestras de la escultura, como las de cualquier otro arte, representan el desarrollo de aquel arte en su forma más pura. El cine, como forma artística, consiste en una composición de movimientos a través de imágenes. Al no ser ni imagen ni movimiento, la palabra escrita parece, pues, no tener cabida en él. Hasta hoy, sin embargo, ningún cineasta ha tenido las agallas o la genialidad de dirigir una película artísticamente satisfactoria sin tener que recurrir a ella, independientemente de la duración. De hecho, suele haber tal cantidad de palabras en las películas que vemos que un tercio o incluso la mitad del tiempo nos la pasamos leyéndolas, y solo el tiempo que nos queda podemos dedicarlo a la apreciación de las imágenes. Y tan dividida está nuestra atención que ni unas ni otras nos impresionan.

Sin embargo, no habremos de ser tan radicales como para decir que la palabra escrita no ha de ser admitida jamás en el cine. En primer lugar, convendría aclarar que la

¹ El presente texto proviene del libro *The Art of Photoplay Making* (Nueva York: The Macmillan Company), publicado en 1918, y hoy en dominio público. El extracto aquí presentado corresponde al capítulo IX del libro, “Words on the Screen”. Para esta traducción he trabajado sobre la versión digitalizada (vía escáner) que almacena la biblioteca virtual *Internet Archive* (<https://archive.org/details/artphotoplaymako1freegoog/mode/2up>). La reciente traducción francesa, dirigida por Marion Polirsztok, sirvió también de apoyo. Véase FREEBURG, Victor O. *L'Art de faire des films*, traducción y edición crítica de Marion Polirsztok. Paris: Editions Classiques Garnier, 2021

palabra escrita no empaña en absoluto la pureza de una película si es realmente parte orgánica de ella, o sea, si forma efectivamente parte de lo filmado. Imagínese, por ejemplo, la siguiente situación: al fondo de un pasillo hay una puerta de oficina, sobre la que puede leerse “John Anderson, abogado”. Un hombre aparece en la imagen, abre la puerta en cuestión y, al hacerlo, deja entender, durante el plano siguiente, que la oficina es suya. Las palabras poseen en este caso una repercusión dramática y son artísticamente admisibles, puesto que identifican al héroe y pertenecen a la vez de manera orgánica a la película. Imaginemos ahora a un hijo pródigo que abandona un hogar de aspecto más bien cómodo para probar suerte en tierras lejanas. Sus padres, a quienes nunca escribe, terminan dándolo por perdido para siempre. Pero luego de muchos años el hijo decide volver y pedir perdón. A medida que avanza por la calle, comprueba que su antigua casa se encuentra en condiciones más bien deplorables, y al llegar a la puerta principal advierte, pegado sobre la ventana, un letrero que dice: “Se arrienda”. El arrepentimiento, comprende entonces, tardó demasiado en llegar. Las palabras tienen aquí un carácter dramático. Pictóricamente hablando, no están en modo alguno fuera de armonía. Ambos casos ilustran el empleo de palabras orgánicas en una película, pero el nombre sobre la puerta, al no ser más que un dispositivo de identificación, resulta menos meritorio que el letrero de la ventana, el cual instituye con claridad una situación dramática.

Cabe recordar que al admitir el uso de palabras orgánicas en una película exponemos al cineasta a la tentación de expresarse primordialmente mediante ellas, más que por las pantomimas propias del arte de las imágenes en movimiento. Echará mano entonces de letreros de “recompensa”, de afiches de personas u objetos extraviados, de epitafios tallados sobre lápidas, de carteles de proclamas municipales, llegando a las doscientas o trescientas palabras, hasta acabar contando una historia en que las imágenes no son en realidad más que un acompañamiento o comentario. ¿Hasta dónde ha de ir pues el cineasta en su dependencia de la palabra como auxiliar del espectáculo silente y móvil que ofrecen personas, cosas y lugares? Digamos, como regla general, que las palabras han de ser admitidas en una película solo cuando intensifiquen el valor dramático de la imagen específica de la que forman parte, o

cuando expresen cosas indispensables que no podrían ser expresadas cinemáticamente de ningún otro modo.

Por supuesto, el público no podrá adivinar jamás que el nombre de un personaje es Jack Robinson solo con mirar una combinación de árboles, casas o expresiones faciales. Un nombre es una palabra, y es como tal que ha de aparecer en la película. Podrá estar escrito por ejemplo en una tarjeta de visita, ser mostrado en primer plano o en un sobre ya emitido, en una firma al pie de una carta o de un documento; podrá aparecer de decenas de maneras distintas, todas las cuales podrán ser consideradas como dispositivos necesarios y válidos para identificar personajes. Pero el verdadero artista sabrá hacer de la necesidad virtud y dramatizar el dispositivo. Una vez que la palabra ha sido introducida, podrá reaparecer en un momento oportuno, según el desarrollo psicológico de la historia, para producir un efecto dramático. Así pues, una esposa puede ser confrontada a la firma que su marido estampó en un documento sedicioso; o un marido, consternado, puede descubrir el nombre de su mujer al pie de una carta incriminatoria dirigida a un hombre de prestigio. La palabra se ha convertido en un componente orgánico y dramatizado de la película.

Las cartas, los documentos, los telegramas, los recortes de periódicos, las páginas de libros, etc., pueden todos ser considerados como palabras orgánicas. De hecho, algunos de los momentos más dramáticos de nuestras vidas son provocados por cartas y telegramas. Dispositivos como estos han sido empleados con eficacia desde siempre en el teatro escénico. Los mensajes escritos deben leerse con los ojos y no con los labios., Aunque Lady Macbeth esté completamente sola en el escenario, tiene que leer en voz alta la carta que acaba de recibir de su marido. Bob Acres, enfrentado a la composición de su famoso reto a duelo, debe repetir de viva voz las frases que vierte sobre el papel.² Si estas cartas no fueran leídas en voz alta, el público, por supuesto, no podría conocer jamás su contenido. En lo que al cine se refiere, no obstante, las cartas no se recitan, sino que se ponen directamente ante los ojos de los espectadores,

² [N. del T.] Bob Acres es uno de los protagonistas de la comedia de costumbres *The Rivals*, primera obra escénica de Richard Brinsley Sheridan, estrenada en 1775.

lo cual permite que su experiencia coincida de manera más exacta con la del personaje. De hecho, un actor podrá extender incluso su interpretación de un papel a la escritura manuscrita del personaje, y esta interpretación visual podrá aparecer en la carta que se muestra en la pantalla.

Mientras que el verdadero artista puede dramatizar un expediente, el aficionado de poca monta abusará ciertamente de él. Se empeñará porfiadamente en el uso de cartas u otros medios de comunicación hasta proyectar prácticamente la historia entera en palabras y acabar con una intriga en que la presencia o no de imágenes de acompañamiento no tendrá al fin incidencia alguna sobre la claridad o el impacto de lo narrado. Una composición de este tipo no es una película: es una mera novela ilustrada que los espectadores están forzados a leer simultáneamente, dando vuelta juntos a las páginas. Para transformar semejante composición en una película digna de llamarse así, es preciso, en primer lugar, que las imágenes primen en materia de expresividad. Habría que aplicar enseguida los principios de probabilidad y verosimilitud a los dispositivos literarios. Solo deberían enviarse cartas y telegramas bajo las circunstancias en que serían normalmente enviados en la vida real. Y deberían, por supuesto, contener solo la información y la expresividad que una persona comunicaría ordinariamente de tal manera. Del mismo modo, los titulares de periódicos, las columnas de anuncios comerciales o sentimentales y cualquier escrito afín han de aparecer en la película para la edificación del público siempre y cuando sean plausibles, orgánicos y pertenezcan dramáticamente a la vida retratada en la pantalla.

Otro tipo de material de lectura para el público de cine consiste en palabras ajenas a la película misma; palabras situadas totalmente fuera de las imágenes, y cuya existencia los personajes ignoran por completo. El alcance cinematográfico de tales interpolaciones, conocidas por lo común con el nombre de “intertítulos”,³ depende de su contenido, duración y frecuencia.

³ [N. del T.] Aunque Freeburg escribe “sub-titles”, la traducción castellana más apropiada aquí es “intertítulos”, término con el que se conocen en los estudios sobre cine silente a los cartones o rótulos

Primero que nada, habrá que observar que los intertítulos interrumpen y detienen la historia, pues no son parte orgánica de ella. Esta interrupción es disculpable cuando se la emplea para omitir un período de tiempo en la trama o para dirigir la atención del espectador hacia alguna acción necesaria pero difícil de cinematizar adecuadamente, y hasta deseable cuando logra elevar la belleza pictórica o dramática de las imágenes. Sin embargo, no deja de ser una interrupción. El autor, en efecto, detiene momentáneamente su relato y se comunica de manera directa con el público, deseoso de explicar o comentar este u otro aspecto de la intriga. Claro que en lugar de decir “señoras y señores, supongamos ahora que ya ha pasado un año”, se limita a proyectar en la pantalla las palabras: “un año después”. El público puede leer un texto como este en apenas tres segundos (a razón de uno por palabra), y ajustar su cabeza con facilidad a las posibles consecuencias del lapso de tiempo sugerido. El salto mental, por cierto, no sería menos raudo si los intertítulos dijeran por ejemplo “un siglo más tarde”. Es evidente que, si el autor se vuelve muy selectivo al escoger los períodos de tiempo de su argumento, obligará al público a hacer demasiados ajustes mentales, y obstaculizará toda posibilidad de una atención unívoca y continua. El director debería comparar cuidadosamente los dispositivos de los que se servirá para señalar lapsos de tiempo con los que se emplean para esos mismos efectos en el teatro. En una obra escénica, cuando el telón se cierra, el programa nos indica cuál será la duración del receso (uno o doce minutos), o cuánto tiempo tendrá que transcurrir antes de que se abra nuevamente. En algunas ocasiones, el diálogo con el que comienza la escena siguiente explicita la duración del intervalo dramático que la separa de la escena anterior. Todos estos mecanismos, aunque aparentemente engorrosos, son en realidad de una gran eficacia psicológica, y logran que el público experimente el intervalo de tiempo señalado como si este hubiera verdaderamente transcurrido. Del guionista depende que los intertítulos sean psicológicamente eficaces. Anita Loos, talentosa redactora de intertítulos de las películas de Douglas Fairbanks, ha sugerido indicar los lapsos de tiempo breves con intertítulos cortos, y los largos con textos más extensos. Razonamientos como este van por el buen

intermitentes a través de los cuales se presentan diálogos o interpolaciones narrativas, entre las imágenes propiamente dichas, y no en ellas, mediante sobreimpresiones.

camino. Pero en el cine lo mejor sería tal vez reducir los saltos temporales a su mínima expresión. Si una obra teatral de dos horas tiene dos, ¿cuántos debería tener una película? Uno cada diez minutos, ciertamente no.

En ocasiones, los intertítulos deben emplearse para aludir a una acción dramática que no puede, por limitaciones técnicas o respeto al decoro, ser presentada en la pantalla. En el teatro, las acciones omitidas pueden desde luego ser objeto de alusiones en la conversación de los personajes. Y la conversación misma puede ser reducida o encauzada a tal punto que el público logre tener acceso a una gran cantidad de información a través de las pausas, entonaciones y expresiones faciales del actor. Las alusiones de este tipo, empero, resultan impracticables en el cine. Poco importa cuál sea la frase o la palabra: esta siempre sobresaldrá, tenaz e indómita, resaltando con nitidez entre dos imágenes. El guionista, por lo tanto, ha de ser extremadamente cuidadoso cada vez que se vea obligado a recurrir a las palabras como apoyo para las imágenes en movimiento, su auténtico medio.

De todas las palabras auxiliares que nos ofrece el cine, las más aconsejables son aquellas que logran reforzar de facto la belleza de la imagen que acompañan. Por lo general, el valor de una imagen crece si se la interpreta o si el público se encuentra bien dispuesto psicológicamente. Incluso, los pintores utilizan a veces palabras para transmitir lo que la pintura misma no expresa. Jules Breton, por ejemplo, tiene una pintura de una muchacha campesina con una hoz en la mano. La joven mira hacia arriba, embelesada. En el horizonte, detrás de ella, la esfera escindida del sol se asoma. Para que el verdadero significado de la pintura se revele, sin embargo, es preciso leer el título: *El canto de la alondra* (*Le chant de l'alouette*). Nuestra imaginación auditiva entra entonces en juego: oímos a la alondra invisible y sentimos las emociones de la campesina. De manera similar, el *Angelus* de Millet no podría transmitir su sentido cabal sin las palabras del título. Una película puede usar los intertítulos con efectos semejantes.



Le chant de l'alouette, óleo sobre tela de Jules Breton, 1884, Art Institute of Chicago.
Fuente: Wikimedia Commons.

Los intertítulos pueden contribuir a la riqueza de una imagen interpretándola o despertando en el espectador una sensación de expectación. Esta función los acerca

estrechamente a los textos que encabezan los capítulos de una novela. Walter Scott, por ejemplo, resaltaba indefectiblemente el meollo de un capítulo antecediéndole una cita poética. Así, en *Ivanhoe*, los capítulos centrados en Isaac o Rebecca están precedidos por unas cuantas líneas de *El mercader de Venecia* o de *El Judío de Malta*, mientras que los capítulos en los que se describen batallas son introducidos con citas sacadas de las obras históricas de Shakespeare. En *Romola*, George Eliot excita la curiosidad del lector a través de los encabezados de cada capítulo: “Un rostro en la multitud”, “El dilema de Tito” y “La prenda del miedo”. Más suspenso aún despierta *The Last Days of Pompeii* de Bulwer-Lytton, que ostenta encabezados como: “Sigue su curso el río de amor –¿Adónde va?” o “Se prende una avispa en una telaraña”.⁴ Gracias a las interrupciones preliminares del autor, los capítulos se leen en todos estos casos con mayor entusiasmo y se les recuerda más vívidamente. Pero hay que cuidarse de llevar demasiado lejos la analogía entre los intertítulos y los encabezados novelescos. Los capítulos de novelas son divisiones lógicas de las que el cine no dispone. Por lo demás, la cantidad de palabras contenidas en el encabezado de un capítulo resulta, cuando menos, irrisoria si se le compara con el cuerpo de la novela. Incluso en los casos más excesivos, como por ejemplo *Ivanhoe*, los versos que abren los capítulos constituyen apenas el uno por ciento de todas las palabras del libro. Con semejante proporción, una película de una hora podría permitirse apenas 36 palabras de intertítulos, y tan solo consentiría 12 si siguiera, en cambio, la proporción de *The Last Days of Pompeii* (suponiendo una razón de una palabra por segundo proyectado).

En el caso de la comedia, el autor podrá interrumpir la acción dramática a menudo, y con sobrada eficacia, para hacer un comentario humorístico sobre la misma. Por ejemplo, un marido de semblante devoto le da las buenas noches a su decepcionada esposa, inmediatamente después de la cena, con la excusa de visitar a un amigo enfermo. Lo vemos salir. Acto seguido, se nos muestra un rótulo: “Su amigo enfermo”, y la imagen siguiente nos deja ver a nuestro bondadoso filántropo, en compañía de

⁴ [N. del T.] Tomo los títulos de ambos capítulos de la traducción de Isaac Núñez de Arenas. Véase BULWER-LYTTON, Edward. *Los últimos días de Pompeya*, traducción de Isaac Núñez de Arenas. Madrid: Saturnino Calleja-Fernández, 1848.

cuatro o cinco hombres corpulentos, jugando al póquer alrededor de una mesa atiborrada de botellas. Incluso sin el rótulo al espectador le habría parecido gracioso, desde luego, el embuste del marido. El comentario irónico del autor, sin embargo, acentúa el humor de la situación.

Estos comentarios que el propio director intercala tienen, aunque en clave opuesta, algo de los coros de la tragedia griega, que iban continuamente comentando la obra. A menudo, los dramaturgos contemporáneos sustituyen los comentarios hablados del coro por un cierto tipo de didascalias humorísticas, escritas entre paréntesis. Estas acotaciones parentéticas, por supuesto, no tienen rol alguno en la *performance* teatral misma, ya que no hay quien las diga, pero los lectores de las versiones impresas las aprecian muchísimo. En *Rosalind*, Barrie intercala, sin ir más lejos, el siguiente comentario a propósito de su héroe: “hombre joven... modesto y perspicaz... si estuviera en el Paraíso, pediría que le preparen un baño en su tina... para él, el talento ha de ser considerado como algo a lo que todos terminaremos por llegar”. Y Bernard Shaw, al describir la escenografía de la primera escena de *César y Cleopatra*, escribe, sin objeto: “Los astros y el cielo sin nubes son nuestros contemporáneos, diecinueve siglos y medio más jóvenes que hoy, aunque su apariencia no permita adivinarlo”.⁵

En el cine, las interpolaciones han alcanzado ya el punto en que el autor hace bromas por cuenta propia o, según la jerga de los estudios, “le toma el pelo a la película”.⁶ La costumbre de reírse del relato propio era común entre los novelistas del siglo XVIII. En *Tom Jones*, por ejemplo, Fielding introduce cada tanto graciosas observaciones sobre la historia que está contando, como: “Libro III, capítulo I. En el que poco o nada sucede”; “Libro VII, capítulo X. Donde se tratan varios asuntos, bastante naturales tal vez, aunque viles”; “Libro XI, capítulo III. Capítulo brevísimo, en el que aparecen sin embargo un sol, una luna, una estrella y un ángel”.

⁵ [N. del T.] Propongo aquí mi propia traducción del fragmento en cuestión, puesto que la única versión castellana que pude consultar, a cargo de Julio Broutá, lo omite. Véase SHAW, Bernard. *César y Cleopatra*, traducción al español de Julio Broutá. Madrid: R. Velasco, 1909.

⁶ [N. del T.] En inglés, Freeburg escribe: “Interpolations in the photoplay have already reached the point where an author jests at his own expense, or, in the parlance of the studio, ‘kids the film along’”.

De igual modo, los intertítulos pueden ser usados en el cine con fines humorísticos o para preparar psicológicamente al público ante los efectos dramáticos de las imágenes que están por venir. Los intertítulos de este tipo son más que bienvenidos, pero el lugar que han de ocupar tiene que ser discreto. Una película es una progresión única de imágenes, pero esta progresión no será ni única ni directa si los atajos por los que se aventura el autor son igual de anchos y extensos que su camino principal. A fin de cuentas, el plato fuerte es la obra: las acotaciones y apartes son tan solo aderezos.

Un tercer tipo de palabra cinematográfica es la proyección de diálogos dramáticos escritos. Estos difieren de las palabras orgánicas de cartas o letreros, ya que desde un punto de vista pictórico no pertenecen al argumento. Pero se distinguen asimismo de los intertítulos pues, en términos dramáticos, sí son constitutivos del asunto, a diferencia de las acotaciones del autor. El diálogo cinematográfico nunca podrá ser igual de efectivo que el diálogo teatral, cuya fuerza radica en la palabra hablada. Además, el diálogo fílmico nunca acompaña en realidad la acción. Ni siquiera está sincronizado con la conversación de los personajes, ya que aparece algunos segundos antes o después del movimiento de labios y rostro. Con todo, los guionistas, creyendo ilusamente competir con los dramaturgos, se afanan en insertar mediante cortes o fundidos parlamentos que sus personajes supuestamente han de recitar. Se nos replicará que las obras teatrales se imprimen también y que el diálogo escénico puede causar gran impacto en el lector. La respuesta es que el lector de una obra de teatro impresa no tiene que interrumpirse una y otra vez, cada siete u ocho palabras, para observar a la fuerza una imagen en la página opuesta, antes de poder retomar su lectura. Para surtir efecto, el diálogo escénico ha de ser leído o escuchado sin solución de continuidad; de lo contrario, la magia se esfumará. Como ninguna de estas condiciones puede ser satisfecha en el cine, proponemos que el diálogo fílmico sea dejado por completo a la imaginación o a la inferencia. El capítulo dedicado a la “imaginación” mostró ya cómo hacerlo. El director empeñado en suscitar la inferencia y la imaginación en sus diálogos es un artista genuino, pues

procura superar y aprovechar a su favor una de las supuestas limitaciones de su medio.

Sacar partido de la limitación de un medio no es menos meritorio que descubrir y explotar sus nuevas posibilidades. Y las posibilidades que ofrece el cine a la hora de manipular lo escrito son innumerables. Con su magia, la cámara puede por ejemplo hacer que las palabras vuelen literalmente por el aire como dardos. La versión de *The Poor Little Rich Girl* (Maurice Tourneur, 1917) que produjo la Famous Players tiene una escena en que la pequeña heroína es encerrada por su institutriz en una habitación, bajo llave. Para vengarse, la muchachita se desgañita gritando “la odio”, “la odio” a través del agujero de la cerradura, mientras las palabras salen furiosamente disparadas del otro lado de la puerta, en dirección de la alborotada institutriz. Imaginar las palabras como entidades físicas que la mirada puede llegar a palpar resulta de lo más grato, y la amena prueba que de ello brinda la pantalla constituye un nuevo atractivo pictórico. Otro uso singular de lo escrito consiste en disolver una palabra o frase, por medio de fundidos de cámara, en otros grupos de palabras. Por ejemplo, se podrá mostrar una carta escrita en otro idioma y diluir luego su contenido en palabras de nuestra propia lengua, justo cuando el público comenzaba a rumiar el enigma, como si la misiva, por así decir, se hubiera traducido por sí sola, en vivo y en directo. Con igual facilidad y de la misma manera podría ilustrarse la decodificación de un mensaje cifrado. Con el tiempo, de seguro, el cine tendrá incluso sus propios “albureadores”, equivoquistas capaces de presentar un sentido en un intertítulo y el otro tan solo algunos segundos después; ya no con palabras, sino con imágenes.⁷

⁷ [N. del T.] La traducción de este pasaje suponía cierta dificultad. Freeburg escribe: “We may even in time develop a cinema punster, a wit who presents one of his double meanings in a sub-title and the other a moment later not in a word but in a picture”. Según el *Cambridge Dictionary*, la voz “punster” designa personas propensas “a hacer juegos de palabras” o bromas lingüísticas. Para evitar expresiones demasiado perifrásticas, preferí traducirla aquí como “albureador”, voz de uso corriente en México, que la RAE consigna a su vez con el siguiente significado: “Persona que gusta de emplear albures (juegos de palabras)”.



Fotogramas de *The Poor Little Rich Girl* (*Una pobre rica*, Maurice Tourneur, 1917).

A la vista de todo lo dicho anteriormente, queda claro que dentro de una composición cinematográfica las palabras son para nosotros instrumentos subsidiarios y no elementos coordinantes. Pero incluso cuando se las introduce como meros auxiliares, las palabras pueden causar grandes estragos en una película. El intertítulo interpolado o la letra proyectada pueden contravenir todos los principios de composición pictórica que el artista cinematográfico intenta poner en práctica. La composición de formas estáticas y fluidas implica, por supuesto, atender a todos los elementos visibles que aparecen en la pantalla. Del así llamado editor de intertítulos de un estudio ha de esperarse, por consiguiente, que sea también a su manera un compositor de imágenes, al igual que el escenógrafo o el director. Existen ya admirables tentativas de preservación de la armonía pictórica, como la ornamentación de los intertítulos con dibujos al carboncillo o a la aguada, o la imbricación de palabras e imágenes fotográficas. Al analizar el simbolismo mostrábamos ya cómo los intertítulos ornamentados podían propiciar algunos efectos simbólicos, pero lo que nos preocupa aquí es sobre todo la unidad pictórica, el énfasis, el equilibrio y el ritmo. Por ejemplo, en una película con ambientación de *western*, la presencia marginal de monturas, lazos, pistolas, cactus y artemisas grabados podrá ayudar, acaso, a conservar la continuidad de tono y forma de la composición pictórica y a no desviar al público de la tesitura de la historia. Pero incluso si no se apela a apoyos ornamentales como el descrito, es mucho lo que podría lograrse con tan solo propiciar una armonía artística entre el estilo de la tipografía, el fondo de las palabras y el conjunto de las imágenes.

No obstante, sea cual sea la manera en que la palabra escrita es utilizada en una película, debe siempre tenerse presente que un film es ante todo una obra de imágenes y que, cuando se introducen en él dispositivos no pictóricos, estos han de procurar el mejoramiento de la cinta. Del mismo modo que una nota discordante puede arruinar una pieza musical, un momento burdo puede corromper la orgánica belleza de una composición cinemática.

Referencias bibliográficas

- BULWER-LYTTON, Edward. *Los últimos días de Pompeya*, traducción al español de Isaac Núñez de Arenas. Madrid: Saturnino Calleja-Fernández, 1848.
- FREEBURG, Victor O. *The Art of the Photoplay Making*. Nueva York: The Macmillan Company, 1918.
- FREEBURG, Victor O. *L'Art de faire des films*, traducción al francés y edición crítica de Marion Polirsztok. Paris: Editions Classiques Garnier, 2021.
- SHAW, Bernard. *César y Cleopatra*, traducción al español de Julio Broutá. Madrid: R. Velasco, 1909.

Fecha de recepción: 21 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/dzjzrvbg6>

Para citar este artículo:

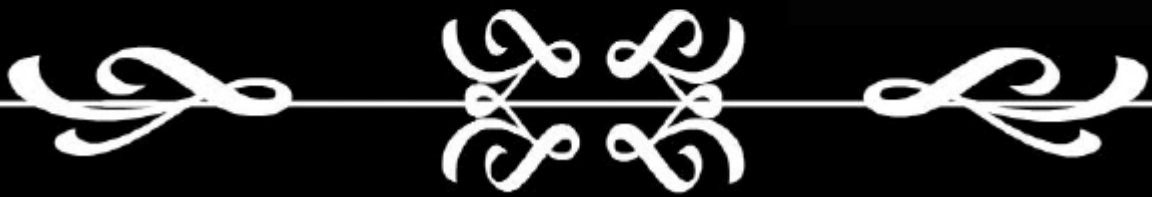
FREEBURG, Victor O. "La palabra escrita en el cine". Traducción al español de Ignacio Albornoz, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 125-138. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/371>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Victor O. Freeburg** (1882 - 1953) fue un especialista del teatro isabelino, esteta de las artes escénicas y un académico pionero de la teorización sobre el cine desde el ámbito universitario e intelectual. Junto a Frances Taylor Patterson, Freeburg dictó, entre 1915 y 1917, una serie de cátedras sobre cine en la Universidad de Columbia, experiencia que alimentaría más adelante sus reflexiones de *The Art of Photoplay Making*, de las cuales se ofrece aquí una breve muestra. Freeburg es además el autor de *Pictorial Beauty on the Screen*, publicado en Nueva York en 1923.

** **Ignacio Albornoz** es titular de un master en Historia y teoría del cine (2016) de la universidad París VIII-Vincennes-Saint-Denis y de una maestría profesional en Valorización del patrimonio audiovisual en la misma casa de estudios (2017). Prepara actualmente una tesis doctoral bajo la dirección de Christa Blümlinger, en torno a la producción documental chilena. Dentro de sus temas de investigación se encuentran el desarrollo de los archivos cinematográficos y los centros de producción universitarios en el Chile de los años setenta, y las manifestaciones del filme-ensayo en Latinoamérica. Autor de diversos artículos académicos, Ignacio Albornoz es también traductor y ha publicado ya numerosas versiones en castellano de textos sobre teoría e historia del cine. Junto a Iván Pinto prepara, además, un volumen colectivo en torno a la obra de Raúl Ruiz, de pronta publicación. E-mail: ignacio.n.albornoz@gmail.com.



ENTREVISTAS



Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga

Juan Sebastián Ospina León *



Bajo el cielo antioqueño (Arturo Acevedo Vallarino, 1925).

El 21 de junio del 2021 *Vivomatografías* se reunió virtualmente con el director y productor Jerónimo Atehortúa Arteaga, que actualmente está finalizando *Mudos Testigos*, el largometraje póstumo del director colombiano Luis Ospina (1949-2019). El largo, co-producido por Invasión cine y Pomme Hurlante Films, ganó el fondo para desarrollo Hubert Bals en la sección Bright Future y el premio Mactari, del FIDLab del FIDMarseille en 2019, además del fondo para imágenes en movimiento del Centro Nacional de Artes Plásticas en 2020.

Atehortúa se desempeñó durante varios años como crítico de cine para el periódico *El Mundo* de Medellín, Colombia. Sus textos sobre cine han sido publicados en diversos medios especializados. Asimismo, ha dirigido los cortometrajes *Deán Funes 841* (2011), *Becerra* (2015), *La emboscadura* (2017), *Rekonstrukcija* (2018) y *Las ruinas* (2019), entre otros.

Juan Sebastián Ospina León: ¿Qué tal si empezamos por su trabajo anterior a *Mudos Testigos*?

Jerónimo Atehortúa Arteaga: Tenemos una productora que se llama Invasión Cine. Nos interesa el diálogo entre literatura, tradición e historia. Soy director, productor, crítico y guionista. He producido dos películas: *Pirotecnia* (2019), que fue dirigida por mi hermano, Federico Atehortúa –y en la que también soy coguionista–, y *Como el cielo después de llover* (2020) de Mercedes Gaviria. Me hice amigo de Luis después de que el viera una versión sin terminar de *Pirotecnia*. A él le gustó mucho porque le pareció cercana a sus preocupaciones, sobre todo a la idea de revisión de la tradición del cine colombiano. La película rastrea el origen de los falsos positivos en los inicios del cine.¹ Explora la obsesión que existe en Colombia con la imagen de los insurgentes o la guerrilla, de los muertos o por lo menos las personas que se alzan en armas contra el poder. *Pirotecnia* indaga cómo estos eventos de guerra recientes del conflicto armado colombiano son una ficción, una ficción que genera muertos reales. Los falsos positivos son una puesta en escena y esa puesta en escena pareciera tener sus orígenes en el cine. Por supuesto, la película trabaja mucho con archivos. No sólo mostrándolos, sino volviéndolos a ver y sacándolos de su contexto original para darles nueva vida. Eso a Luis Ospina le interesaba mucho.

JSOL: ¿Cómo empezó el proyecto *Mudos Testigos*?

JAA: El proyecto empezó casi accidentalmente. Yo estaba en Buenos Aires, participando, entre otras cosas, del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BACIFI). Fui a ver una proyección muy temprano y, cuando salí, Luis estaba afuera. Nos saludamos y nos fuimos almorzar al barrio chino, en el barrio de Belgrano. Luis me contó la idea de un corto titulado *Mudos Testigos*. A mí me pareció que era material para hacer, más bien, un largo. Él me preguntó si quería producirselo. Después de haber hecho *Pirotecnia*, el sentía que nosotros éramos las personas adecuadas para ayudarlo con su película. Para mí fue todo un privilegio. Las dos tradiciones que más generan

¹ En Colombia, los falsos positivos son civiles que el ejército ha asesinado haciéndolos pasar como bajas en combate.

influencia sobre el cine actual colombiano son Víctor Gaviria y Luis Ospina. Yo me siento más conectado con Luis y con el grupo de Cali, a pesar de que soy de Medellín. Decidí producirlo y lo convencí de que lo convirtiéramos en un largometraje.

Luis murió a finales de septiembre del 2019. Fue muy intenso porque no lo veíamos venir. De hecho, *Mudos Testigos* no era el único proyecto que íbamos a realizar juntos. Luis, una persona que dedicó toda su vida al cine, tenía una idea muy arraigada: uno se muere realmente cuando la última persona que tiene un recuerdo de uno muere también. Creo que él siempre ha sentido claramente que la única manera de trascender es a través de su trabajo, a través del cine. Él hizo lo propio por sus amigos. Por ejemplo por Andrés Caicedo, cuando filmó *Todo comenzó por el fin* (Luis Ospina, 2015). Unas semanas después de su muerte, Lina González, que era su pareja, me llamó y ratificó lo que yo ya sabía. Luis quería que nosotros continuáramos con el proyecto. Además, este proyecto tiene todo el sentido con lo que yo hago.

JSOL: ¿De qué manera?

JAA: Todas mis películas y todos mis trabajos previos tienen algo que ver con el archivo, con el trabajo sobre archivo y, sobre todo, con los cruces entre archivo y ficción. A mí me gusta lo que Boris Groys llama un “uso utópico” del archivo que, en definitiva, es un desarrollo de la idea de Derrida: el archivo no trata sobre el pasado, sino que trata sobre el porvenir. Como esa idea lacaniana de que nadie sabe el pasado que le espera. Normalmente en cualquier película, digamos de Netflix o de la cultura *mainstream*, hay un uso ilustrativo de los archivos. Se utiliza a los archivos ya sea como ilustración o como forma de traer el pasado al presente, para recordarlo.

Justamente lo que puede tener de poderoso el archivo tratado como ficción es que las imágenes se liberan de las presiones históricas que tenían. Así, pueden adquirir nueva vida. Una vez que se desprenden de esas presiones historias nosotros podemos verlas. Podemos ver lo que se nos escapó en aquel momento de las imágenes mismas. Luego, hay algo tan simple como que una imagen, en un nuevo contexto, adquiere otro sentido. Es un procedimiento básico de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Por otro lado, no soy capaz de escribir algo *ex nihilo*. Tengo que partir de otro material previo. Acabo de publicar un libro *Los cines por venir* (2020).² Es un libro de conversaciones con directores contemporáneos. Lo considero un libro mío, no una recopilación de entrevistas, porque es un libro de pensamientos sobre cine. En él utilizo una forma tan antigua como el pensamiento, que es la del diálogo. Y pienso que es un libro sobre archivos. O sea, las entrevistas que yo he hecho, las conversaciones que guardo, son archivos. El verdadero trabajo en el libro es la curaduría y el montaje que hago con esas conversaciones.



Jerónimo Atehortúa Arteaga.

JSOL: La experiencia del archivo es también una especie de diálogo con esos objetos que uno encuentra, objetos de todo tipo: textos, imágenes en movimiento,

² ATEHORTÚA ARTEAGA, Jerónimo. *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*. Bogotá: Ed. Crítica, 2020

fotogramas, la película completamente carcomida por el tiempo. Uno hila cabos sueltos, pero al mismo tiempo el material mismo o se resiste o se presta para formar un arco narrativo. ¿Usted vería entonces su trabajo como cine de compilación, como una especie de *collage*? O, ¿utiliza otro procedimiento distinto para generar este diálogo con el archivo?

JAA: Ambas cosas. La definición más precisa de *Mudos Testigos* es que es un film de *collage*. Es la definición más precisa y no hay algo que le calce mejor. Ahora, creo que la primera vanguardia específicamente cinematográfica en utilizar este procedimiento es el situacionismo, que retoma unos procedimientos de Dadá. Lo que nosotros hacemos acá es lo que hacen ellos: tomar algo y ponerlo en otro contexto, variarle el texto y variarle las imágenes que venían antes y las que vienen después. Así las imágenes adquieren una nueva vida. El proyecto también tiene procedimientos del surrealismo como el objeto encontrado. Es como si la película se hubiera hecho con una serie de *ready mades*.

Además, para decirlo claro, *Mudos Testigos* es una película de ficción y es un *collage*. Está hecha enteramente con las imágenes del periodo silente del cine colombiano. En un principio la idea era usar sólo las de ficción, pero luego se expandió y también se usan los documentales.

JSOL: ¿Se refiere a los noticieros de los hermanos Acevedo?

JAA: Sí, llamamos documentales a los noticieros de los Acevedo. La idea es que la película se vea como una ficción coherente, manteniendo un personaje. Allí está eso que mencionabas del archivo. A mi hermano –que es el editor– y a mi otro socio, Juan Sebastián Mora, les gusta decir que cuando una película agarra vuelo, cuando uno empieza a trabajar, la película se convierte en una especie de organismo. No todo lo que uno le da a ese organismo, éste lo recibe. Ni puede ir hacia cualquier camino. Los caminos son infinitos, pero no todos son posibles. Es paradójico.

JSOL: ¿Qué películas silentes colombianas se prestan más para la narrativa que usted está construyendo y qué otras se resisten a participar?

JAA: En el proyecto se ha tratado de poner en diálogo el material, de tensarlo en una especie de aventura narrativa. Muchas veces las peripecias de la trama están determinadas simplemente por una excusa de poder usar el material. Utilizamos muchas digresiones para ingresar metraje, para que pueda ser visto y pueda adquirir nueva vida. Las películas que hicieron los hermanos Di Doménico tienen una característica particular: son protagonizadas por el mismo actor, Roberto Estrada Vergara. Eso permite que la película tenga un mismo protagonista durante casi toda la trama. De las tres películas, a mi gusto, la mejor es *El amor, el deber y el crimen* (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1926), de la que se conservan 25 minutos. Sin embargo, no es mucho lo que yo he podido averiguar, en realidad, sobre esa película. Es decir, conozco la trama. La terminé encontrando en el primer tomo de la *Historia Social del Cine Colombiano*³ y también en los libros de Martínez Pardo.⁴ Pero no he podido confirmar que la trama realmente sea la que aparece en la historiografía. Yo tengo la sospecha de que los minutos que se conservan de la película son los *outtakes*, o por lo menos una parte importante de las imágenes son *outtakes*.

JSOL: ¿Qué lo lleva a esa conclusión?

JAA: Hay escenas que están repetidas. Son 25 minutos pero hay imágenes que se aparecen dos veces. También podría ser otra cosa. Quizá se rejuntaron las imágenes que había y se hicieron diferentes copias. Eso indicaría por qué esas copias tienen tomas distintas. No es que se repita el mismo plano, sino que es la misma escena. Es decir, son tomas, el mismo plano en diferentes tomas. Y hay algunas en las que pareciera que los actores están hablando por fuera de la acción, o que están recibiendo indicaciones por fuera de cámara, es decir, material que no debería

³ CONCHA HENAO, Álvaro. *Historia Social del Cine Colombiano, Tomo I, (1897-1929)*. Bogotá: Black María, 2014.

⁴ MARTINEZ PARDO, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.

quedar. No estoy muy seguro de eso pero es claro, por el material que sobrevive, que la película es un melodrama. Una mujer comprometida con otro hombre está enamorada de un artista, eso se alcanza a intuir evidentemente. Sin embargo, la trama específica no se conoce porque le faltan los intertítulos. Para mí es la película que está mejor lograda. Es la que tiene mejor factura, la que tiene mayor *sex appeal*.

Ese film es la columna vertebral de una gran parte de *Mudos Testigos*. Por ejemplo, hay una película que el crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga considera canónica pero que es demasiado burguesa: *Bajo El cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925). Todas son burguesas, pero en *Bajo el cielo* la moralina es demasiado fuerte. Es, además, la película que se resiste más a poder usarse. Obviamente que sea un film canónico no tiene que ver con sus cualidades, sino con la presencia que tiene en la historia del cine colombiano.

Bajo el cielo antioqueño es una de las dos películas colombianas silentes que se conservan en su totalidad, además de *Alma Provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926). Se usa más de *Alma Provinciana*, que a mí me parece mejor lograda, al menos en términos de construcción de la trama. De todas maneras, en la tipología que hace Noël Burch⁵ (modo de representación institucional y modo de representación primitivo), siento que muchas de estas películas están como en un cierto *in between*, en un lugar intermedio. Y conservan, de alguna manera, lo peor de los dos mundos.

El cine primitivo era todo potencia. A pesar de que no tenía un lenguaje articulado y eran raros los cortes en continuidad, o los cortes en el eje, tenía una libertad enorme. Como que ahí todo era posible. Las películas colombianas tienen algo de esa libertad. Muchas veces no logran respetar la unidad narrativa, la causalidad de las cosas es exótica, pero al mismo tiempo lo que tenía el cine primitivo es que era un cine popular, menos burgués. Era un cine que tenía menos incorporada la empresa moralizante. *Alma provinciana* y *El amor, el deber y el crimen* sí que tienen eso. En términos de lenguaje, están muy cerca del cine primitivo y, en términos de

⁵ BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Cátedra, 1995.

conciencia, están más cerca del cine institucional. Verlas invita a comprenderlas, tratando de buscar otros futuros posibles. A mí me gusta mucho esa idea. En estos archivos, si uno mira bien, uno podría encontrar ciertas potencias surgidas antes de que se clausuraran los caminos que tomó el cine colombiano, potencias nunca exploradas, pero que, quizás, estaban allí presentes. Entonces, capaz que esa torpeza es fuente de innovación de lenguajes.



Alma Provinciana (Félix Joaquín Rodríguez, 1926).

JSOL: En otras ocasiones usted ha mencionado que la literatura es un elemento importante para su trabajo. Para *Mudos testigos*, ha dicho que *María* (1867) de Jorge Isaacs es una novela importante. También lo son *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, y *Aura o las violetas* (1887) de José María Vargas Vila. En Colombia se filmaron versiones de *María* (Máximo de Calvo, 1922), y de *Aura o las Violetas* (Vincenzo Di Domenico, 1924). ¿Cómo entran en juego estas diferentes narrativas? Esas novelas hacen parte de géneros o movimientos muy diferentes. Considero a *María* como la

novela romántica, la base nacional. Está en el billete de 50 mil pesos, hay monumentos de María, la finca de la María, etc. *La vorágine* es como la realidad alterna, que ocurrió por toda la locura que generó la explotación del caucho en el Amazonas. *Aura o las violetas* es, más bien –y con todo el respeto porque lo que yo trabajo es el melodrama–, un folletín, una novela que busca entretener y llevar al lector por las aventuras más enrevesadas posibles. ¿Cómo articula estos otros registros literarios además del cine silente en el film?

JAA: El contacto de la película con *Aura o las violetas* es circunstancial porque una de las películas protagonizadas por Estrada Vergara es precisamente *Aura o las violetas*. Esa trama está allí presente. Al principio, se exploró bastante la posibilidad de articular la película mayoritariamente con esa historia. Pero es una historia que a los ojos de hoy no resulta fascinante. No sucede lo mismo ni con *María* ni con *La vorágine*. Las dos se mantienen firmes en el tiempo y siguen generando fascinación. *María* tiene muchos estratos, muchas capas y también se da el lujo de tener digresiones: viajes a África, a Jamaica. Ese gesto nos interesa más. Sin duda *Aura o las violetas* estará presente porque hay imágenes que así lo determinan, pero de la que más se toma es de *María*. Es como si *María* se fuera convirtiendo en *La vorágine*, que para mí es la gran novela colombiana. En el último cuarto de la película hay casi una mini adaptación de ciertos pasajes de *La vorágine*. Esa novela tiene una estructura similar a la del mito de Orfeo, el hombre que pierde a la mujer y va a buscarla a los infiernos, ese espacio simbólico que es la selva en la novela. Y cuando empieza a buscarla, en un punto el mandato de los sentimientos pasa a un segundo plano ante la realidad avasallante.

Allí hay algo fundamental que nos preguntamos con Luis: ¿queremos que la película sea como una especie de objeto encontrado de los años 20? ¿O qué queremos de la película? Resolvimos que esta no es una película de los años 20. Es una película que sucede en esa década, que está hecha con imágenes de los años 20, pero no es una película que quiera parecerse a las películas de la época. Al contrario, es una película de hoy. Y el diálogo con el presente tiene que estar allí. Ahí vuelve la novela. No hay libro que entable un diálogo tan fuerte con el presente como el que mantiene *La vorágine*.

JSOL: ¿En qué sentido *La vorágine* mantiene ese diálogo o sigue manteniéndose actual para la realidad colombiana?

JAA: *La vorágine* se lee casi como la novela fundante de la literatura colombiana. También es una novela donde nace una tradición literaria, que es la de la violencia. Se suele decir mucho que la violencia en Colombia es un significante polisémico. En cualquier país la violencia tiene un sentido. Acá en Colombia es por lo menos tres cosas: es un elemento que recorre nuestra historia; es un período histórico, la “Violencia” con V mayúscula; es una tradición artística y literaria, y los hilos de esa tradición siguen siendo determinantes hoy. Esa tradición literaria elabora una manera de acercarse, una lucha que hay al interior de la mayoría de las ficciones. *La vorágine* es una novela que levanta el velo de esa idea de la violencia. Es decir, antes de que exista la “novela de la violencia” de mediados de siglo, el libro de Rivera levanta el velo sobre ese fenómeno.

Muchas de las ficciones sobre la violencia parten de una idea del todo deleznable para mí. Y de una impostura. La idea de que Colombia es producto de una violencia ciega que viene —como esa idea de Fernando Vallejo, aquí me perdonará Luis que es muy fanático de Vallejo, aunque me gusta yo no lo soy tanto— del monstruo de las dos cabezas, pero que es un mismo monstruo. Como si la violencia no tuviera causas precisas, históricas, sino que fuera parte de un espíritu que ronda nuestras montañas y cada tanto se mete en el cuerpo de las personas y las hace obrar mal, un monstruo que no tiene explicación. No. Hay fuerzas históricas en tensión. Y creo que *La vorágine* hace un tratamiento de la violencia más complejo. Cuando pienso por ejemplo en la película de Vallejo, *En la tormenta* (1980), que es sobre la Violencia, la película dice que los liberales y los conservadores son la misma mierda. Yo definitivamente no creo eso. Yo creo que los dos responden a intereses distintos, no son lo mismo. La clave no está en encontrar parecidos, sino en encontrar diferencias. El ignorante mira el cielo y ve todas las estrellas iguales, pero todas son esencialmente distintas si uno sabe mirar bien. Eso de encontrar equivalencias no es inteligencia y creo que equiparar fenómenos definitivamente no lo es.

El ejercicio narrativo que hace *La vorágine* es tremendo, sobre todo porque la selva en Colombia sigue siendo un espacio simbólico, ominoso y determinante; en nuestra economía y en las formas cómo nos contamos. El momento histórico que estamos viviendo ahora es una especie de quiebre de eso. Uno lee constantemente, o la gente dice, que ahora lo que estamos experimentando es la violencia que vivió el campo todo el tiempo, pero esta vez en las ciudades. La selva vendría a ser como el último rincón, incluso más allá del campo. Estaría como arrinconada esa violencia, y también el imaginario de la explotación económica. Colombia como un país proveedor de materias primas, es un imaginario con el que seguimos luchando. Allí hay una tensión de síntomas coloniales que están vigentes, están vigentes sin duda.

J SOL: Algo que me llama mucho la atención de *La vorágine* ocurre hacia el final de la novela. A medida que Arturo Cova, el protagonista, se va metiendo más y más en la selva, en el “infierno verde” como él mismo la llama, se aprecia una suerte desarticulación del discurso. La lógica del personaje o del narrador, o de la novela misma, empieza a desbaratarse. Es un recurso literario que también tiene que ver con el gesto de ensamblar partes distintas y disonantes en una sola cosa. La novela misma se presenta como una recopilación de notas y papeles, por ejemplo. ¿Esos elementos de *La vorágine* van a entrar en la película?

J AA: Totalmente. Ese proceso que has dicho es como si hubieras visto la película. Es el procedimiento fundamental que recorre la narración y es una especie de desarticulación, algo profundamente contemporáneo. A este tiempo ya no le corresponden los relatos cerrados, los relatos que funcionan como pequeñas maquinillas aristotélicas. A este tiempo le corresponden otras formas de relacionarse con la apertura, con el no saber. Pero es un no saber que también es como clarividente. Si bien en la novela no se resuelve todo, si bien uno no sabe cómo se exponen allí los hilos de la realidad, es mucho más clara que muchas otras novelas que intentan ser más pedagógicas. Y también tienen que ver con el ingreso de la voz en *La vorágine*, que es casi esquizofrénica. Habría que pensar también esto diseñen

términos de Guattari y Deleuze, que sostienen que la esquizofrenia es como el tropo característico del capitalismo tardío.⁶

Eso está en la película. Hay un cambio de voz. Y el relato se va desarticulando. Uno asiste al comienzo a un melodrama sólido, con todos los elementos del género: la intensidad de las emociones, la idea típica de la castración y el amor imposible. Eso tiene un devenir político, con el yo y con la disolución de la voz en el paisaje.

JSOL: ¿Qué tipo de melodrama sería *Mudos Testigos*? ¿Es el melodrama una forma tan maleable y compleja que puede presentar formas que se desarticulan sobre sí mismas? O más bien, ¿la película es un melodrama que rompe las barreras del melodrama?

JAA: Invirtamos los papeles, ¿cómo se definiría un melodrama?

JSOL: Cada autor lo define de una manera distinta. Pero, en general, tiene que ver con muchos elementos que usted ha mencionado. Por ejemplo, el melodrama consiste en narraciones que, de una u otra manera, se refieren a un presente. Narraciones que están tratando de registrar y entender los cambios que están sucediendo en un momento presente dado. Por otro lado, se trata de historias de personas similares a los espectadores o los lectores. No es la tragedia, llena de gente superior al espectador. No es la comedia que es de gente supuestamente inferior al espectador. Estoy aquí pensando en la *Poética* de Aristóteles.⁷ El melodrama, en cambio, es de gente como nosotros.

En mi libro,⁸ planteo que el melodrama es una forma predominantemente moderna. Según Peter Brooks nace después de la Revolución Francesa.⁹ De alguna u otra manera, es una narración que trata de registrar y entender el presente. Y al mismo

⁶ DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Paidós, 1985.

⁷ ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*, Madrid: Editorial Gredos, 1974.

⁸ OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland, CA: University of California Press, 2021.

⁹ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

tiempo, está apuntando a la cuestión de la injusticia, una cuestión propia de la filosofía liberal. Si pensamos en la consigna francesa —libertad, igualdad y fraternidad— esos principios, o más bien esas promesas de la filosofía liberal, no se realizan a cabalidad en el proyecto moderno.¹⁰ El melodrama es una forma supremamente masiva, supremamente popular que registra, procesa y hasta denuncia distintas inequidades en diversos espacios. Y lo hace desde abajo, por lo general.

Aunque obviamente también hay otros melodramas que formulan el proceso contrario, de arriba para abajo. Una película como *Bajo el cielo antioqueño* es una historia de una familia de élite, donde el peligro está en que el aspirante al amor de la protagonista ha perdido su fortuna, pero sigue siendo de la clase alta. Esa historia es un mundo donde, en realidad, no se está criticando nada. Al contrario, se celebra que los ricos son los ricos y siempre tendrán sus privilegios. La gente pobre —como la pobre mujer que ha perdido su “honor” y después los ladrones la matan—, siempre se va a quedar pobre. Es una película que no cuestiona las jerarquías sociales de ninguna manera y que, inclusive, las reproduce. El melodrama tiene un rango muy amplio, donde hay espacio para la crítica, pero también puede ser una herramienta ideológica de imposición de ciertos órdenes sociales.

JAA: Me hace pensar bastante lo que dices. Hay una serie de elementos de *Mudos Testigos* que Luis Ospina originalmente organizó como una especie de compendio iconográfico. Él identificaba en el cine silente ciertos elementos: la diferencia de clase, los amores imposibles, el suicidio, la enfermedad, entre otros. Esos elementos siempre terminan llevando, inevitablemente, al melodrama. Pero yo creo que tiene que ver con una determinación histórica de la imaginación de uno. Esos elementos podrían llevar tranquilamente hacia otro lugar. Por ejemplo, cuando yo leí *María*, me costaba de verdad entender que fuera una novela gótica. O sea, yo siempre la he visto como más que una novela, como una especie de entrada en las fisuras de una arcadia. Tal vez eso sea gótico, por el ambiente de la novela, por la prosa y por el mundo que describe. No me sucede lo mismo cuando leo *La mansión de Araucaíma* (1973), de Álvaro

¹⁰ OSPINA LEÓN, *op. cit.*

Mutis, donde ya el mundo es medio fangoso, caliente y la oscuridad no viene del lado de la luz sino de los sentimientos. En *María* todos los sentimientos son claros y puros, si bien se aprecia la caída, la enfermedad. Me gusta la idea del gótico, me fascina. De hecho, estoy intentando hacer una película gótico-tropical. Incluso, con Luis, en algún momento hubo ganas de explorar ese elemento icónico. Pero las películas no parecían darlo. Como mencionabas, las películas y los materiales marcan un camino.

Más allá de aislar los elementos iconográficos o imaginarios de las películas, ellas en su gran mayoría son melodramas. Salvo el caso de *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1927) que, digamos, es una de las películas que se resistía más a entrar dentro de la película. Termina entrando simplemente del lado de una digresión, en la que parece que, como texto histórico, Colombia se va a ir a la guerra con los Estados Unidos. Utilizamos imágenes de *Garras* en ese momento.

A mí también me cuesta mucho querer *Bajo el Cielo Antioqueño*. Obviamente hace parte de la historia, y la he visto ya no sé cuántas veces. Pero me cuesta empatizar con los personajes, con lo que les pasa y con el mundo que ellos ven. O sea, siento que es una película que filmó gente del Centro Democrático, que es una película hecha por y para uribistas. Esa película es el paraíso uribista.¹¹

JSOL: La extrema derecha viene desde entonces.

JAA: Por lo menos en las otras películas hay algo desequilibrante. Está el incesto en *María*. Y hay una mujer que es judía, pero la tienen que convertir en cristiana. Allí el mundo tiene que convertirse en sus fantasías. En *Bajo el cielo* el problema es que el protagonista no es lo suficientemente rico, el mundo se mantiene firme, no tiene fisuras. No sucede que nadie cuestione nada, solamente hay como una pequeña duda. Lo único que se permite es la pequeña duda de que la protagonista quiere escaparse con él, pero la providencia les manda un mensaje a través de los pobres. Y él tiene que volverse rico de nuevo para poder entrar en ese universo. La amenaza del orden social

¹¹ El uribismo es un movimiento político colombiano basado en el pensamiento del ex-presidente Álvaro Uribe Vélez. Promulga el neoliberalismo económico, la derecha política y el populismo.

es una falsa amenaza. Sin embargo, la película tiene un episodio que me fascina por lo perturbador: el niño *black face* que adoptan y en la película funge como una especie de animalito domesticado. En mi interpretación, pareciera que el protagonista vende al niño para poder conseguir dinero e irse a las tierras del sur para rehacer su fortuna y poder volver a conquistar esta mujer, que por lo demás no tiene ningún tipo de encanto. O sea, es una persona odiosa.

Para volver a *Mudos Testigos*, hay elementos al principio de la película que parecieran respetar estos imaginarios. Es el hombre que está enamorado de la mujer que está prometida con otro. Nosotros vamos más allá. Tomamos esos elementos iconográficos, pero pensando más en el melodrama de Fassbinder o el de Almodóvar que en el de Acevedo, en el melodrama que es una serie de transgresiones constantes. Creo que la película silente que es más irrespetuosa es *El amor, el deber y el crimen*. Es la película que va más lejos en ese sentido. No es como la trama insulsa de *La tragedia del silencio* (Arturo Acevedo Vallarino, 1924), donde el protagonista cree que está enfermo, entonces tiene que ver cómo su familia sigue y unos científicos descubren la cura. En el último momento se cura y ya. Ni siquiera hay un atisbo de interrupción del orden moral. *El amor, el deber y el crimen* sí tiene eso. Hay un análisis que me gusta a mí, que hace Žižek, quien muchas veces dice: las películas terminan restableciendo el mundo, pero ya lo dijeron. Ya dijeron que este mundo está en decadencia. Es como ese libro famoso de marketing que se llama *No pienses en un elefante*.¹² Bueno, ya lo pensaste, no hay nada que hacer. O en la *Biblia*, el árbol que tiene el fruto del Bien y del Mal. Hay ahí un fruto brillante y viene Dios y dice: este fruto es maravilloso, por favor no comas. Es una especie de letrero brillante que me pide que no lo mire. Pero el mal ya está hecho o se presume.

Algo similar pasa con *Alma Provinciana* que sí tiene eso. Al final el orden se reestablece como con una especie de incesto. El hijo, que lleva una vida disipada, se va a la ciudad y se mete con una mujer pobre. Y la forma de restablecerlo en la película no es hacer a la mujer rica sino convertirlos en familiares. Me recuerda lo que dices del melodrama

¹² LAKOFF, George. *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.

como una especie de ficción sintomática del cumplimiento de las promesas de la modernidad. Hay que rastrearlo en estas películas. La que menos lo tiene es *Bajo el cielo antioqueño*, pero algunas sí tienen esas fisuras. Y algo de ello intento meter en *Mudos Testigos*. Esas fisuras fueron lo que más llamaron nuestra atención.



Aura o las violetas (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1924).

JSOL: Pensando aspectos más materiales, en las condiciones de producción para hacer esta película, ¿cuáles han sido los retos? No solamente me refiero al ejercicio de compilación, de descontextualizar, resemantizar el material de archivo. Esto es todo un aspecto. Pero por otro lado también está el hecho material de que estas películas están resguardadas por un archivo específico en Colombia. Hay ciertas cuestiones de permisos que uno tiene que solicitar. ¿Cómo ha sido ese proceso de recuperar este material que ha sido restaurado y está protegido, que es un bien público y al mismo tiempo no es tan fácil de acceder?

JAA: Una de las cosas con las que yo más simpatizo con Luis es su guerra constante contra el *copyright*, que creo es un enemigo de la creación. Contrariamente a lo que dicen, que el *copyright* está allí para proteger nuestra creatividad, la mayoría de las veces está simplemente para limitarla. Aunque la vocación no es limitarla, sino producir ganancias en absolutamente todo. Se funda en una ficción que es supremamente mentirosa. La idea de que si a la gente no se le pagara por sus ideas como exige el capitalismo contemporáneo, se desestimularía la creación. La verdad es que vivimos siglos en la humanidad donde no se tenía tal legislación, ni tal comportamiento sobre las ideas de los demás. Pero el impulso creativo de las personas subsistía. La realidad precaria en la que nosotros vivimos en Colombia respecto a la creación cinematográfica es la prueba. Si creara por la expectativa de ganancia, o de que me paguen, no me dedicaría a esto. Me dedicaría al derecho, digamos. También soy abogado.



Luis Ospina.

Lo que impulsa a la gente no es solamente una especie de pulsión de ganancia, el logro económico. Esa es una de las imágenes más dañinas. Cierro mi libro con una

conversación con Luis en la que el dedica una buena parte a hablar de los derechos de autor. Y de la idea de no respetarlos porque las imágenes y las películas tienen un doble movimiento. Han colonizado nuestra vida sentimental, nuestra psicología; pero al mismo tiempo que la han colonizado, ya hacen parte de ella. Es algo que hace parte del patrimonio de mi vida y, sin embargo, no las puedo utilizar.

Es un doble movimiento también en otro sentido. Por ejemplo, las películas de Hollywood hacen parte de nuestro imaginario, de nuestro patrimonio común, de nuestras aspiraciones. Pero a nosotros, por pobres, de entrada se nos limita el acceso a esas imágenes, incluso como reutilización y reciclaje. Cosa que no pasa con los norteamericanos. Ellos cobran unas tarifas absurdas para la utilización de imágenes, a la que sólo ellos pueden acceder. Entonces, no sólo colonizaron nuestras vidas, determinaron nuestros gustos y nuestra vida sentimental y, además, impusieron una prohibición sobre sus películas.

Lamento que a veces con nuestras propias cosas nos comportemos del mismo modo. Yo he contado con la colaboración de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) para la realización de *Mudos Testigos*, en el sentido en el que ellos sí me han dado acceso a las imágenes. Ha sido una labor de colaboración. Entiendo que ellos cobren una cantidad de dinero porque ellos son como los guardianes de estas películas que nadie, digamos, va a cuidar y apreciar sólo porque sí. Con el tiempo he podido llegar a acuerdos de utilización de las imágenes, pero de todas maneras es paradójico porque son imágenes de dominio público. Sin embargo, el dominio público termina convirtiéndose en una especie de “saludo a la bandera”. Porque estas imágenes son hoy de dominio público; pero los soportes no. Yo no puedo acceder a los soportes.

Eso no es culpa de la FPFC. Es culpa de la forma en que socialmente concebimos los derechos de utilización de las imágenes y el patrimonio cultural. La FPFC sólo respeta unas reglas del juego que no crearon ellos y mal haría yo en culparlos. Ellos hacen lo que pueden. Pero debería haber un sistema un poco más virtuoso en general, un sistema que permita el acceso a las imágenes porque –ante la precariedad económica, y hasta espiritual, a la que se nos somete– una alternativa de creación es hacer

películas con imágenes previamente hechas. Yo no puedo filmar películas, pero puedo reutilizar imágenes. Y hasta eso me lo quieren negar.

A veces lo que viene es, entonces, como una especie de renuncia a lo Mark Rappaport: me importa un carajo y mis películas se verán. Pero entonces está uno de nuevo al margen del margen, y sin siquiera tener la posibilidad de distribuir las películas. Pero insisto, eso no es culpa de la FPPC. Es una concepción social que tenemos del derecho de autor. Y es un tema que a mí me interesa profundizar y cuestionar bastante. Porque hay otras formas de licenciamiento mucho más benignas con la creación y con el trabajo solidario que ello implica.

JSOL: Desde un punto de vista legal, por lo menos en Estados Unidos, la noción de *fair use* es supremamente vaga. Lo que, en definitiva, disuade al investigador. Y ahí todos pierden. En Colombia, o en Latinoamérica en general, ¿cuál es el grado de tolerancia que tiene esta regla para trabajos creativos?

JAA: No conozco los detalles legales. Pero sí he experimentado que eso genera una manera de estar en el mundo respecto de las imágenes y de las cosas. Por ejemplo, he filmado cortos, películas en las que uno sale a un rodaje. Cuando uno sale a un rodaje, uno tiene un equipo, ¿verdad? Hay una mentalidad, por lo menos en los departamentos de arte o de fotografía aquí en Colombia, una especie de paranoia. Si uno sale a la calle y pone su cámara y se ve el letrero de Starbucks o de McDonald's, a uno lo pueden venir a buscar. Justamente tienen en la cabeza a esos abogados *trolls* que están todo el tiempo buscando el hueco, el momento en que tal producción infringió el *fair use* para después ponerte una demanda por violar la propiedad intelectual. Eso es una locura. Si yo estoy en mi película y la gente está en un bar y piden una cerveza, entonces no puede aparecer la Cerveza Águila porque le tengo que pagar a la Cervecería Bavaria. Ellos hacen una intervención en la realidad, eso es un producto como cualquier otro que la gente está consumiendo, y yo tengo que pagarles a ellos. Bueno, tal vez eso te lo puedo conceder. Pero después salgo a la calle, pongo una cámara en mi ciudad y yo recuerdo tener a los directores de fotografía o, sobre todo, a los directores de arte como locos: vos no podés filmar porque salen los letreros

de esas marcas en ese encuadre. Esos letreros están interviniendo en el paisaje visual. ¿Cómo es posible que yo tenga que limitarme de esa manera? No tiene sentido. Así se genera una especie de paranoia constante con respecto al uso de las imágenes. Como dicen los paisas,¹³ es mejor pedir perdón que pedir permiso.

Una película que me parece notable en el uso de material de archivo es *Cuatreros* (2016) de Albertina Carri. Está hecha completamente con archivos y una voz en *off* muy portentosa. Carri no pidió imágenes. Ella no pidió permiso porque no se sabía, en realidad, a quién pertenecían. Estaban en archivos privados y los dueños –digámoslo así– del depósito, no sabían a quién pertenecían. Se supone que ella tenía una obligación de hacer una investigación imposible para determinar quiénes eran los dueños y pedir permiso, cosa absolutamente absurda. Uno de los países que se comporta de la forma más absurda con eso es Argentina. Entonces Carri decidió que los cuatreros, los verdaderos cuatreros de la película eran los directores, eran los productores, y que ellos usarían las imágenes sin permiso. A medida que la gente se fuera quejando por el uso de las imágenes, ella las iba a ir quitando una a una, hasta que un día tuvieran una película en blanco. ¡Cosa que nunca pasó! Nunca nadie se quejó. Me parece linda la idea de ella y el riesgo. Y creo que está bien a veces.

JSOL: Buenísima estrategia. Me recuerda a ciertas prácticas de resistencia en el espacio urbano, cuando la presión viene desde arriba.

JAA: Sí, como lo que hacen con los *homeless*. En las ventanas de los bancos ponen chuzos para que los *homeless* no puedan dormir allí. Hay gente que se dedica a intervenir esos espacios y convertir esos chuzos en colchones. Una de las ideas más potentes que el capitalismo repugna es la idea de apropiación. Cosa distinta es la expropiación: saquear una cultura, tomarla como propia y no reconocer el crédito, no reconocer el mestizaje, no reconocer la mezcla. Todos nos movemos en la vida apropiándonos de lo de los demás. Yo me apropio de las ideas de mi padre, me apropio de las de Luis, me apropio de las ideas de mi tradición y eso es lo que soy yo. Soy una serie de apropiaciones por las

¹³ Oriundos de la región noroccidental de Colombia, particularmente la ciudad de Medellín.

que no tendría que pagar. Pero este mundo quiere que yo pague por todo. Justamente lo que va es la cultura de la apropiación. Eso es lo que está bien. Apropiémonos de lo que está bueno de los otros y reconozcámoslo, el mestizaje, el encuentro.

JSOL: Una película como *Mudos Testigos* usa ese principio. Me recuerda la película de Mario Peixoto, *Límite* (1931). Él, en Francia, ve en una revista la imagen de una mujer rodeada por unas manos con esposas. Ese gesto de apropiarse de la imagen surrealista es lo que genera esa película maravillosa. Ahí se aprecia el intercambio que usted menciona.

JAA: Como la idea de Oswald de Andrade de la antropofagia. *Límite* nos interesa porque elabora una idea de la tradición, inscribe un diálogo con ella, pero al mismo tiempo se aleja. *Mudos testigos* tiene nuestra tradición, pero esa tradición nunca está aislada. Esa tradición está en diálogo con otras tradiciones más universales de otros países, como es el caso de las vanguardias históricas, el surrealismo, o dadá. Pero por otro lado, también está el situacionismo. Y también está Godard, en el sentido que esta película se inscribe en la tradición que inicia una película como *Histoire(s) de cinéma* (1998). *Mudos testigos* es una película que reflexiona sobre la historia del cine a través de las propias imágenes del cine sin necesidad de un comentario exterior que las explique. Es una especie de pensamiento a través de las imágenes. Entonces todo eso está en juego, estando muy delimitados los materiales. Desde su comienzo, eso me parecía lindo del proyecto que yo he llevado adelante. La autoridad de Luis hay que respetársela en el concepto que, desde el comienzo, me pareció brillante. Luis estuvo en ello muchos años. Por eso aquí también entra lo biográfico. Cuando yo le preguntaba cuándo iba a filmar una nueva película, él me contestaba que ya no se sentía con fuerza para filmar; pero que al haber hecho *Todo comenzó por el fin*, se dio cuenta que, para hacer una película, no necesariamente hay que filmar. Bueno, no se dio cuenta, más bien lo recordó porque la primera película de Luis es *El Bombardeo sobre Washington* (1972), una película de reciclaje. *Todo comenzó* es una película donde Luis recoge su archivo personal. *Mudos testigos* recoge el archivo de las películas colombianas y es una película en la que no tenía que filmar porque ya estaba enfermo. Pero él decía: continuemos por otros lados porque el cine ha mostrado una capacidad de ser infinito.

JSOL: De alguna manera *Mudos testigos* le da circularidad a la obra de Luis Ospina.

JAA: Sí. Yo siempre lo he visto de esa manera. Como la figura de Luis, *Mudos testigos* tiene ciertas figuras a las que recurre: la del fantasma, el vampiro, la de la muerte. Luis decía que dejó su vida en *Todo comenzó por el fin*. Tenía todo el sentido que, una vez dejada su vida, la siguiente película fuera como una película de fantasmas. A esas imágenes olvidadas, a esas fuerzas no exploradas, él va tratar de recuperarles la vida, chupándoles la energía vital a esos fantasmas del pasado en una película que supone no filmar nada.

JSOL: ¿Hay alguna fecha de lanzamiento en mente?

JAA: Fecha de lanzamiento no, pero sí será en el 2022. Todo depende de los tiempos de financiación. Pensé que iba a ser más fácil por el hecho de que estuviera Luis involucrado. El primer año, estando Luis vivo, nos presentamos a los fondos colombianos y ganamos uno en Idartes. Pero el del FDC nos lo negaron. Los comentarios del jurado decían que les parecía que la película no era urgente. ¿Cómo es esta idea de qué es lo urgente? ¿Películas de paramilitares y guerrilleros es lo urgente? Recuerdo que una vez un borrachín en Sarajevo me dijo algo que nunca se me olvida. Dijo que Susan Sontag había salvado a la humanidad. Yo le pregunté ¿por qué? Y el dijo: nosotros aquí estamos en la mitad de la guerra y ella hizo teatro. Ella vino acá a hacer teatro. Hizo *Esperando a Godot*. Entiendo que la gente pueda hacer la lectura, esperando a los cascos azules, o lo que sea. Pero más allá de eso, rescató lo simbólico. Sarajevo estaba lleno de reporteros y documentalistas registrando lo que estaba pasando. Ella hizo otra cosa y yo creo que en tiempos así, eso es lo más urgente.

Creo que la película tiene eso. Pero acá en Colombia, después de la muerte de Luis, perdimos la ayuda que nos habían dado. Después no hemos podido concretar ningún recurso en el país. Hemos tenido que financiar prácticamente nosotros mismos y después, por suerte, ganamos el Hubert Bals y unos fondos en Francia. Pero, aun así, nos falta una parte y depende de eso para tener lista la película para 2022. Hay festivales que han mostrado su interés. La película está muy cerca de ser terminada.

JSOL: Ojalá tengamos la oportunidad de verla una vez terminada en el 2022.

JAA: La verás.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*, Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- ATEHORTÚA ARTEAGA, Jerónimo. *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*. Bogotá: Ed. Crítica, 2020.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Cátedra, 1995.
- CONCHA HENAO, Álvaro. *Historia Social del Cine Colombiano, Tomo I, (1897-1929)*. Bogotá: Black María, 2014.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Paidós, 1985.
- LAKOFF, George. *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.
- MARTINEZ PARDO, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.
- OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: University of California Press, 2021.

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/2poubnyku>

Para citar este artículo:

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. “Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 139-161. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/373>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Juan Sebastián Ospina León** es autor de *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film* (University of California Press, 2021).

La historia del cine uruguayo, en movimiento

Entrevista a Felipe Bellocq, Patricia Olveira y Carolina Curti

Georgina Torello*



Proyección en vivo del Colectivo Cine Casero. Foto gentileza Colectivo Cine Casero

Entre las cosas buenas que sucedieron durante la pandemia en Uruguay, se encuentra la gestación de dos proyectos que tienen en su médula el rescate de la memoria audiovisual nacional. Uno de ellos, *Historia del cine en Uruguay*, de aspiración deliciosamente abarcadora y ambiciosa, se da el lujo de contar(nos) precisamente eso: *la* historia del cine uruguayo, es decir, la de sus procesos creativos y experimentales, de sus archivos, de sus públicos.

El otro, *El Gran Film Del Uruguay*, se concentra en una de las figuras más relevantes del cine silente, Carlos Alonso, autor de *El departamento de Treinta y Tres* (1932), *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (1932) y *Mi madre patria* (1938). Alonso irrumpe en el medio cinematográfico en ese principio de los años 30, cuando el cine silente estaba cerrando

su ciclo, estrenando el breve documental *El departamento de Treinta y Tres*, donde hace un inventario visual de los paisajes naturales y su capital, mostrando sus principales instituciones, rituales y protagonistas. El documental funciona como unidad autónoma, pero también construye, a través de sus imágenes, el contexto en el que se desarrolla *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, la última ficción silente uruguaya, y la que más relevancia tuvo en términos de público y crítica. De hecho, originalmente aparecían programadas de manera conjunta.¹ *El pequeño*, actualmente disponible aunque de forma fragmentaria, relata uno de los hechos más sangrientos de la crónica roja de la época sucedidos en 1929: en el Arroyo del Oro (Treinta y Tres), el niño del título es testigo del asesinato de su madre y su tío a manos del abuelo, y posteriormente él mismo es atacado brutalmente. Y, aunque herido de muerte, lleva a su pequeña hermana hasta la comisaría del pueblo, para morir poco después. Una historia de heroísmo infantil que caló hondo en el imaginario colectivo del momento y que el film representó eficazmente. Ambas películas constituyen la perfecta combinación de topofilia y ficción que el cine uruguayo precedente había buscado condensar. En 1938, luego de tres años de filmaciones, Alonso estrena *Mi madre patria*, presentada en la prensa como “el primer documental uruguayo”. Una película en la que el cineasta ilustra “las bellezas panorámicas del Uruguay” asistido, como en *El pequeño*, por el operador Emilio Peruzzi, uno de los más activos del periodo silente uruguayo, y Amor Gari. En *Mi madre patria* Alonso vuelve –según su descripción en las crónicas de la época– a la representación del territorio uruguayo, esta vez con sentido totalizador. Si bien la película como unidad no existe actualmente, varias filmaciones de Alonso fueron donadas por la familia al Archivo de la Imagen y la Palabra SODRE (y están custodiados en la bóveda de Cinemateca Uruguaya). Sobre ellas, el colectivo señala que:

¹ Ambas películas, eventualmente, se fusionan conformando un film único, como aparece en la copia disponible en el archivo del SODRE. Sin embargo, no se tienen datos, por lo menos en el momento, de la fecha o autor de dicha fusión. La copia mencionada no contiene intertítulos internos a la película, pero tampoco hay datos acerca de esa falta. *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, director: Carlos Alonso; guion: Carlos Alonso, adaptación de la crónica de José Flores Sánchez; cámara: Emilio y Humberto Peruzzi; intérpretes y personajes: Ariel A. Severino (Dionisio Díaz), Celina Sánchez (madre de Dionisio), Juan José Severino (abuelo de Dionisio), Vicente Rivero (tío de Dionisio), Alberto Candreau (novio y policía), Hilda Quinteros (Marina Díaz); duración: 40 minutos; productor: Bernardo Glücksmann; estreno: 13 de mayo de 1932, Cine Rex Theatre; archivo: ANIP-SODRE y Cinemateca Uruguaya.

según la información histórica recabada hasta hoy, estos materiales conformarían un proyecto referido en la prensa de la época como *El Gran Film del Uruguay* [de allí el título del proyecto actual] y que, en otros recortes, aparece estrenado como *Mi madre patria* mas no está claro aún si ambos proyectos son el mismo con distinto nombre o si uno es un sub-producto del otro, ya que hay un gran caudal de material rodado de los departamentos del Uruguay por parte de Alonso. Se sabe con certeza que en la bóveda de nitratos de Cinemateca hay decenas de latas con nitrato 35mm, etiquetadas con los nombres de los departamentos del Uruguay atribuidos a Alonso. La investigación previa a través de la prensa y varios testimonios hacen pensar que en esas latas se encuentran las obras referidas.²



El pequeño héroe del Arroyo del Oro (Carlos Alonso, 1932). Foto gentileza Colectivo Cine Casero

El Gran Film del Uruguay es un proyecto de investigación desarrollado por el Colectivo Cine Casero con la financiación de la UCLA a través de los fondos del “Modern Endangered Archives Program” y el apoyo del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra SODRE, Cinemateca Uruguaya, Universidad Católica del Uruguay y Laboratorio de Preservación del Archivo General de Udelar. En esta etapa Carolina Curti y Felipe Bellocq, integrantes del colectivo, realizan la inspección de los nitratos de la Colección Alonso, con el fin de determinar el estado de conservación de la colección y

² Dossier de *El gran film del Uruguay*. Largometraje documental, dirección de Felipe Bellocq. Agradecemos al colectivo Cine Casero por el documento.

su contenido. Este trabajo dio lugar a un nuevo proyecto de realización audiovisual *El Gran Film del Uruguay. Largometraje Documental*, con la producción de Patricia Olveira. Dicho proyecto busca aproximarse a la figura de Carlos Alonso y registrar el proceso de trabajo del Colectivo sobre la Colección. Actualmente se encuentra en desarrollo y cuenta con la financiación del Fondo de Fomento Audiovisual del INCAU. *Vivomatografías* entabló una conversación con ellos, que contestaron en conjunto.

Georgina Torello: En la base de ambos proyectos está el interés por el archivo, por la investigación, salvaguarda y digitalización de los materiales. ¿Qué rol tiene el Colectivo Cine Casero en estos trabajos?

Felipe Bellocq, Patricia Olveira y Carolina Curti: Somos un colectivo autogestionado que está abocado a la preservación de registros audiovisuales *amateurs* y domésticos. Cine Casero nace en 2014 con el objetivo de celebrar por primera vez en Uruguay “El día de las películas familiares” (*Home Movie Day*). Nos interesa involucrar, entusiasmar y formar a las propias comunidades para que puedan atender la problemática de la preservación audiovisual de su memoria colectiva. Nos planteamos como objetivo difundir buenas prácticas de conservación, para que los archivos personales y familiares sobrevivan en el tiempo y estén disponibles para las futuras generaciones.

Nuestra formación profesional proviene de diversos ámbitos, como la comunicación, la ingeniería audiovisual, la realización cinematográfica y la conservación de archivos audiovisuales y fotográficos. En el caso concreto de *El Gran Film del Uruguay*, Cine Casero lleva adelante el trabajo de investigación e inspección de los materiales nitrato de la Colección Alonso.

GT: ¿En qué consiste *El Gran Film Del Uruguay. Largometraje Documental*?

FB, PO, CC: Es una película que revive la obra de uno de los principales cineastas de nuestro país, Carlos Alonso, mediante el rescate de su archivo fílmico de nitrato. Alonso filmó prácticamente todos los departamentos del país entre los años 1930 y 1940, con un diseño de producción muy llamativo, acompañado en estos viajes por sus hijas. Sus películas departamentales son una joya y poder mostrar su obra a través

de este documental nos lleva a tratar temas vitales como la importancia de la conservación, cuidado y acceso a estos materiales, así como cuestiones identitarias, históricas y cinematográficas. En sus películas podemos observar desde planos entintados del departamento de Treinta y Tres, hasta maravillas naturales del Uruguay como las Grutas del Palacio, en Flores, o la Piedra Pintada, de Artigas. Nos proponemos acompañar este camino del Colectivo Cine Casero retratando el proceso y, por qué no, revisitando algunos de estos lugares.



Fotogramas de la Colección Carlos Alonso. Foto gentileza Colectivo Cine Casero y ANIP-SODRE

GT: ¿Cómo fue la aproximación a la colección de Carlos Alonso?

FB, PO, CC: Nuestro primer acercamiento a la colección fue durante el desarrollo del proceso de investigación de nuestro anterior proyecto con la película *Paysandú: bella y heroica ciudad del litoral*.³ Dicho film, también en soporte nitrato, retrata en formato documental la ciudad del litoral a comienzos de la década de 1940. En esa ocasión desarrollamos un proyecto para su catalogación colectiva con la propia comunidad sanducera. Y pasaron cosas muy interesantes, por ejemplo, el caso del arquitecto Peroni, que se encontró a sí mismo, en la cinta, con apenas 3 años de edad, andando en triciclo, frente al local comercial de su familia, y pudo ver a su madre y su tía trabajando allí. El momento de la función con Efecto Cine al aire libre, en la rambla de Paysandú, de forma gratuita, incluyó e hizo confluír a varias generaciones sanduceras, familias enteras que nos dieron su agradecimiento y disfrute compartido. Conseguimos la financiación de los Fondos Concursables para la Cultura (de carácter estatal) y pudimos realizar varios talleres en la ciudad con distintos actores del medio e incluso logramos proyectar la versión digitalizada en alta definición en una función gratuita al aire libre. En estas visitas y contactos, hallamos un recorte de prensa del diario local *El telégrafo* del año 1938, que mencionaba la presencia de Carlos Alonso en la ciudad con el fin de realizar un film documental sobre los principales aspectos del departamento. El nombre de Alonso nos resonó enseguida, al ser conocido como realizador de la película *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* y su serie de los departamentos del Uruguay. Chequeamos los diferentes listados correspondientes a la colección y el título de *Paysandú* no figuraba en ninguno de ellos. Así elaboramos la hipótesis de que esta película pudiese haber sido realizada por Alonso y, por ende, pertenecer a esta colección. Para poder trabajar sobre esta hipótesis buscamos vías de financiación para solventar los trabajos de inspección sobre los nitratos que aún no se encontraban revisados en profundidad. Fue así que aplicamos al Programa de Archivos Modernos en Peligro (*Modern Endangered Archives*

³ *Paysandú: bella y heroica ciudad del litoral* fue filmada por la productora Cineson (c. 1942-45). Fue conservada por Nilser Viazzo y actualmente está custodiada en el Archivo Audiovisual Prof. Dina Pintos de la Universidad Católica del Uruguay. Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=377154303266140> [Acceso: 5 de diciembre de 2021].

Program) de la Universidad de California (UCLA). Una vez seleccionados y gracias al apoyo de las distintas instituciones involucradas: Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra SODRE, Cinemateca Uruguaya, Universidad Católica y Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (LAPA-AGU), comenzamos los trabajos de inspección sobre la colección.



Fotogramas de *Paysandú: bella y heroica ciudad del litoral*. Foto gentileza Colectivo Cine Casero

GT: ¿Dónde y cómo se está llevando a cabo el trabajo de archivo?

FB, PO, CC: El trabajo de inspección de los materiales lo estamos llevando a cabo en el edificio del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra - ANIP - SODRE en la Ciudad Vieja de Montevideo. Esta institución es quien custodia los materiales que se encuentran almacenados en la bóveda de nitratos de la Cinemateca Uruguaya. Desde un comienzo, hemos contado con el apoyo y autorización por parte de ambas instituciones. La colección se compone de 40 latas de material, por lo que decidimos

abordarla en etapas. Realizamos traslados de grupos de hasta 10 latas por vez desde la bóveda hacia ANIP. Allí nos han brindado un espacio acondicionado donde hemos montado una estación de trabajo adecuada para la inspección con equipamiento propio del Colectivo, otro adquirido gracias a la financiación de UCLA y herramientas provistas tanto por ANIP como por LAPA-AGU. Cada lata es inspeccionada y relevada en una ficha de inspección, tanto en su estado de conservación como en su contenido. Realizamos un registro fotográfico en paralelo a la ficha donde se documentan los distintos contenidos y aspectos técnicos relevantes (deterioros, marcas marginales, empalmes, etc.).



Carolina Curti, Macarena Fernández Puig y Felipe Bellocq, integrantes del Colectivo y Jorge Espina, encargado histórico de los materiales fílmicos del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE. Foto gentileza Colectivo Cine Casero

GT: Para el proyecto obtuvieron el fondo internacional para el rescate de Archivos Modernos en Peligro de la UCLA (Universidad de California). ¿Qué significa ese apoyo en términos concretos? ¿Qué devolución implica hacia UCLA? Y, en general, me gustaría que comentaran sobre la importancia de la búsqueda de fondos para este tipo de proyectos.



Lata de la colección Alonso. Foto gentileza Colectivo Cine Casero

FB, PO, CC: Contar con el apoyo del programa de Archivos Modernos en Peligro ha significado en términos concretos contar con la financiación para llevar adelante la revisión de los materiales y comprar parte del equipamiento necesario. Además, nos permitió establecer un vínculo de cooperación, consulta y asesoramiento con el equipo de trabajo del Programa en la Biblioteca de la UCLA. Como devolución hacia la UCLA debemos cumplir con los compromisos adquiridos en la presentación del proyecto, que en nuestro caso implica enviar una serie de documentos que surgen del proceso de investigación y trabajo sobre los materiales. Estos son desde protocolos de trabajo, un informe exhaustivo sobre el estado de conservación de la colección, las fichas de inspección realizadas para cada lata, sugerencias de cara a una futura digitalización y recomendaciones para mejorar las condiciones de almacenamiento. Además, debemos realizar una comunicación sobre el proyecto y sus resultados tanto a nivel académico como comunitario. Este tipo de financiación es clave para proyectos impulsados por fuera de las instituciones y de carácter autogestionado, como es el caso del Colectivo Cine Casero. Realizar este trabajo no sería posible para nosotros sin un proceso previo de captación de fondos. En particular para este proyecto en primera instancia buscamos, sin éxito, financiamiento mediante fondos

a nivel nacional, lo que nos llevó a ampliar los horizontes y presentarnos fuera del país para lograr nuestro objetivo.

GT: El mismo equipo del proyecto *El Gran Film Del Uruguay Largometraje Documental* postuló y ganó el Fondo de Fomento Cinematográfico Audiovisual, 2021, para la producción de la *Historia del cine en Uruguay*. ¿Cómo están pensando esa Historia? Y, por razones específicas a nuestra revista, ¿Cómo será el primer episodio sobre cine silente?

FB, PO, CC: *Historia del Cine en Uruguay* es una serie que fue desarrollada pensando en una primera temporada enfocada en el cine más antiguo y patrimonial. Su alcance llega hasta las tecnologías que surgieron en la década de los '80 y '90, donde se comienza a gestar la semilla del impulso industrial que tuvo nuestra cinematografía en las siguientes décadas hasta hoy. La temporada 1 se definió en 8 capítulos con un corte en décadas que marcan distintos momentos históricos de nuestro país. Esta serie enmarcará los acontecimientos cinematográficos siempre dentro de su contexto social y cultural. Asimismo, la estructura en episodios de la serie mantiene una línea de tiempo evolutiva del dispositivo y sus tecnologías en sincronía con el tiempo histórico. Esta combinación arroja zurcidos dramáticos entre un episodio y el siguiente permitiéndonos componer una arqueología del medio: el pasaje del cine silente al sonoro y sus obras paradigmáticas, el cine científico como bastión técnico y productivo de films de donde salieron realizadores icónicos de nuestro cine que luego tendrán su impronta más popular en las décadas del '50 y '60; el auge de la cinefilia y cineclubes, noticieros, y el uso del dispositivo como medio de comunicación masivo propagandístico durante la dictadura; el universo de libertad y experimentación de los superochistas, la animación y la explosión creativa y alternativa que facilitó la llegada del video en las décadas de los '80 y '90 en el Uruguay de la post-dictadura.

La duración de 46 minutos de cada capítulo permite desarrollar los aspectos más relevantes de cada eje temático, donde se busca ponderar la inclusión de material de archivo original.

La serie tiene un arco narrativo que horada la temporada completa y es la reflexión sobre la conservación de nuestro patrimonio audiovisual, qué lugar e importancia le hemos dado hasta el día de hoy y cómo se estructura y proyecta su entramado

burocrático e institucional. El conjunto de los 8 episodios de la temporada 1 será un reflejo de esta realidad en su propio lenguaje, ordenado, para un público general interesado en la historia, en la sociología, el cine, en las instituciones que gestionan cultura, y en la divulgación de nuestras Humanidades. Escucharemos las voces de muchos investigadores que trabajan hace años en silencio para rescatar, preservar y comprender nuestra historia desde las imágenes que creamos como sociedad.

El capítulo de cine silente tiene como desafío construir su historia con la ausencia de muchas de sus películas más significativas. Partiendo de este vacío es que pretendemos abrir la reflexión a nuestras prácticas patrimoniales y de conservación, así como los desafíos que estas primeras expresiones plantean.

GT: ¿Cuándo se van a poder ver ambos proyectos, aquí y en el mundo?

FB, PO, CC: En el caso de la serie, la misma será estrenada, tanto en TNU como en TeveCiudad, durante el segundo semestre del próximo año 2022, ambos canales suelen subir sus contenidos a la web, incluso en simultáneo con su estreno, por lo que estarán accesibles de forma universal por esa vía. En el caso del documental, aún no podemos vaticinar una fecha precisa. Nos encontramos en el proceso de desarrollo y, si bien hemos rodado algunas escenas, el propio devenir de la investigación y sus frutos irá moldeando el corte final y, por ende, la posible fecha de estreno. De todas formas, podemos asegurar que esto no sucederá durante el 2022, sino seguramente a partir de 2023.

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/otfasdtwh>

Para citar este artículo:

TORELLO, Georgina. “La historia del cine uruguayo, en movimiento. Entrevista a Felipe Bellocq, Patricia Oliveira y Carolina Curti”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 162-173. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/379>> [Acceso dd.mm.aaaa].

Georgina Torello (Ph.D., University of Pennsylvania) es Profesora Adjunta de Literatura Italiana en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

(UdelaR, Uruguay). Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente, teatro y literatura. Coeditó libros y artículos en revistas académicas en sus áreas de especialización. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Montevideo: Yaugurú, 2018); y editora de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018). Actualmente, coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Uruguay) y, en ese marco es co-responsable de dos proyectos sobre cine en UdelaR (CSIC y EI). Codirige la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: georgina.torello@gmail.com.



RESEÑAS

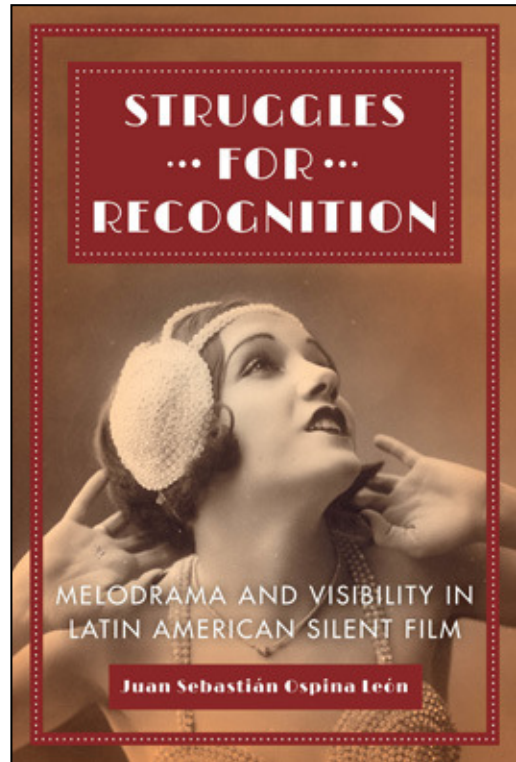


**On Ospina León, Juan Sebastián.
*Struggles for Recognition: Melodrama
and Visibility in Latin American
Silent Film***

Oakland: University of California Press,
2021, 250 pp., ISBN 9780520305434

Rielle Navitski *

Historically maligned and dismissed by critics, over the past four decades melodrama—in a melodramatic reversal of fortune—has been recuperated and elevated to the status of a core concept and corpus for film studies and Latin American cultural studies. Despite robust interest in melodrama and its role in structuring experiences of modernity, debates surrounding melodrama in these two fields have rarely intersected. In *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*, Juan Sebastián Ospina León argues that Latin America's melodramatic traditions should prompt us to reconsider prevailing assumptions about melodrama in the Anglo-American academy, such as Peter Brooks' influential claim that the mode emerged as a means of recovering guiding moral principles in a post-sacred world.¹ How can we account, Ospina León asks, for melodrama's links to developments that challenge standard accounts of Western modernity? For instance, the "sacralization of society"² that shaped film production in early twentieth-century Colombia complicates any neat equation of secularization with modernization. *Struggles for Recognition* delves into the particularities of Latin America modernities,



¹ BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995 [1976].

² OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: University of California Press, 2021, p. 21.

arguing they should be considered constitutive of global modernity's colonial dimensions, rather than as deviations from a North Atlantic paradigm of the modern.

The book builds on one of Brooks' key insights: the pivotal role of visibility in the functioning of melodrama, which works to reveal individuals' moral essence via a public "recognition of virtue",³ as well as hidden forces that hint at vestiges of transcendent meaning beneath the surface of everyday life (the "moral occult"⁴). Rather than focusing on melodrama's links to the quasi-spiritual, Ospina León interrogates its capacity to "conceal or reveal social inequities"⁵ in Latin American societies undergoing rapid change in the early twentieth century. Melodrama's tendency to bring to light abuses and inequalities in a spectacular manner can distract us from the issues it leaves unexplored, while its narrative reconciliation of unresolved social tensions frequently undercuts its critiques. Incorporating and nuancing Jesús Martín Barbero's claim that melodrama offers the working classes a space for self-recognition within mass culture,⁶ Ospina León highlights how Latin American silent cinema lent visibility to emerging social actors.

Based on extensive archival research, *Struggles for Recognition* is regional in its scope while deftly moving between multiple spatial scales. The book opens with a panoramic look at the reception and production of film melodrama in Latin America in the 1910s and closes by examining the transnational reverberations of two feature-length melodramas of the late twenties, incorporating case studies from the Southern Cone (Argentina), the Andean region (Colombia), and North America (Mexico). Latin American modernities, Ospina León argues, must be understood not only in relation to nationalistic notions of progress or cross-border flows of cultural goods, but also on the level of urban geography.

³ BROOKS, *op. cit.*, p. 45

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ OSPINA LEON, *op. cit.* p. 21.

⁶ BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México D.F.: Ediciones G. Gili, 1987, p. 243.

The study's first chapter explores the circulation and reception of imported cinema in Latin American capitals during major shifts in the global film trade during World War I, which hobbled European film industries and created an opening for US production companies to dominate Latin American markets. As these shifts altered the kinds of melodramatic film texts available locally, trade journals rhetorically pitted Italian "diva" films marked by sentimentality and expressive acting against US productions that embodied an alternate definition of melodrama more akin to the *folletín* (serial novel) in that they were marked by rapid-fire plot twists and an emphasis on bodily danger. The popularity of foreign melodrama helped fuel the filmmaking ambitions of recent immigrants and local elites, giving rise to adaptations of historical happenings (such as the 1917 film *Tepeyac*, a dramatization of the Virgin of Guadalupe's first appearance); sensational current events (as in Francesco and Vincenzo Di Domenico's 1915 film *El drama del 15 de octubre*; and "foundational fictions"⁷—to use Doris Sommer's influential formulation—including José Mármol's *Amalia* (adapted to the screen in 1914) and Jorge Isaac's *María*, brought to the screen in Mexico in 1918 and Colombia in 1922.

Yet as Ospina León goes on to argue in the following chapter on Argentina, focusing on nationalistic narratives gives an incomplete picture of how silent film melodrama in Latin America grappled with experiences of modernity. Rather than examining works like *Amalia* or the oft-analyzed *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera and Ernesto Gunche, 1915), Ospina León instead highlights a distinctly urban genre dubbed *cinedrama porteño* by the local press in the period. For Ospina León, *cinedrama porteño* channeled anxieties surrounding threats to public morality in the modern city, most notably women's expanding presence in the workforce (under conditions that left them vulnerable to sexual exploitation) and the proliferation of new spaces of leisure like the *cabaret* and *garçonnière* (bachelor apartment). In *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera and Ernesto Gunche, 1916) and *La chica de la calle de Florida* (José Agustín Ferreyra, 1922), virtuous shopgirls suffer or narrowly escape

⁷ SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

sexual harassment and assault, while in *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928), the scion of a wealthy family ends up disinherited after he succumbs to the temptations of tango and commodified sexuality. These cautionary tales denounced the social forces that “corrupted” women while at the same time warning against class mixing in urban space.

The book’s third chapter takes a comparative look at how cinema mediated the city, examining melodramas shot in Bogotá and Medellín that embodied prevailing ideals of socially conservative economic progress. At a moment when the Conservative party dominated Colombian politics, domestically produced films staged dramas of virtue’s recognition, extending the regime of *la moral* (morality), in which religiously inflected notions of good conduct were enforced through public surveillance of strangers, as the satirical press of the period amply documented. Whereas *Alma provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926) also highlighted sexual harassment in the workplace and the problems posed by cross-class romance, two films by Arturo Acevedo, *La tragedia del silencio* (1924) and *Bajo el cielo antioqueño* (1925) depicted the agony caused by misapprehensions (a false diagnosis of leprosy in the former case, a false accusation of robbery and murder in the latter). Both films incorporated religious imagery (crucifixes, a wounded Christ) to hammer home the spiritual overtones of the characters’ suffering and redemption.

Chapter 4 shifts focus from the ambiguity of melodramatic narratives, which often denounce and reinforce the social order simultaneously, to the impossibility of definitively grasping film texts that have survived only in a fragmentary fashion. This indeterminacy is exemplified by the history of Gabriel García Moreno’s adventure films *El tren fantasma* (1927) and *El puño de hierro* (1927). Only disorganized lengths of footage from the films were salvaged, leading to multiple attempts at reconstruction over the years. The existence of multiple versions of the films complicates any efforts to characterize their look at the dark side of modernity—criminals operating within the railway’s modern infrastructure in *El tren fantasma*, narcotics as a threat to the health of the social body in *El puño de hierro*—as critical or conservative.

Whereas each of the previous chapters establishes a local horizon of reception for silent film melodrama, *Struggles for Recognition's* final chapters instead charts a cross-cultural history of its production and circulation while exploring the affective dimensions of nationalistic sentiment. *Una nueva y gloriosa nación* (*The charge of the gauchos*, Albert H. Kelly, 1928), a epic of Argentine independence struggles that, ironically, was produced in Hollywood by Argentine producer Julián de Ajuria, generated both patriotic interest and suspicion in Argentine audiences due to its Anglo cast. For their part, US audiences unfamiliar with melodramatic conventions specific to Argentine cultural production struggled to assign the film a genre, hampering its marketing and consumption. By contrast, US officials had no difficulty classifying the film *Garras de oro: Alborada de justicia* (P. P. Jambrina, 1927) as a threat to the national reputation abroad. Offering a fictionalized account of the legal dispute between newspaper magnate Joseph Pulitzer and former president Theodore Roosevelt, sparked when Pulitzer published evidence of Roosevelt's financial interest in the purchase of the Panama Canal zone (which had been part of Colombia until Panama seceded in 1903 with US support), the film's production history is shrouded in mystery. While its concept is Colombian in origin, *Garras de oro* may have in fact been shot in Italy. Yet its exhibition history was certainly shaped by transnational forces: the US State Department attempted to suppress screenings in Colombia.

Struggles for Recognition makes a powerful argument for including Latin American cultural production in broader debates on melodrama, a sphere from which it has been largely excluded in English-language scholarship. Moving nimbly between national contexts and reflecting on how modernity was experienced not only in relation to national modernization projects, but also through urban life and transnational exchanges, the book offers stimulating insights that will interest scholars and students of gender studies and affect theory as well as silent cinema and Latin American cultural history.

Works Cited

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995 [1976].

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México D.F.: Ediciones G. Gili, 1987.

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: University of California Press, 2021.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Date of reception: 10th November 2021

Date of acceptance: 1st December 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/9hg829gzd>

How to cite this article:

NAVITSKI, Rielle. "On Ospina León, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 174-179. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/391>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Rielle Navitski** is Associate Professor at the Department of Theatre and Film Studies, University of Georgia. She is author of *Public Spectacles of Violence. Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (Duke University Press, 2017) and coeditor of *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896–1960* (Indiana University Press, 2017). E-mail: rielle.navitski@gmail.com.

Sobre Vergara, Ximena; Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897–1932)*

Valparaíso: RIL editores, 2021, 374 pp., ISBN 978-84-18065-52-1

María Paz Peirano*

La pérdida de numerosas películas del cine temprano hace que muchas veces resulte difícil dimensionar su relación con la vida

cotidiana, limitando nuestra comprensión sobre las diversas articulaciones culturales y políticas con los contextos sociales en que se inscribían. La falta de imágenes en movimiento de los primeros cines latinoamericanos suele restringir nuestro imaginario sobre su alcance y la riqueza de la producción fílmica, llenándose de vacíos. *Sucesos recobrados* viene a completar algunos de ellos, enriqueciendo nuestra mirada tanto sobre el cine como sobre el momento histórico en que éste se produjo.

El libro de los investigadores Ximena Vergara, Antonia Krebs y Marcelo Morales, entrega una mirada panorámica sobre el documental temprano en Chile, permitiéndonos observar la extensión y la diversidad del trabajo cinematográfico en el país en sus inicios. Los autores abordan un período del cine documental tradicionalmente relegado por la historiografía chilena, que hasta ahora se había enfocado mayormente bien en el cine de ficción de este mismo período, o bien en el cine documental desde mediados del siglo veinte. El libro propone una mirada en detalle sin precedentes sobre el cine documental temprano, con una minuciosidad y amplitud que sigue la tradición del trabajo pionero de tres grandes investigadoras de cine chileno, Eliana Jara en su *Cine mudo chileno*,¹ Jacqueline Mouesca en *El documental*



¹ JARA, Eliana. *El cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes, 1994.

chileno² y Alicia Vega en su *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*.³ Recuperando la vocación por otorgar una mirada de conjunto a la producción filmográfica nacional, los autores ofrecen un cuidado relato sobre la filmografía del período, considerando tanto las películas como sus autores y sus contextos de producción, con rigor y exhaustividad.

Esta *Filmografía del documental chileno temprano* revisa las películas documentales de más de tres décadas, considerando sus temas y estableciendo relaciones y tipologías que permiten comprender la complejidad del formato documental y su relación con el contexto histórico y cultural en que estas películas circularon. La lista de obras que se consignan es precedida por una brillante introducción que revela las relaciones entre cine y modernidad reflexionando, por ejemplo, sobre la función propagandística y la construcción discursiva del cuerpo y la identidad nacional en las películas deportivas. Se sugieren categorías emergentes con que clasificar y repensar ese cine de lo real, estableciendo relaciones que subvierten los imaginarios previos sobre este período histórico. Destaca, sobretodo, el énfasis que se da la relación del documental temprano con las estructuras de poder, haciendo hincapié no solo en sus vínculos hegemónicos, sino también en las excepciones, contrapuntos y disonancias respecto a los discursos oficialistas, que supondrían ciertos “atisbos de un documental contrainformativo” (p. XXV). El libro descubre algunos casos sorprendentes, como el de *La farsa del Puente Maipo* (1931) que busca denunciar el montaje encargado por el gobierno de Carlos Ibáñez a la misma casa productora, Andes Film. La película, que desmonta los principios del cine de propaganda y reivindica la libertad de expresión de los medios de comunicación, permite además tensionar la idea del realismo ingenuo con que podría asociarse al cine temprano.

Considerando una amplia diversidad de las denominadas “vistas”, “películas descriptivas”, “films tomados del natural” y “películas locales”, el libro nos refiere a un cine catalogado de maneras heterogéneas (como cine educativo, propagandístico, o histórico) y que se entretendió con los ideales, imaginarios y posibilidades de creación artística que otorgaba el registro y la narración de su contexto histórico. Asimismo, nos permite observar y analizar el surgimiento del concepto de “lo documental”. El texto

² MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

³ VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

aporta datos empíricos (a través del análisis de las películas y los discursos de prensa asociados a ellas) que iluminan los modos de representación y de comprensión de lo real en los orígenes del documental en Chile. Se detiene en los modos en que se representó la sociedad y la cultura mediante las primeras imágenes en movimiento, así como las formas en que se pensaron las relaciones entre imagen cinematográfica y realidad. De esta manera, sugiere algunas bases para pensar una teoría del documental temprano que nos remita a un “ensamblaje cultural que paulatinamente fue permeado por perspectivas artísticas, políticas e ideológicas” (p. XXXIV).

La filmografía consiste no solo en un catastro sobre las películas realizadas por casas productoras o de directores chilenos, sino que también se incluyen películas vinculadas a Chile que fueron filmadas en el extranjero, y que estuvieron a cargo de productoras extranjeras, no identificadas o nacionales, así como películas realizadas en Chile por extranjeros de paso por el país. De esta manera, rebasa los límites imaginarios de un “cine nacional” que, si bien estuvo marcado por un discurso identitario, se encuadra en una esfera de producción montada en redes internacionales. Esta mirada más amplia sobre el documental temprano se refuerza además con la inclusión de algunas películas con sonido sincronizado o sonoras dentro de un corpus predominantemente silente. Ello se explica por el carácter experimental del audio en estas cintas y por el hecho de que el traspaso del cine silente al sonoro no fuera automático. Esta decisión complejiza distinciones anteriores sobre la evolución del cine chileno y refleja una perspectiva menos monolítica sobre su historia.

El grueso del libro está centrado en una filmografía detallada dividida en cuatro etapas: 1897-1910, 1911-1920, 1921-1930, y 1931-1932. Cada una de estas etapas está ordenada por año de filmación, e incluye la información recabada sobre cada una de las películas encontradas en la investigación, mediante sus referencias en revistas y la prensa local. Se incluye información respecto a la producción (lugar de filmación, fecha y lugar de estreno, casa productora, realizador), una reseña sobre la obra que indica su tema y contenidos, quiénes participaron en su realización, su duración (o la estimación de su duración) y otros datos relevantes que se desprenden de la investigación. La entrada de cada película aclara también si ésta se encuentra perdida o disponible y, en este último caso, dónde se conserva y cuál su estado de

conservación. Cada entrada termina con la transcripción de algunas notas de prensa sobre el filme y la referencia a otras fuentes en que se menciona la película, todo lo cual resulta particularmente útil para los futuros investigadores en esta área. Se complementa además con fotografías de realizadores y del medio cinematográfico, fotogramas de las películas, publicidad y notas aparecidas en la prensa, que ayudan a dar vida al relato. Al final de algunas secciones se incluyen anexos breves, que analizan uno u otro tema en profundidad, en relación a grupos de películas, temas o realizadores (por ejemplo, un análisis sobre las “Actualidades de Punta Arenas, de Bohr y Radonich” de 1919, o de “La época de los noticieros cinematográficos” de 1927 a 1931).

La filmografía comienza con la descripción de los primeros trabajos de Luis Oddó en 1897, *Una cueca en Cavancho*, *Llegada de un tren de pasajeros al interior de Iquique* y *Bomba Tarapacá n°7*, entre otras. Todas estas películas se encuentran perdidas, por lo que el grueso de la información para su análisis se basa en fuentes secundarias. Etapa tras etapa, podemos observar las continuidades y transformaciones del cine documental nacional, los procesos de experimentación técnica y los cambios en sus condiciones de producción, circulación y modos de recepción. Temas y problemas que emergen una y otra vez, pero cuya abundancia y detalle no dejan de fascinar y sorprender. La filmografía finaliza con la película *Santiago. Cuando la revolución retumba* (1932), último filme de Gustavo Bussenius, quien fue probablemente uno de los camarógrafos más importantes de esta etapa, tanto en documental como ficción. Emociona ver las imágenes y leer las notas sobre su muerte mientras filmaba esta película, pues estos elementos acercan al lector a aquel mundo a punto de desaparecer. Para los autores del libro, la muerte de Bussenius coincide con la instalación definitiva del cine sonoro en el país luego de diversos experimentos, incluyendo algunos en el ámbito documental, marcando el fin de uno de los periodos más fructíferos del cine chileno.

Al final de la filmografía, el libro incluye como anexo los criterios para su construcción, un índice de películas y un índice onomástico de temas que complementan muy adecuadamente una presentación de por sí rigurosa y cuidadosamente documentada. Este detalle no es menor, pues pone en evidencia la generosa intención de los autores para con sus lectores, facilitando toda la información posible y sentando las bases para futuras investigaciones. En la misma medida que se comparten datos, imágenes y

fechas, el tono y la estructura del libro comparte el gozo del redescubrimiento de un cine mayormente olvidado. *Sucesos recobrados* realiza así un auténtico rescate patrimonial que pone en valor obras y autores, reflexionando además sobre el impacto de la producción y la circulación del documental temprano en Chile. El contenido de esta *Filmografía del documental chileno temprano (1897–1932)* toma la forma de un delicioso libro-objeto, con impresionante material gráfico, fotografías e impecable diagramación. Es un texto pletórico de anécdotas enmarcadas en un diseño bello y seductor. Un libro único, destinado a la biblioteca de todo quien busque acercarse al fenómeno del cine silente latinoamericano y rozar así un fragmento de historia con sus manos.

Referencias bibliográficas:

- JARA, Eliana. *El cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes, 1994.
- MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 5 de diciembre de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/hmect3k76>

Para citar este artículo:

PEIRANO, María Paz. “Sobre Vergara, Ximena; Antonia Krebs y Marcelo Morales. *Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897–1932)*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 180-184. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/385>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **María Paz Peirano** es profesora asistente la Universidad de Chile (ICEI) y Doctora en Antropología Social en la Universidad de Kent (UK). Sus especialidades son Antropología del cine, Cine documental y Cine chileno, enfocándose en el cine como práctica sociocultural y en las dinámicas de construcción del campo cultural y la cultura cinematográfica en Chile, desde una perspectiva histórica y transnacional. Es coautora de *La vieja escuela: El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982-2001)* (2020), *Film Festivals and Anthropology* (2017) y *Chilefilms, el Hollywood Criollo* (2014). Es co-creadora y responsable de www.festivalesdecine.cl y es parte del equipo de la www.salasybutacas.cl. Fue investigadora responsable de “Festivales de cine, experiencias educativas y la expansión del campo cinematográfico chileno” y actualmente dirige la investigación “Públicos de cine en Chile: cultura cinematográfica, cinefilia y procesos de formación” (Fondecyt 1211594). E-mail: mpeirano@uchile.cl.

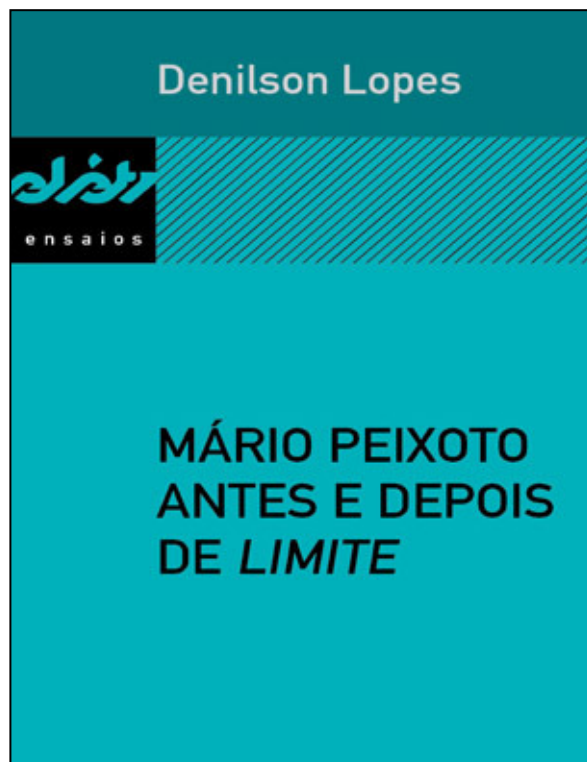
Sobre Lopes, Denilson.
Mário Peixoto antes e depois de
Limite

São Paulo: e-galáxia, 2021, 80 pp.,
ISBN 9786587639383

Fabricio Felice *

Mário Peixoto antes e depois de *Limite*, do pesquisador e professor universitário Denilson Lopes, apresenta três ensaios que buscam traçar um perfil biográfico do cineasta e escritor Mário Peixoto

(1908-1992), nome automaticamente associado à história do cinema brasileiro graças à realização de *Limite* (1931), seu primeiro e único longa-metragem e obra expoente do cinema silencioso. Com este delicado e estimulante retrato elaborado por Denilson, o artista ganha um lugar definitivo na historiografia *queer* do cinema e da literatura brasileiras. Um lugar que Mário, desde sempre, pareceu naturalmente ocupar, a despeito do que já se escreveu ou se deixou de escrever sobre o tema específico de sua sexualidade, fossem em textos com viés mais biográfico ou naqueles que se concentraram em análises sobre *Limite*. Logo, não é de surpresas ou de grandes revelações sobre a vida privada do artista que se trata o livro. Ao apresentar suas considerações sobre como se deu a experiência social de Mário Peixoto entre sua família e seus amigos, no que se refere à homossexualidade e à homossociabilidade (termo belissimamente bem empregado pelo autor ao longo do texto), é fácil notar que não foi necessário para Denilson lançar mão de nenhum grande artifício teórico ou discursivo para submeter Mário a um entendimento *queer*. Os relatos sobre a sexualidade do artista sempre estiveram por aí. Bastava alguém se dispor a dialogar sobre o assunto com alguma abertura, um genuíno interesse e uma boa dose de elegância acadêmica.



Com uma postura que se equilibra entre a aproximação cautelosa e o assumido encantamento pelo biografado, Denilson se debruça sobre diversas fontes, como os diários escritos por Mário na infância e na juventude, algumas de suas correspondências trocadas com familiares e amigos, além de depoimentos daqueles que desfrutaram de sua convivência ao longo dos anos. Entre as páginas do livro, também ganham destaque poucas –mas significativas– fotografias que acabam por indicar posturas marcadamente *queer* do artista em seus anos de juventude. Curiosamente, apesar de a quantidade de fontes parecer farta para a pesquisa, Denilson assume a dificuldade de lidar com uma série de textos, como os diários e as correspondências, que pouco ou nada relatam sobre os acontecimentos vividos por Mário, e que, por isso, impossibilitam uma recompilação de histórias “completas” sobre o artista. É na leitura das entrelinhas, das sensações poeticamente quase expressas, dos assuntos interditos ou calados nesses escritos que o autor se dispõe a encontrar a pessoa de Mário Peixoto, mesmo tendo consciência de que esse encontro será fugaz ou até mesmo impossível.

E se não há propriamente uma pessoa, com datas, fatos e nomes orbitando ao seu redor, como nas biografias mais tradicionais, ao menos Denilson consegue vislumbrar uma provável personalidade de Mário. Com um temperamento que em nada corresponde à imagem estereotipada de misantropo ou de antissocial que por ventura acabou se colando ao artista, ao longo de todo o livro temos contato com um Mário Peixoto sociável –ainda que seletivo–, amistoso e com algumas expectativas pelo mundo que lhe cercava na juventude, demonstrando gostos e interesses pelos amigos, pelo teatro, pela literatura e pelo cinema. E mesmo depois de mais velho, quando *Limite* já era história e o cinema brasileiro vivia outros embates, é delicioso saber, mesmo que através de depoimentos de terceiros, sobre as reservas que Mário tinha em relação a nomes como do crítico Paulo Emílio Salles Gomes e do cineasta Glauber Rocha, figuras então centrais nas discussões cinematográficas das décadas de 1950 e 1960.

Com uma escrita que parece revelar uma busca por um estilo ainda não totalmente encontrado, tentando mesclar a análise acadêmica com o romance biográfico, Denilson não se furta de compartilhar com o leitor os caminhos de suas reflexões e indagações sobre o biografado. E se temos, no livro, quase nada da pessoa e alguns vislumbres da personalidade de Mário, temos menos ainda daquilo que poderíamos

chamar de uma *identidade*. Ao incorporar Mário Peixoto a uma historiografia *queer* do cinema brasileiro, o autor não procura fazer do artista um indivíduo do século XXI, obrigando-o a lidar com as lutas e os discursos contemporâneos. Não há, por parte de Denilson, a intenção de promover um *coming out post mortem* de Mário nem de submeter a homosociabilidade experimentada por ele e seu grupo de amigos a uma leitura programática de atuação pública, no que se refere a reivindicações e conquistas de direitos civis no campo político. Diante do Mário Peixoto *queer* de Denilson, não precisamos lidar com uma dicotomia entre “assumidos” e “enrustidos” ou mesmo com uma argumentação que enquadra as experiências das sexualidades não normativas como um pêndulo que, muitas vezes de maneira um tanto maniqueísta, oscila entre os polos da total transgressão libertadora e da completa opressão castradora.

Ao longo dos três ensaios, estão lá as reprimendas familiares a determinados comportamentos de Mário que fogem aos padrões esperados para um jovem homem de sua idade, as censuras disfarçadas de bons conselhos expressas por um ou outro parente querido, e também as angústias dos afetos não correspondidos, como a paixão do escritor Octavio de Faria, amigo de Mário, pelo poeta Vinicius de Moraes. O texto apresenta um quadro de sutilezas, de histórias incompletas e de questões em aberto que parece convidar futuros pesquisadores interessados pelo tema a compreender melhor como se deu a experiência da homossexualidade entre aqueles que, artistas ou não, compunham o círculo de Mário Peixoto, seja em sua juventude ou durante sua vida adulta, ao longo do século XX.

Entre esses amigos de Mário, o nome de Octavio de Faria ganha destaque, especialmente no terceiro ensaio, dedicado à amizade de longa data dos dois, que nasceu em meados da década de 1910, nos tempos em que estudaram juntos no Colégio Zaccaria, no Rio de Janeiro, e seguiu até a morte de Octavio, em 1980. Ainda que o autor não se ocupe de *Limite* no livro, como informado já no seu título, não deixa de ser animador tecer algumas reflexões sobre o filme a partir desse relato sobre a amizade entre Mário e Octavio e do constante diálogo intelectual que os dois estabeleceram entre si. Por meio dessa convivência, Denilson consegue apontar para aquilo que, desde sempre, parecia quase óbvio: nem Mário Peixoto era um homem

intelectualmente isolado nem *Limite* foi uma obra artisticamente apartada do cenário cultural à época do seu lançamento.

Como membro fundador e organizador do Chaplin-Club, cineclube que iniciou suas atividades em 1928 no Rio de Janeiro e promoveu a primeira projeção pública de *Limite*, em maio de 1931, Octavio de Faria dedicou-se ativamente à crítica cinematográfica. A maior parte de seus escritos dessa época pode ser encontrada nas páginas das nove edições de *O Fan*, uma publicação de periodicidade irregular que reunia os pensamentos e os debates de jovens intelectuais cinéfilos.¹ A proximidade entre Mário e Octavio e o esforço que o então crítico dedicou a *Limite*, promovendo a divulgação do filme por meio de notas e artigos publicados em jornais da época, não deixa de apontar para futuras análises sobre as possíveis conexões de *Limite* com as ideias e os filmes debatidos pelos membros do Chaplin-Club. Mesmo que notoriamente conhecidos pela defesa dogmática do filme silencioso como esteticamente superior ao falado, que começava pouco a pouco a tomar posse do circuito exibidor, os rapazes do Chaplin-Club, com destaque para Octavio de Faria e Plínio Sússekind Rocha, outro cofundador do cineclube e admirador de *Limite*, se aprofundaram em ricas discussões sobre o cinema. Em seus artigos, analisavam, entre outros temas, as conquistas narrativas das movimentações de câmera em *Aurora* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927), a potência expressiva dos *close-ups* de Maria Falconetti em *O martírio de Joana d'Arc* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928) e o impacto das propostas estéticas dos cineastas russos, como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Vsevolod Pudovkin, cujo seu *Tempestade sobre a Ásia* (*Potomok Chingis-Khana*, 1928) contava com grande admiração do grupo e também foi programado pelo cineclube, em 1930. Logo, ainda que Mário Peixoto não tenha se associado formalmente ao Chaplin-Club, a amizade e o diálogo com Octavio de Faria parecem aproximar *Limite* destes debates sobre o cinema que ocupavam críticos e cinéfilos desde meados dos anos 1920.

¹ Ver: *O Fan*, nn. 1-9, 1928-1930. Disponível em: http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html [Acesso: 3 de dezembro de 2021].

Entre os muitos caminhos sugeridos para estudos futuros pelo fértil livro de Denilson, uma outra questão parece surgir: *Limite*, o filme, assim como o seu diretor, também sustentaria uma leitura *queer*? Alguns exemplos dessa tentativa de abordagem já existem em artigos e trabalhos acadêmicos,² mas talvez *Limite* e Mário Peixoto tenham uma particular capacidade de colocar muitos de seus estudiosos num impasse conceitual. Por ser um diretor que não deu continuidade à sua filmografia com a realização de novos títulos, Mário parece espertamente sabotar qualquer tentativa de convertê-lo em um *auteur* cinematográfico, pelo menos nos parâmetros mais tradicionais desse conceito, que depende de uma apreciação conjunta e comparativa de uns tantos títulos de um mesmo cineasta para consolidar o caráter de autor que lhe pode ser atribuído. Um caminho vislumbrado por Denilson em seu livro, que poderia desvencilhar *Limite* de tal impasse e proporcionar novas leituras sobre o filme, não estaria no cinema, mas fora dele, justamente na criação literária do diretor. Assim como *Limite* só tem a ganhar se voltar à companhia dos debates e dos filmes da sua época, deixando de ser evocado como um corpo estranho que parece ter surgido do nada, ele também pode mostrar muito mais de si próprio se for analisado à luz da literatura de Mário Peixoto, como, por exemplo, o romance *O inútil de cada um*, que teve sua primeira versão publicada na década de 1930, ou os livros de poesia *Mundéu*, de 1931, e *Poemas de permeio com o mar*, lançado postumamente em 2002.

Vale ainda mencionar que a existência de um livro como *Mário Peixoto antes e depois de Limite* cumpre também um belo elogio ao Arquivo Mário Peixoto, que reúne em sua sede no Rio de Janeiro uma documentação fundamental e inestimável sobre o artista.³ Graças à dedicação de Saulo Pereira de Mello, que nos deixou em 2020 devido a uma infecção pelo novo coronavírus, à sua esposa Ayla e aos demais funcionários e colaboradores do arquivo, permanece possível o reencontro de estudiosos e admiradores com Mário Peixoto e sua obra.

² Ver, por exemplo: NAGIME, Mateus. *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2016.

³ Ver: *Arquivo Mário Peixoto (Rio de Janeiro)*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/mariopeixoto/arquivo-mario-peixoto-no-rio-de-janeiro/> [Acesso: 3 de dezembro de 2021].

Referências bibliográficas

- FELICE, Fabricio. “A apoteose da imagem” - *Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2012.
- LOPES, Denilson. *Mário Peixoto antes e depois de Limite*. São Paulo: e-galáxia, 2021.
- MURARI, Lucas e Mateus Nagime (orgs.). *New Queer Cinema - Cinema, sexualidade e política*. Juiz de Fora: LDC/Caixa Cultural, 2015.
- NAGIME, Mateus. *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2016.
- PEIXOTO, Mário. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- _____. *Poemas de permeio com o mar*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

Data de recepção: 20 de outubro de 2021

Data de aceitação: 5 de novembro de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/8j18rx64z>

Para citar este artigo:

FELICE, Fabricio. “Sobre Lopes, Denilson. *Mário Peixoto antes e depois de Limite*”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 185-190.
Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/389>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Fabricio Felice** é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Em 2012, defendeu a dissertação “A apoteose da imagem”: *cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Profissional do campo de preservação audiovisual desde 2002. Trabalhou no Arquivo Nacional do Brasil, na Filmoteca Espanhola, na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde coordenou o centro de documentação e pesquisa da instituição entre 2011 e 2015. Foi integrante do comitê executivo da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) no biênio 2013-2015. É membro do comitê de redação de *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: fabriciofelice@gmail.com.

**Sobre Hernández
Mayoral, José A.
*Los viejos cines de Puerto Rico***

Ponce, Puerto Rico: Fundación
Rafael Hernández Colón, 2020,
460 pp., ISBN: 978-0-98229473-4-0

Mary Leonard *



Los viejos cines de Puerto Rico es un recorrido minucioso, hasta arqueológico, por los espacios de exhibición cinematográfica desde la llegada del medio a la isla hasta el presente, con énfasis en los edificios que fueron construidos expresamente para este propósito (no se incluyen en esta categoría a las multisalas que empezaron a poblar los centros comerciales a partir de los años ochenta). El libro contiene una gran cantidad de información sobre las primeras décadas del medio, el periodo de mayor crecimiento de espacios de exhibición. Aunque su enfoque primario son los cines propiamente dichos, la investigación es más expansiva ya que, anclándose en este tema, construye una narrativa que aborda la historia del medio en Puerto Rico desde perspectivas transnacionales, narra las trayectorias de los empresarios responsables del desarrollo de la cultura cinematográfica en la isla y provee información contextual que sirve para ampliar nuestro entendimiento sobre las particularidades de su producción y su recepción a través del tiempo. El libro procede cronológicamente, sin embargo, también ofrece al lector índices que le permiten hacer sus propios recorridos sobre aspectos particulares de esta historia a través de otros criterios: un índice alfabético de cines, uno sobre las salas en cada pueblo, uno de las empresas cinematográficas puertorriqueñas y un índice onomástico.

La historiografía existente sobre el cine puertorriqueño no es extensa. Por mucho tiempo, esto se debió a la dificultad de acceder a los films –especialmente a los más

antiguos– y a la documentación sobre la producción cinematográfica en la isla. La primera historia del medio en el país fue auto-publicada por Kino García en 1984¹ y en 1994, Ramón Almodóvar Ronda coordinó *Idilio Tropical. La aventura del cine puertorriqueño*,² una colección de ensayos. Una crónica titulada “40 años de cinematografía puertorriqueña” escrita por Juan Ortiz Jiménez, que se publicó originalmente en la revista *Puerto Rico Ilustrado* en 1952,³ fue editada como libro en 2007.⁴ Sin embargo, a pesar de su título, era un texto corto y no muy abarcador. En el siglo XXI, el desarrollo en la digitalización de fuentes primarias produjo un aumento de la investigación y del número de publicaciones sobre el tema. En 2008, Roberto Ramos Perea publicó una nueva historia del cine puertorriqueño.⁵ Mas tarde, Naida García Crespo, en un libro publicado en 2019,⁶ revisitó la historia de cine en el país entre 1897 y 1940, investigando la veracidad de los datos generalmente aceptados, a través de una revisión de fuentes primarias, que le permitió llegar a conclusiones novedosas y a refutar o matizar aspectos de las narrativas existentes. *Los viejos cines de Puerto Rico* añade mucha nueva información que amplía nuestro entendimiento de lo que ha sido la cultura cinematográfica en la isla.

Este libro, producto de largos años de investigación, contiene cientos de imágenes de planos arquitectónicos, de dibujos, de fotografías históricas y contemporáneas de los exteriores e interiores de los cines, a veces mostrando a las audiencias que acudían a ellos. Hay vistas aéreas y panorámicas de vecindarios con los cines resaltados en

¹ GARCÍA MORALES, Joaquín “Kino.” *Breve historia del cine puertorriqueño*. San Juan: Cine-gráfica, 1984.

² ALMODÓVAR RONDA, Ramón (coord.). *Idilio Tropical. La aventura del cine puertorriqueño*. San Juan: Banco Popular, 1994.

³ ORTIZ JIMÉNEZ, Juan. “40 años de cinematografía puertorriqueña: Primera Parte”, *Puerto Rico ilustrado*, 16 de febrero de 1952, pp. 38–51 y “40 años de cinematografía puertorriqueña: Segunda Parte”, *Puerto Rico ilustrado*, 23 de febrero de 1952, pp. 34–38.

⁴ ORTIZ JIMÉNEZ, Juan. *Nacimiento del cine puertorriqueño: los primeros 40 años de la cinematografía puertorriqueña*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2007.

⁵ RAMOS PEREA, Roberto. *Cinelibre: Historia desconocida y manifiesto por un cine puertorriqueño independiente y libre*. San Juan: Ediciones Le Provincial, 2008.

⁶ GARCÍA CRESPO, Naida. *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building: National Sentiments, Transnational Realities, 1897-1940*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2019.

colores contrastantes o indicados con círculos superpuestos, que permiten al lector apreciar la relación entre ellos y sus entornos. A menudo, aparecen fotos antiguas de un cine determinado junto con imágenes tomadas por el autor del mismo edificio en el presente, que muestran las transformaciones experimentadas a través del tiempo. En la mayoría de los casos, los edificios, si es que todavía existen, ya no son cines y han cambiado radicalmente en su apariencia. En el caso del barrio Santurce de la ciudad capital, donde se concentró la mayor cantidad de cines, se incluyen mapas que permiten comparar el número de salas existentes a lo largo de la Avenida Ponce de León en diferentes períodos históricos. Se incorporan, asimismo, fotografías de figuras que, de una manera u otra, han jugado un rol importante en la historia del medio en la isla y de sucesos relacionados con los cines, como los lesionados por el fuego que arrasó con el Teatro Yagüez en 1919 o los destrozos en las salas causados por los huracanes San Felipe en 1928 y San Ciprian en 1932. También hay imágenes de documentos históricos que ilustran aspectos de la cultura cinematográfica en la isla, incluyendo recortes de periódicos, anuncios, programas, fotogramas de las películas proyectadas y hasta poemas y caricaturas de personalidades vinculadas con el medio. Por último se incluyen varias listas que detallan los cines que existían en cada pueblo de Puerto Rico en determinadas épocas, que posibilitan visualizar fácilmente los cambios históricos.

Como ya se mencionó, el libro busca recuperar el pasado para lectores contemporáneos y por lo tanto en muchos casos se incorporan no solo fotos antiguas de los cines sino también actuales, con el propósito de poner en evidencia las transformaciones que experimentaron. En algunos casos las renovaciones realizadas a una determinada edificación eran tan extensas que fue necesario decidir si podía considerarse el mismo cine o una estructura completamente nueva. En el caso de edificios contemporáneos poco parecidos a las estructuras originales, esto requirió de verdaderos análisis forenses para identificar las características estructurales de los cines originales. Se aplicó el mismo cuidado en la preparación de las fotos como en las decisiones de retoque. Con respecto a este último punto, se eligió eliminar los cables eléctricos de las fotos contemporáneas para apreciar mejor los edificios pero

no de las fotos antiguas porque proveían información sobre el entorno urbano de la época. Asimismo, las detalladas y claras explicaciones de los procesos utilizados para analizar la información recogida permiten poner en evidencia cuándo las conclusiones se basan en información completa y bien documentada y cuándo solamente hay información suficiente para formular preguntas o hipótesis.

El libro también se nutre de una gran variedad de fuentes escritas y orales: libros, artículos, cartas, documentos jurídicos y legislativos, informes, permisos de construcción, directorios, tesis de maestría y doctorales, comentarios escritos en sitios web, historias orales, entrevistas y fuentes periódicas procedentes de España, Estados Unidos, Inglaterra, Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela, y Argentina entre 1895 y 2019.

Para llevar a cabo el detectivesco trabajo de identificar los cines, verificar su ubicación y entender sus transformaciones a través del tiempo, Hernández Mayoral visitó muchos sitios donde se sospechaba que habían existido salas, con el propósito de encontrar vestigios y fotografiarlos. En una charla en la que participó el autor luego de la publicación del libro, éste relató que en una ocasión tocó a la puerta de un edificio en el Viejo San Juan que sospechaba había sido un cine y descubrió en el piso de mosaico de la marquesina el nombre del mismo junto con la forma de la boletería dibujada. Estos rastros lo llevaron a confirmar que, en efecto, se trataba del Cine Luna, construido en 1913. En el libro aparecen fotos del interior de este cine y de la fachada del edificio actual con una imagen superpuesta de patronos de los años 30.

El material visual y la historia escrita se complementan, trazando el arco del desarrollo de la industria y mostrando el crecimiento de la audiencia y del número de cines –que se estima pudo haber llegado a alrededor de 186 salas en su período de mayor esplendor antes de decrecer paulatinamente al reducido número todavía en funciones en los cascos urbanos en la actualidad. En total, se documenta la existencia de más de 400 cines.

El libro empieza con una discusión sobre los primeros años del medio a nivel internacional y su llegada a la isla en 1897, deteniéndose en las figuras responsables de las primeras exhibiciones en los diferentes pueblos, los filmes y los espacios en los que se presentaron, los distintos sistemas de proyección utilizados en esos años iniciales y las reacciones de un público fascinado con el nuevo invento. Luego de un predominio del uso de carpas para las proyecciones, en 1909 se construyó en la ciudad de Mayagüez el Teatro Yagüez, primer edificio concebido propiamente como cine en una estructura de tres plantas en donde cabían 1,106 personas. Esto fue inmediatamente seguido por un crecimiento acelerado en el número de salas a través de la isla. Si bien la predilección por los films franceses en los primeros años del medio pronto dio paso al predominio del cine de Hollywood, el libro dedica buena parte de sus páginas tanto a los esfuerzos para crear un cine puertorriqueño como a la exhibición de cine en español y a la entusiasta recepción de la que gozaron estrellas latinoamericanas como José Mojica, Carlos Gardel y Libertad Lamarque cuando visitaron la isla.

Hay discusiones detalladas sobre las características arquitectónicas de los cines: desde las edificaciones humildes y sin baños de los primeros años (bautizados “meaítos” por la orina expelada por algunos espectadores que solía descender por el declive del piso manchando los zapatos de los que estaban en el frente) hasta los suntuosos palacios de cine diseñados por el arquitecto Pedro de Castro en los años 20 y 30. También se da evidencia de los comportamientos del público en las diferentes secciones de los cines. Por ejemplo, el autor narra como las plantas altas de las salas, la sección originalmente llamada “el paraíso,” se ganaron el nuevo apodo de “la gallinera” por el comportamiento grosero, los comentarios rudos, y los gritos de los espectadores.

El libro aborda los problemas que se suscitaron en el diseño de los edificios y como se buscó resolverlos. Explica, por ejemplo, como los incendios que dañaron o destruyeron algunos de los cines tempranos –resultando a veces en muertes y recriminaciones de parte del público– provocaron cambios en la reglamentación.

También relata cómo se desarrollaron los diferentes sistemas de ventilación (y luego aire acondicionado) para remediar los problemas de ventilación que afligían a los cines en las primeras décadas del siglo XX.

La llegada del cine a Puerto Rico y la construcción de un gran número de cines en un corto periodo de tiempo produjeron profundos cambios en la sociedad. Esto era algo esperable si tenemos en cuenta que, cuando el medio arribó a la isla, el 80% de la población era analfabeto. Para estas nuevas audiencias, con poco conocimiento del mundo fuera de sus vidas diarias, el cine abrió una ventana hacia horizontes insospechados. El entusiasmo del público creó las condiciones para la gran proliferación de cines construidos en las siguientes décadas y para el desarrollo de una industria de cine potente y duradera. *Los viejos cines de Puerto Rico* brinda al lector un panorama de las muchas maneras en que la cultura cinematográfica materializada en la primera parte del siglo XX contribuyó al desarrollo de la sociedad en la cual vivimos hoy en día. Si el cine no se hubiera inventado, ¿quiénes seríamos hoy?

Referencias bibliográficas

- ALMODÓVAR RONDA, Ramón (coord.). *Idilio Tropical. La aventura del cine puertorriqueño*. San Juan: Banco Popular, 1994.
- GARCÍA CRESPO, Naida. *Early Puerto Rican Cinema and Nation Building: National Sentiments, Transnational Realities, 1897-1940*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2019.
- GARCÍA MORALES, Joaquín “Kino.” *Breve historia del cine puertorriqueño*. San Juan: Cine-gráfica, 1984.
- ORTIZ JIMÉNEZ, Juan. “40 años de cinematografía puertorriqueña: Primera Parte”, *Puerto Rico ilustrado*, 16 de febrero de 1952, pp. 38–51.
- _____. “40 años de cinematografía puertorriqueña: Segunda Parte”, *Puerto Rico ilustrado*, 23 de febrero de 1952, pp. 34–38.
- _____. *Nacimiento del cine puertorriqueño: los primeros 40 años de la cinematografía puertorriqueña*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2007.

RAMOS PEREA, Roberto. *Cinelibre: Historia desconocida y manifiesto por un cine puertorriqueño independiente y libre*. San Juan: Ediciones Le Provincial, 2008.

Fecha de recepción: 30 de julio de 2021

Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/wuz4l3arm>

Para citar este artículo:

LEONARD, Mary. “Sobre Hernández Mayoral, José A. *Los viejos cines de Puerto Rico*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 191-197.
Disponibile en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/358>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Mary Leonard** es catedrática de la Universidad de Puerto Rico – Mayagüez, donde fundó y es directora del Certificado en Cine. Escribe y organiza eventos relacionados con el cine del Caribe. Su artículo “Wind, Water, Women: Liminal Spaces and Border Crossings Between Puerto Rico and the Dominican Republic” fue publicado en la sección “Close Up: Caribbean Cinema as Cross-Border Dialogue” en la revista *Black Camera* en 2019. Fue co-directora del congreso *Mapeando el nuevo cine caribeño*, celebrado en Santo Domingo en asociación con el festival de cine FUNGLODE en enero de 2020. Es la co-fundadora y co-anfitriona de *Cineforo caribe*, una serie de conversaciones en una plataforma digital sobre el cine de la región. Ha sido jurado en festivales de cine y conferenciante invitada en universidades y festivales de cine. E-mail: mary.leonard@upr.edu.



DOCUMENTOS



Magazine Cinematográfico: Una publicación entre el silente y el sonoro

María Constanza Grela Reina*

A fines de la década del veinte, el medio cinematográfico se encontraba en Estados Unidos y Europa, en plena etapa de consolidación industrial. Para esos años ya se habían instalado las *majors*, se empezaban a delinear los *star systems* y el cine se imponía como el principal medio de entretenimiento popular. En ese contexto, se comenzaron a desarrollar en el mundo, diferentes pruebas y ensayos con el objetivo de sonorizar las películas que, hasta el momento, permanecían –en esencia– silentes. Las expectativas estaban puestas en hacer que las películas sonaran y sobre todo hablaran, sin la necesidad de tener músicos en vivo, acompañamientos sonoros y comentaristas en las salas. Ciencia y técnica se aplicaron en diversos desarrollos tecnológicos y, durante varios años, convivieron diferentes formas de exhibición y sonorización de películas. Como es sabido, cuando se produce un invento tecnológico, cualquiera sea el área, este no reemplaza inmediatamente a su predecesor y durante algún tiempo ambos fenómenos se desarrollan en simultáneo, justamente eso sucedió con la llegada del cine sonoro.

Para mediados de los años treinta, coexistían dos de los métodos más exitosos de sonorización: el Vitaphone, instaurado por la compañía Western Electric y el Movietone, desarrollado por Fox a partir del sistema Phono Film de Lee De Forest.¹ El primero comprendía la grabación separada de la imagen y el sonido, lo que requería un posterior y arduo trabajo de sincronización en el momento de la proyección. El segundo, por su parte, consistía en la grabación conjunta de la imagen y el sonido, lo que frecuentemente proponía una serie de desafíos a los realizadores que debían esconder minuciosamente los micrófonos para una correcta captación de las voces y los efectos sonoros planificados, a la vez, que tenían que evadir los ruidos y sonidos

¹ MARANGHELLO, César. “El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)”, *La mirada cautiva*, n. 4, septiembre de 2000, pp. 49-87.

no deseados. Los cambios introducidos por la irrupción del sonido en el cine no son menores, Guillermo Quiña y Florencia Luchetti² afirman que se alteraron no solo las prácticas de producción y exhibición, que debieron actualizarse y adecuarse al nuevo modelo, sino también los lenguajes estéticos, la conformación de las audiencias, los hábitos de consumo y la actividad perceptiva de los espectadores.

Argentina, no quedó ajena a este flujo internacional y tempranamente empezaron a llegar a nuestro territorio películas sonoras (extrajeras) habladas principalmente en inglés. Fernando Peña³ comenta que estas películas llegaban sin ningún tipo de traducción, lo que rápidamente las condenaba al fracaso. Como las soluciones tardaron en llegar, la industria local se vio aventajada ante el retroceso del cine estadounidense. Con esta oportunidad, Argentina buscó consolidarse como industria nacional frente a la hegemonía de la producción fílmica foránea, comenzando a incorporar el sonido en sus películas. Las primeras experiencias sonoras llegaron de la mano de Alfredo Murúa quien fundó la compañía SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos) empresa pionera en la materia. Alejandro Eujanian⁴ sostiene que a partir de los años treinta, con el advenimiento del sonoro y la cantidad en alza de las producciones locales, los artistas de cine nacionales e internacionales comenzaron a despertar un interés inusitado en sus admiradores. Esta tendencia, se encuentra en sintonía con el surgimiento y proliferación de revistas especializadas en el rubro cinematográfico. La prensa gráfica y las revistas de publicación periódica se convirtieron en el principal socio de la industria del espectáculo. En este sentido, Quiña y Luchetti⁵ van más allá manifestando que el cine sonoro como entretenimiento de masas y las revistas especializadas participaron, a través de nuevos mecanismos, de los procesos de producción y reproducción de la cultura dominante.

² QUIÑA, Guillermo y Florencia Luchetti. “Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural”, *Question*, vol. 1, n. 18, otoño (abril-junio) de 2008, pp. 1-14.

³ PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE, 2012.

⁴ EUJANIAN, Alejandro. *Historia de revistas argentinas 1900-1950. La conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

⁵ QUIÑA y LUCHETTI, *op. cit.*

Entre el gran número de revistas especializadas en cine y destinadas al gran público, se localiza *Magazine cinematográfico*,⁶ una publicación quincenal que apareció por primera vez en las calles el 4 de junio de 1930 y representa un testimonio del tránsito del cine silente al sonoro. Impulsada por la editorial homónima Magazine Cinematográfico, su director fue Juan B. Dabini, que se encontraba respaldado por Luis D. Faragó, gerente de publicidad. Una larga lista de anunciantes sustentaba la tirada, entre ellos podemos encontrar comercios de carácter hogareño y de belleza como la mueblería L. F. Bottini, el Bazar Paris, Empresa N. Di Lauro y los Corsés Venus. Pero también auspiciantes relacionados con la industria audiovisual como el Taller mecánico cinematográfico “Feliu” o la Óptica Podestá. Un recorrido por la revista permite observar una numerosa cantidad de secciones fijas entre las que se destacan: “Álbum poético”, “Crítica espontánea”, “Tipos de cinematógrafo”, “Comentarios”, “Correo del cine”, “Pasatiempos”, “Alfilerazos”, “¿Quiere usted reír?”, y una novelización seriada de la película *The rogue song* (Lionel Barrymore, 1930) traducida como *La canción del vagabundo*. Además, cada número posee notas extensas sobre personalidades destacadas del medio artístico, generalmente internacional. Estas secciones fueron abordadas por los colaboradores regulares: Arturo Garzón Roldán, Alacrán, Gastón, Iván Mojouskine, Star, Ocioso, Prijis-Mijis, Rats y Betty quienes, prácticamente en su totalidad, escondieron sus nombres reales tras llamativos seudónimos.⁷

Publicada desde la Capital Federal, pero con la intención de ser distribuida en todo el territorio argentino y en todos los países de Sud América, la mayoría de las notas de página completa remiten a estrellas, directores y realizadores de las cinematografías estadounidense, francesa, inglesa e inclusive rusa. Este gesto, refleja la admiración que despertaban los modelos internacionales que, sin duda, influían profundamente en las prácticas y los imaginarios nacionales, pero también la situación de nuestra industria, aun en ciernes. Aunque en menor medida, la revista dedica varios artículos

⁶ La colección consultada pertenece a la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la Ciudad de Buenos Aires. Allí se encuentran disponibles los números 1, 2, 3, 4, 5, 7 y 8 publicados entre junio y septiembre de 1930.

⁷ Puede consultarse también la reseña realizada por Romina Spinsanti sobre *Magazine Cinematográfico* en KRIGER, Clara (dir.). *Páginas de cine*. Buenos Aires: Museo del Cine/Archivo General de la Nación, 2003.

y notas a la cinematografía nacional. Estos textos son sumamente ricos y concentran un tenor crítico sobre el desarrollo y la conformación de la proto-industria local, la producción y calidad de las películas argentinas, los problemas de la exhibición y el gusto e interés de los espectadores.

El primer número de la revista expone, a través de todas sus secciones, los debates suscitados alrededor del globo por la aparición del sonido. Su instauración hace tambalear la recién nacida industria cinematográfica que debe repensarse y reconfigurarse. Esta conciencia sobre el propio medio se observa en las páginas de la revista –desde el sumario hasta la última nota– en prolíferas referencias, comentarios y análisis. El sonido se plantea como un tema serio, que merece ser discutido y reflexionado en extenso. En la publicación se examina la singularidad de esta nueva tecnología en las secciones “Comentarios sobre la cinematografía nacional”, “Reflexiones sobre el cinematógrafo parlante” y “La pantalla con sonido”. *Magazine Cinematográfico* adquiere una postura positiva sobre el sonido y sentencia duramente a quienes piensan que este cambio tecnológico supone un error o una moda pasajera. La línea editorial es crítica con el rendimiento del cine argentino y advierte una cierta decadencia en la producción contemporánea. Ante el panorama un tanto desolador, la revista deposita en el sonido una luz de esperanza, y lo considera como una oportunidad para emerger de las ruinas. El año 1930 se pronostica como un año alentador para la producción ya que se anuncian al menos diez⁸ nuevas realizaciones nacionales y en su mayoría sonoras. Es en base a esto, que el *magazine* se cuestiona si “¿se deberá este resurgimiento a la crisis motivada por el 'film' sonoro o será simplemente que nuestros capitalistas han advertido que hay un filón para explotar nuestra pantalla nacional?”⁹ Aunque aún sin saberlo, efectivamente el cine nacional fundaría sus bases industriales, se posicionaría como gran espectáculo popular y fijaría sus características fundamentales a partir de la introducción del sonido.

⁸ “Comentarios sobre la cinematografía nacional”, *Magazine cinematográfico*, n. 1, 4 de junio de 1930, p. 14.

⁹ *ibid.*, p. 15.

Como revista destinada al consumo masivo, las figuras estelares se encuentran en primer plano, por lo que con frecuencia aparecen comentarios acerca de los esfuerzos a los que debieron someterse los intérpretes que desearon perdurar en la pantalla parlante. A los artistas, se les reclamó nuevas aptitudes como, por ejemplo, tener una voz placentera para el oído de las audiencias. El subapartado “La nueva etapa del cinematógrafo exige más cerebro que vistosidad” desliza que para trabajar en el nuevo cine el actor debe dominar su lenguaje, las inflexiones de su voz, su tono y debe aprender el valor dramático de las pausas de la conversación.¹⁰ Estas exigencias resultaron en la aparición de flamantes figuras que generalmente se destacaban, también, en el mundo de la canción. Con la llegada del sonido, las celebridades que más sobresalieron fueron aquellas que dominaron el arte de la actuación y el canto.

Más allá de ver el sonido como elemento renovador del cine, estas secciones no eluden las polémicas y problemas ocasionados por su surgimiento. Por ejemplo, las dificultades que suscitó el sistema Vitaphone para la sincronización de las películas en el momento de la proyección, la mala calidad de sonido que poseían algunos films –lo que resultó en que terminaran proyectándose de manera silente–, las limitaciones técnicas que presentaban las salas de cine para poder adaptarse rápidamente a los nuevos sistemas sonoros y por último los conflictos con los músicos¹¹ que a menudo ejecutaban música en vivo en las exhibiciones cinematográficas y vieron afectada su actividad por la llegada del sonido. A pesar de estos obstáculos, la revista revela que el cine sonoro se propagó con gran velocidad por todo el territorio nacional.¹²

En las páginas de la publicación, también podemos encontrar microsecciones como la desopilante “Una aplicación del cinematógrafo hablado” en la que se comenta, con total normalidad, que la Pathé habría reemplazado los contratos escritos de sus nuevas estrellas por contratos registrados en una película hablada. De igual modo, esta sección ensaya posibles usos futuros del cine parlante, como la posibilidad de que el registro audiovisual forme parte de la prueba en un proceso legal, o bien, sirva

¹⁰ “La pantalla con sonido”, *Magazine cinematográfico*, n.1, 4 de junio de 1930, p. 32.

¹¹ *ibid.*, p. 33.

¹² *ibid.*, p. 33.

como material didáctico que posibilite la circulación de conferencias científicas sin que los expositores se trasladen.¹³ Osadas ideas para la época, que hoy día forman parte de nuestra vida cotidiana.

Por su parte, las secciones misceláneas que ponen en foco cuestiones como la crítica, lo que sucede en Hollywood o la vida de las estrellas nunca omiten alguna acotación sobre la actualización tecnológica o el avance del cine sonoro. Como prueba de esto, encontramos la recomendación del medimetro *Ladrones* (James Parrott, 1930) protagonizado por el dúo cómico conformado por Oliver Hardy y Stan Laurel conocidos en estas latitudes como “El gordo y el flaco”.¹⁴ El film en cuestión representa un nuevo esfuerzo del cine estadounidense por ganar el mercado hispanohablante, objetivo que persiguió desde muy temprano. Como explica Peña,¹⁵ en este periodo, Estados Unidos desarrolló variados recursos para superar la barrera idiomática y poder prolongar su hegemonía. Entre ellos se destacaron los primitivos doblajes y subtítulos, pero también la producción de versiones castellanas de sus principales éxitos. Este recurso fue popular en los albores del sonido, aunque su aceptación resultó limitada. *Ladrones* fue filmada de manera simultánea con la versión original en inglés, *Night Owls* (James Parrott, 1930), e interpretada por los mismos actores en un español apenas entendible. Los diálogos debían enunciarse en escena y se escribían en pizarrones y paneles fuera del alcance de la cámara, lo que permitía que los intérpretes los pudieran leer para reproducirlos, a pesar de no tener la menor idea de lo que decían. En la mayoría de los casos las figuras que participaban en estas producciones no dominaban el español. Laurel y Hardy supieron transformar su ignorancia en un ingrediente cómico.¹⁶ El resultado es una película sumamente visual, con actuaciones muy expresivas y reducidos momentos de diálogo. Esta producción internacional fue el primer film sonoro, hablado totalmente en español, que se exhibió en Argentina. Su

¹³ “Una aplicación del cinematógrafo hablado”, *Magazine cinematográfico*, n.1, 4 de junio de 1930, p. 8.

¹⁴ “Comentarios”, *Magazine cinematográfico*, n.1, 4 de junio de 1930, p. 10.

¹⁵ PEÑA, *op. cit.*

¹⁶ HEININK Juan B. y Robert G. Dickson. “Cita en Hollywood”. En: De las Carreras, María Elena y Jan-Christopher Horak (eds.). *Hollywood Goes Latin. Spanish-Language Cinema in Los Angeles*. Indiana: FIAF-UCLA, 2019.

estreno tuvo lugar el 22 de febrero de 1930 en la ciudad de Mar del Plata, por iniciativa del empresario Max Glücksmann.¹⁷

En concordancia con estas preocupaciones, la publicación subraya la iniciativa de Hollywood que, en vistas de resolver los obstáculos del leguaje, creó una bolsa de actores provenientes de todos los países del mundo clasificados por nacionalidades y “tipos”, que estarían permanentemente disponibles de acuerdo a las necesidades del mercado.¹⁸ Esto demuestra que uno de los temores más resonantes de las cinematografías centrales fue la potencial pérdida del público latinoamericano y español que había cosechado en las décadas del silente.

La novedad del sonido también motivó a que algunas de las películas que habían triunfado en las boleterías durante el periodo mudo se reversionaran para hacer uso de la nueva tecnología. *Magazine Cinematográfico* comenta el plan de realizar nuevamente *La bestia del mar* (*The Sea Beast*, Millard Webb, 1926)¹⁹ adaptación de la emblemática novela de Herman Melville. El proyecto que se materializó en los inicios de 1930 y el nuevo título del film, ahora sonoro, pasó a ser *Moby Dick* (Lloyd Bacon, 1930), ambas producciones fueron protagonizadas por John Barrymore.

Por último, la revista se encarga de explorar en largas notas la trayectoria artística y la vida íntima de personalidades estelares de la pantalla, en el número examinado se hace foco en las carreras de Maurice Chevalier, Clive Brook y Lili Damita. Asimismo, se presenta una extensa galería de fotografías en blanco y negro de Greta Garbo, Mary Brian, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y John Gilbert. Artistas que se desempeñaron con diverso éxito en el momento bisagra entre el cine silente y el sonoro.

La impronta de este primer número se extiende a la totalidad de la colección consultada. *Magazine Cinematográfico*, puede considerarse como un registro genuino, como una huella permanente de aquel convulsionado periodo transicional. A continuación, se dispone el documento completo.

¹⁷ FINKIELMAN, Jorge. *The film industry in Argentina. An illustrated cultural history*. North Carolina: McFarland & Company, 2004.

¹⁸ “Se dice en Hollywood que...”, *Magazine cinematográfico*, n.1, 4 de junio de 1930, p. 31.

¹⁹ “Comentarios”, *op. cit.*, p. 10.

Magazine Cinematográfico

Año 1. Nro. 1, 4 de junio de 1930. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno





Tenga bien presente señora,
que para teñir en el hogar
nada hay que pueda sustituir
al SUNSET fabricado en
Norte América, exclusivamen-
te para teñir en el hogar.

SUNSET es un colorante original
que se vende en el mundo entero.
Ninguna de sus imitaciones puede decir lo mismo. Ninguna da
tampoco los resultados admirables que se obtiene con SUNSET.

Por eso exija siempre SUNSET y RECHACE las IMITACIONES.

ESTENO
REVILLA

Año I.

N.º 1

MAGAZINE CINEMATOGRAFICO

JUAN B. DABINI
DIRECTOR

Buenos Aires (R. A), Junio 4 de 1930

LUIS D. FARAGÓ
Gerente de publicidad

Revista quincenal argentina de cinematografía publicada para todos los países de Sud América
por la editorial "MAGAZINE CINEMATOGRAFICO"

Redacción y Administración: AVENIDA DE MAYO 760 - U. T. 38 Mayo 0800

APARECE QUINCENALMENTE

SUMARIO:

Maurice Chevalier (<i>Tricromía</i>)	Portada
Nuestro saludo	Pág. 4
Maurice Chevalier	6
La personalidad artística de Clive Brook	9
Comentarios. — Una aplicación del cinematógrafo hablado	10
La última aventura	10
Comentarios sobre la cinematografía nacional	16
Homenaje a un gran actor de la pantalla	16
Nuestra crítica	17
La personalidad de Lily Damita	19
El acomodador	20
Crítica espontánea	30
Album poético	31
Se dice por Hollywood que	32
La pantalla con sonido	34
De la vida de Hollywood	35
Actores rusos	36
Correo del cine y notas sueltas	37
¿Quiere Vd. reír?	38
Pasatiempos	38
Gente de la pantalla	39
"La canción del vagabundo"	46
Guía de cinematógrafos	46

EN ESTE NUMERO:

Maurice Chevalier nos relata el principio de su carrera artística. — La última aventura, novela escrita especialmente para MAGAZINE CINEMATOGRAFICO, por Arturo Garzón Roldán. — Lily Damita, vista por Gastón. — "La canción del vagabundo", superproducción de Lawrence Tibbett y Catherine Dale Owen.

PROXIMO NUMERO:

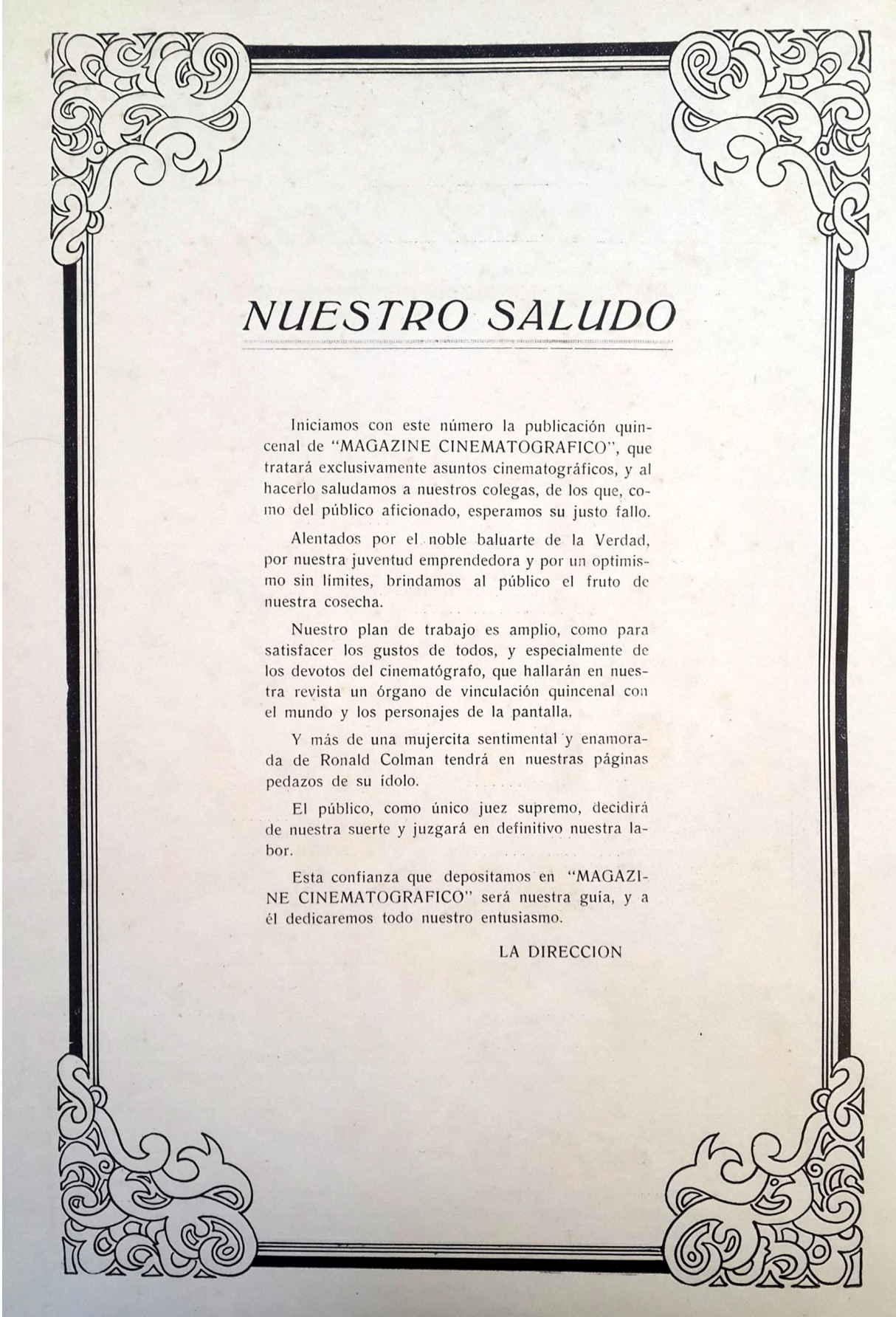
Portada en tricromía de DOUGLAS FAIRBANKS (hijo). — JANET GAYNOR, su carrera artística. — El cinematógrafo instructivo. — El elemento infantil en la pantalla. — Continuación de "La canción del vagabundo". — "Día de sol", novela, por Arturo Garzón Roldán. — Además 8 páginas de fotografías de artistas y modas femeninas.

Concesionario para la venta
en la capital: JOSE SANTAGADA
Precio de venta: Capital: \$ 0.20
Interior " 0.30
Exterior o\$s 0.15



Suscripción, capital: anual \$ 4.50
semestral " 2.30
trimestral " 1.10
Interior: anual " 5.50
Exterior: anual o\$s 3.—

Agentes en todas las provincias y principales capitales sudamericanas.



NUESTRO SALUDO

Iniciamos con este número la publicación quincenal de "MAGAZINE CINEMATOGRAFICO", que tratará exclusivamente asuntos cinematográficos, y al hacerlo saludamos a nuestros colegas, de los que, como del público aficionado, esperamos su justo fallo.

Alentados por el noble baluarte de la Verdad, por nuestra juventud emprendedora y por un optimismo sin límites, brindamos al público el fruto de nuestra cosecha.

Nuestro plan de trabajo es amplio, como para satisfacer los gustos de todos, y especialmente de los devotos del cinematógrafo, que hallarán en nuestra revista un órgano de vinculación quincenal con el mundo y los personajes de la pantalla.

Y más de una mujercita sentimental y enamorada de Ronald Colman tendrá en nuestras páginas pedazos de su ídolo.

El público, como único juez supremo, decidirá de nuestra suerte y juzgará en definitivo nuestra labor.

Esta confianza que depositamos en "MAGAZINE CINEMATOGRAFICO" será nuestra guía, y a él dedicaremos todo nuestro entusiasmo.

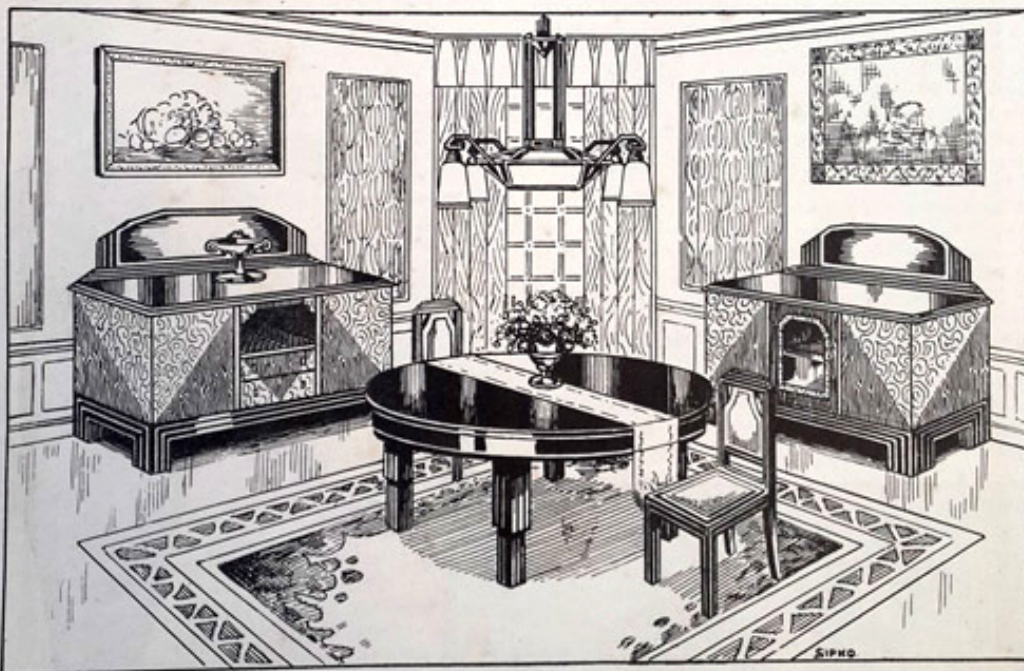
LA DIRECCION

MUEBLES DE CALIDAD

L. F. Bottini
FABRICANTE e IMPORTADOR

671 - DIAGONAL P^{ta}. R. SAENZ PEÑA - 685

EN NUESTROS SALONES DE VENTAS HALLARA VD. LOS MUEBLES QUE
POR SU PRECIO Y CALIDAD SATISFAGAN SUS MAYORES EXIGENCIAS



Moderno y sobrio JUEGO DE COMEDOR. Estilo moderno, construido en zebrano y erable gris, alzadas con lunas inglesas, herrajes de bronce plateado, compuesto de: Aparador, trinchante con vitrina interior con luna y estante de cristal, mesa ovalada con tabla de repuesto, y seis sillas asientos y respaldos tapizados en cuero búfalo o felpa. COMO RECLAME . . . \$

695.-

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

Chevalier nos cuenta algo y de sus

Una multitud enorme de extras iba y venía por los claros no utilizables del "studio" de una de las más grandes compañías cinematográficas de los Estados Unidos.

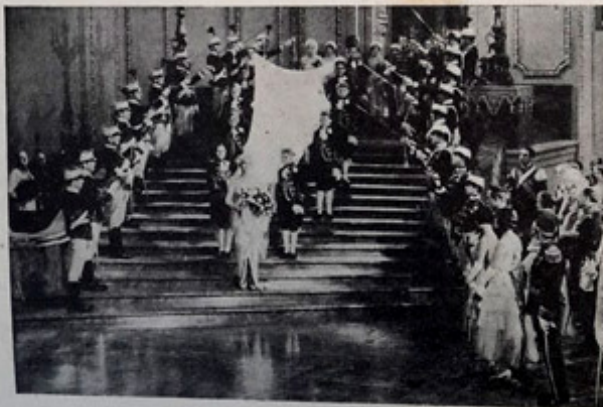
En una sala amplia y desmantelada, que ha poco sirviera de escenario para la "filmación" de algo nuevo, caras conocidas charlaban y reían, poniendo en aquel ambiente de trabajo la animada belleza de las risas y los gestos de las mujeres bonitas y el buen humor de los hombres.

Janet Gaynor, la inteligente chiquilla; Bessie Love, la pizpireta; Adolphe Menjou, el cinico; Lily Damita, la frágil; Clive Brook, y otros muchos amenizaban alegremente esa hora de descanso en los talleres de la Paramount.

En un ángulo del salón un hombre alto, de cabello castaño, ojos azules y un gran lunar en la mejilla izquierda, que aun no lograba disimular con el "maquillaje", conversaba con una criatura menuda y ágil, de una belleza singular, que hablaba como sugestionada por la perenne sonrisa graciosa y franca que se dibujaba en los labios de su interesante interlocutor.

En los ademanes del joven, en sus palabras, en su apostura y en la espontaneidad de sus gestos, se notaba que aquel elegante personaje era un hombre de mundo.

Efectivamente: la simpática pareja era constituida por Maurice Chevalier, el popular artista de los "café-concert", el querido "chansonnier" de los escenarios más lujosos de París, el admirado bailarín internacional, el idolo de toda Francia, de casi de todo el mundo, el disputado por los empresarios de teatros y directores de películas, el "ex partenaire" y amante de la singular Mistinguette... Y la graciosa figurita, sugestionada por su sonrisa serena, era su esposa, que hasta ahora lo acompañara en todos sus triunfos, y que viéramos actuar hace algunos años en nuestro teatro Porteño en compañía de Maurice: Suzanne Vallée.



— 6 —

SU INFANCIA

En un breve paréntesis de esta animada charla conseguimos interrumpir al "elegante personaje" a fin de que nos contara algo sobre sí, y accediendo gustoso nos dijo Maurice:

—Nací en un barrio de las afueras de París que se llama Menilmontant. Es un barrio pintoresco que tiene, como todos los barrios sencillos y pobres, la alegría y la belleza que a veces falta en las grandes ciudades. Como mis padres no eran ricos, desde niño me vi obligado a sufrir privaciones e intimidar con la pobreza, sin pensar que llegaría a una situación más o menos desahogada como la presente.

A los once años de edad perdí a mi padre, por lo que tuve que afrontar la vida con todo lo que me daban mis fuerzas. Fui aprendiz carpintero, electricista, impresor, y desempeñé otros oficios sin que ninguno se pareciera en nada al que más tarde me dediqué de lleno.

Trabajando en un taller de muñecas concebí la idea de hacerme artista; entonces nació en mi afición por el teatro, y no pasaba un domingo o día de fiesta sin que concurriera al circo del barrio, donde adquiría nuevos bríos para seguir mi ruta hasta el porvenir que ya vagamente presentía.

Como Vd. comprenderá, desde ese momento mi única ambición era llegar a ser algo en las tablas; y me dediqué al teatro.

LOS COMIENZOS

Le pedí a Maurice que me contara algo de los comienzos de su carrera, que el público ve tan sin tropiezos y que seguramente le interesará conocer.

Parece que mi pregunta lo sorprendió un poco, porque me miró con un gesto de admiración; luego suspiró profundamente, para continuar:



-de su vida principios en el séptimo arte

—Tuve al comenzar demasiado coraje; confiado en mi figura (que no era del todo desagradable), creí que me sería fácil conquistar el público de París.

Pero mis ambiciones de niño bien pronto se estrellaron contra la más dura realidad. "Debuté" en un "café-concert" llamado Aux Trois Lions, no sin antes tener que convencer a su empresario con los argumentos más descabellados que se me ocurrían con respecto a mis habilidades como "chansonnier" y bailarín; hasta recuerdo que le dije que había estudiado el canto con los mejores profesores de Francia, los que me habían vaticinado un rotundo éxito y un brillante porvenir.

Al fin fui aceptado, y para el día siguiente era anunciado en las pizarras del "café-concert".

Llegó la noche del "debut", pero con tan mala estrella para mí que los concurrentes, no pudiendo contener su indignación, me lanzaron una lluvia de proyectiles requeridos para el caso: trozos de pan y carne, manices, etc., creo que hasta llegó un vaso de medio litro que felizmente no dió en el blanco.

Demás está decir que yo aparecí ante los ojos de mi auditorio como un perfecto charlatán, a pesar de que al empresario del Aux Trois Lions le correspondía parte del calificativo, pues confiado en mi palabra habíame hecho una "reclame" descomunal.

Me desanimé un poco y abandoné por un tiempo la prosecución de mis ejercicios vocales.

Después vino para mi vida un período de tristeza y desilusión. Conseguí un empleo, y casi me olvidé de mi arte.

Pero al poco tiempo volvía a probar la suerte; eso sí, sin exigencias; la experiencia adquirida en la primera partida debía servirme de algo!...

Conseguí un contrato en el Casino des Tourelles, donde obtuve bastante éxito, especialmente de parte del elemento femenino. Esto me dió ánimo para seguir luchando; más tarde me dediqué a estudiar baile adquiriendo un estilo netamente personal, guiado por los consejos de mis maestros.

Veraneando en Deauville conocí a Mlle. Mistinguette, que entonces estaba en apogeo con sus comedias musicales; fuimos buenos camaradas, y al poco tiempo yo era su "partenaire" en el Folies Bergere de París.

Todo siguió bien hasta 1913, año en que me vi obligado a suspender mis actividades artísticas para incorporarme al ejército a cumplir mi servicio militar; llegó la guerra y me mandaron al frente a defender a mi querida patria.

En el campo de batalla una noche fui herido, cayendo luego prisionero de los alemanes; estuve allí más de dos años completamente incomunicado con mi familia, la que careciendo de mis noticias tal vez me dió por muerto.

En mi encierro conocí a un actor inglés llamado Joe

Bridge, de quien me hice muy amigo, debiendo a él casi lo poco que sé de este idioma. Una noche resolvimos fuggarnos de la prisión, lo que conseguimos no sin serias dificultades y peligros, hasta que llegué a mi campamento.



Dada la gravedad de mis heridas desde entonces no pude actuar en el frente, lo que me valió el ingreso en la Cruz Roja.

Al terminar la guerra fui condecorado.

EN HOLLYWOOD

Chevalier prosigue:

—En París, durante una de mis representaciones conocí a los esposos Fairbanks. Desde la escena noté su presencia, y les envié una tarjeta rogándoles vinieran a verme una vez terminada la función.

Douglas no se hizo esperar, y al segundo entreacto la popular pareja me esperaba en el camarín, donde estreché la mano de los que habían de ser hoy mis más grandes amigos.

Esto sucedió hace más o menos seis años, y desde entonces Suzanne y yo vamos muy a menudo a pasar una temporada en la magnífica residencia de los conocidos artistas, denominada "Pickfair".

Se organizaban veladas muy interesantes, donde cada uno de los concurrentes cooperaba a darle variedad; muchas canciones y bailes ejecuté en esas simpáticas reuniones antes de que el público las conociera.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

En mi última visita a Hollywood, en el término de veinticuatro horas fui contratado por Jesse Lasky, uno de los directores de la Paramount.

SU ESPOSA

Mientras conversamos, su mujercita, de una belleza rarísima, no pierde una palabra del astro, que a intervalos la acaricia con una sonrisa.

Como Maurice, su esposa y "partenaire" Suzanne Vallée goza en Hollywood de muchas simpatías; su cooperación en las comedias musicales de su esposo le ha reunido numerosos admiradores.

Es una parisiense encantadora; su tipo delicado se destaca fácilmente entre las demás siluetas femeninas, y en los restaurantes, "dancings" y talleres cinematográficos su rara belleza es ponderada por todo el mundo.

Por lo general la popularidad llega a marear, por decirlo así, a los individuos, y por esta razón el público regularmente sufre las alternativas de su ídolo favorito. El espectador se emociona cuando ve una sonrisa simpática, una figura apuesta, o escucha una voz expresiva y melodiosa.

Pero cuando el artista se llama Maurice Chevalier, entonces ese mismo espectador advierte el porqué de esa confusión interior, de esa emoción producida por un trabajo artístico netamente superior.

Conocerá el verdadero significado de lo que es magnetismo personal, y la habilidad del astro que conquista ampliamente un público entero.

Una aplicación del cinematógrafo hablado

Sin duda alguna el cinematógrafo hablado está predestinado a acaparar otras actividades que el que se le asignaba al cinematógrafo mudo.

En efecto, la Pathé Pictures se ha valido de un medio muy ingenioso para cerrar sus contratos con las nuevas estrellas. En vez de un contrato escrito se registra en una película hablada todos los términos del convenio, de manera que resulta un verdadero contrato oral y visual.

No estará lejos el día en que los jueces, tomando el ejemplo de los dueños de la Pathé Pictures, los hagan declarar a los reos convictos en películas de este tipo sin necesidad de testigos de ninguna clase.

También las conferencias científicas podrán ser tomadas de la misma manera y propagadas por todos los centros culturales donde los recursos no se avengan con los gastos que ocasionaría el traslado de los conferenciantes.

Corsés Venus



Entallar fácilmente, vestir con comodidad y obtener líneas francamente atractivas por difícil que le parezca para su silueta, es la solución obtenida con esta maravilla escultural de entalle y la *Piel de Suecia* combinados.

\$ 45 -

EN PIEL DE SUECIA

Corsetería
de Paris
C. Pellegrini 78

U.T. 1007 LIBERTAD
B. AIRE/

SUCURSAL: SANTA FE 2533



*La personalidad
artística
de
CLIVE BROOK*

La personalidad tan rara de este artista extraordinario está actualmente en auge, después de haber estado varios años actuando en la oscuridad, representando papeles de inferior importancia.

Su arte ha ido mejorando hasta llegar a ser lo que es hoy, al punto de no haber una de sus películas que por el solo hecho de ser suya no resulte interesante.

Su figura tan típica, delineada con rasgos tan viriles, queda grabada indeleblemente en la mente del espectador, en especial tratándose del sexo débil. Tanto talento pone en su trabajo, que hoy se le puede colocar entre los artistas de la pantalla de mayor valía: John Barrymore, Emil Jannings...

Su manera intensiva de mirar, y sobre todo ese su gesto tan propio, le dió en parte su valor artístico a su interesante personalidad.

Pero la fase más notable de ese gran actor de carácter es su "ego" bueno, nunca hasta ahora desmentido. Y si lo siguiéramos a través de sus mejores producciones lo advertiríamos claramente.

En su gesto, en su mirada, en su alegría, en su dolor, en su angustia, y en toda la gama del humano sentir, su "ego" de bondad se hace tan visible y da a su persona ese algo tan subyugante e indefinible, que más de una vez habrá hecho suspirar a una mujer.

Bastaría solamente recordar a Clive Brook en "Caras olvidadas", su obra maestra, "Las cuatro plumas", per-

**EMPRESA
N. DI LAURO**

PINTURAS y DECORADOS en GENERAL
Especialidad en "Stucpeint" imitación piedra París

SOLICITEN PRESUPUESTO

BILLINGHURST 1362 - Bs. Aires



TURQUESA

LA MEDIA INSUPERABLE
PARA HOMBRE, SEÑORA
Y NIÑO



DISTRIBUIDORES
OSCAR D. MAFFEI & CIA.
SOLIS 611

sonalísima labor suya, y tantas otras que sería largo enumerar para destacar sus condiciones excepcionales de intérprete.

Una de sus películas, "La ley del hampa", lo pone de manifiesto. En ella Brook encarna un personaje típico del bajo fondo neoyorkino, de ese bajo fondo que no deja de ser pintoresco, sobre todo si lo vemos reflejado en una pantalla. La mujer, bella, enigmática, de mirada quemadora, y enamorada, a pesar de actuar también en los dominios del héroe.

Allí era el gran actor una mezcla de vagabundo y fugitivo de la justicia, pero sobre todo, un hombre bueno, muy diferente de los demás, muy bien encarnado en la persona del gran artista.

Además, Clive Brook tiene tal entusiasmo, tal amor por su arte, que necesariamente tenía que triunfar; y es seguro que no pasará mucho tiempo sin que este astro, que aparece tan magnífico en el cielo de la cinematografía ascienda y se sitúe a la cabeza de los que actualmente son blanco de la admiración del mundo.

Y si hay un artista al que se le pueda vaticinar éxitos sin fin, es precisamente Clive Brook, que a pesar de haber surgido hace tan poco tiempo se distingue netamente entre los de vanguardia.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

Comentarios

Por ALACRAN

John Barrymore ha decidido "filmarse" nuevamente, esta vez hablada, "La bestia del mar", que fué hace

algunos años una de sus mejores películas. En aquel entonces Dolores Costello fué su "leading lady", pero ahora lo será Joan Bennet, pues el famoso actor se ha negado a actuar con su esposa, alegando de que no le gusta llevar su vida privada al cinematógrafo, al mostrarse en escenas de amor con ella. Lo que no impide que le permita hacer tales escenas con otras actrices en otras películas. ¡Cualquiera entiende a Barrymore!



El cinematógrafo hablado sigue basándose en la música: Oscar Strauss, el famoso compositor, va en camino a Hollywood, contratado por los estudios de Warner Brothers para componer obras musicales y operetas que serán "filmadas".

Ojalá que el interés de amontonar dólares no mecaneice la inspiración del gran vienés, convirtiéndole en uno de los tantos fabricantes de "música en tarros" que abundan en los Estados Unidos.

Juan Torena está muy amartelado con Midred Harris, como si estuviese corriendo el riesgo de ser uno de los sucesores de Charles Chaplin.

May Mc Avoy da a otras "hollywoodenses" el buen ejemplo de bailar con su propio esposo en el flamante Embassy Club.

Lou Tellegen está libre para volverse a casar, ya que su esposa ha obtenido la disolución del lazo conyugal que la ataba al famoso actor griego.

Mary Pickford, según atestigüó ante los tribunales californianos con motivo de la testamentaria de su señora madre, supo economizar 420.000 dólares de su sueldo anual de 516.000, durante el año 1929. No hay como la economía, el ahorro y otras virtudes por el estilo para equilibrar los presupuestos.

Hal Roach declara que no ha conocido una muchacha que sea partidaria de las faldas largas, y que si hay algunas que las usan es porque carecen de valor para oponerse a los dictados de los modistos.

— 10 —



Necesita una máquina de escribir buena?

Dirijase a la casa

A. ARBIZU & Cía.
VICTORIA 629
U. T. 33 - Avenida 3456



Todas las máquinas van con su garantía correspondiente.

SOLICITE UN CREDITO

Thelma Tod ha declarado que luchará hasta lo último en favor de la pollera corta; todos los que la oyen aprueban esta decisión que permitirá seguir contemplando alguna de las bellas curvas que actualmente se lucen en Hollywood.

Roland West, que no había vuelto a trabajar desde que hizo la magnífica película "La Coartada", anunció que ha encontrado, al fin, una obra a su gusto para llevar a la pantalla sonora, titulada "Amores en Chicago", en la que debemos esperar acaso más tiros que ramos de flores.

La mejor cinta hablada que hasta hoy se ha hecho en castellano fué encomendada a norteamericanos natos. El que dude que vaya a ver la comedia titulada "Ladrones", cuyo elenco encabezan Hardy y Laurens; desde luego que los artistas hablaron con marcado acento yanqui pero así se trata de una graciosa comedia por la cual el público queda satisfecho.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

LA ULTIMA AVENTURA

P O R

Arturo Garzón Roldán

Mario salió a la calle, alegre y despreocupado como siempre.

¿Despreocupado? Llevaba en el bolsillo algunos cientos de pesos — su único haber — y estaba resuelto, como otras veces, a jugarse por entero ante el pequeño cuadrilátero verde de la mesa de dados.

Debía concurrir a las cuatro de la tarde. Consultó el reloj, y al ver que indicaba las cuatro y minutos, apresuró el paso. De pronto, al cruzar una bocacalle, tropezó con un chiquilin pelirrojo y harapiento que lloriqueaba rabiosamente. Una mujer joven, harapienta también, decíale una y mil cosas para apaciguarlo.

Mario quiso apartarse, pero la mujer cuadrándose ante él, le dijo:

—Señor: tendría la bondad de decirnos... ¿la plaza Londres está lejos de acá?

—Treinta y cinco cuadras más o menos, señora.

—¿Lo ves, querido? Tienes que ser guapo — dijo la mujer volviéndose al niño.

El hombre miró de pie a cabeza a la joven y sorprendióle su hermosura, que surgía de sus harapos como una flor de toco y miserable vaso.

—¿Su hijo?... — preguntó Mario acariciando la rubia cabecita que parecía embellecerse en la impotente rabieta.

—Es mío, si señor. Lloraba pidiéndome bombones. Fígrese Vd.: ¡bombones!

Y al decir esto ofreció al chico una naranja que llevaba

en un bolsillo de su vestido. El pequeño se sentó ante una puerta cerrada y se puso a pelarla de muy mala gana. La mujer se sentó a su lado, acariciándole.

Mario sacó un billete y lo ofreció a la desconocida.

—Gracias, muchísimas gracias, caballero — balbuceó tímidamente ella, poniéndose de pie.

—No tiene por qué darlas, señora. Al contrario: me felicito que la casualidad me proporcione este placer... Si Vd. lo tiene a bien, si no es para Vd. una molestia, le ruego que nos veamos mañana, pues deseo ayudarle con algo más.

Una sonrisa coloreó el rostro de la joven y respondió:

—Le agradezco su generoso ofrecimiento, señor, pero sería abusar de su bondad.

—¿Abusar?... Absolutamente. Indique Vd. el lugar y la hora. Repito que me será muy grato...

La joven vaciló un instante y luego dijo:

—Yo estaré, señor, a las 5 de la tarde en la plaza Londres, mañana.

—Convenido. A las 5 en punto estaré allá. No falte señora, ¿eh? Mario Valdez, servidor. — Y le tendió la diestra.

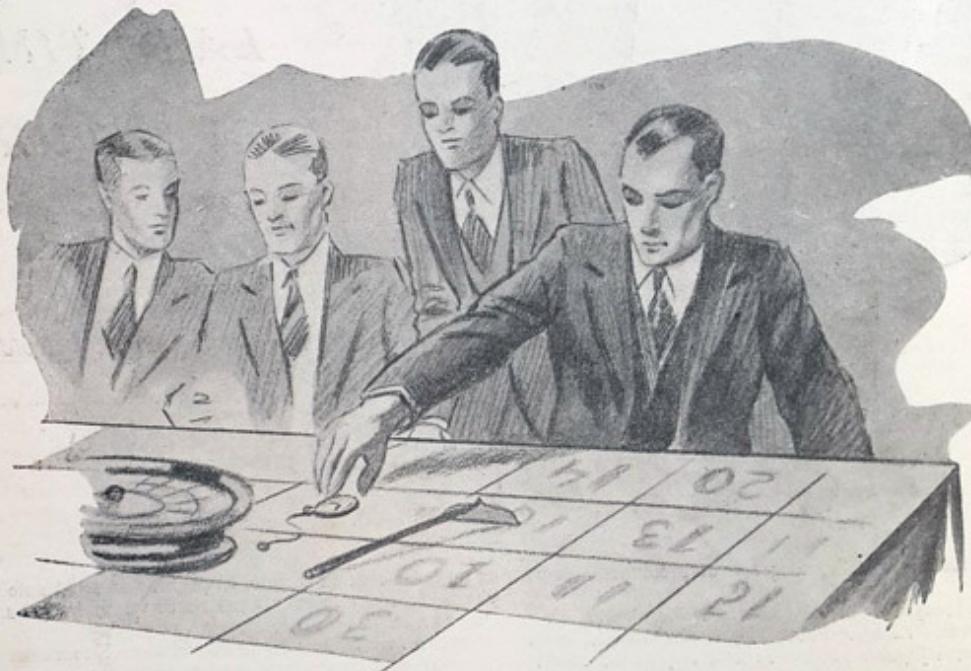
Mario estrechó una mano afiebrada, una mano de enferma. Luego se alejó rápidamente pensando con íntima alegría en una posible aventura de amor, en una de esas aventuras que, como algunas de su vida, sólo eran al poco tiempo un vago aroma de recuerdos. E imaginaba a la

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

joven con un hermoso vestido rosa, amarillo o púrpura, con un zapatito que fuera como un estuche de nácar, con un lindo collar de perlas que reflejara en sus cuentas los destellos alegres de sus ojos bellos y tristes.

Al entrar en la casa de juego le pareció que había llegado a ella en cuatro trancos.

Los jugadores se apretujaban en torno de las mesas. Una atmósfera de entusiasmo contenido caldeaba el ambiente. Las apuestas se cruzaban rápidas, febriles. Mario ocupó un asiento y comenzó a jugar. De vez en cuando veía pasar sobre el tapete verde un rostro adorable de mujer.



Mario ganaba y perdía alternativamente. Y sin saberlo cómo, se encontró sin un céntimo. Queriendo duplicar sus ganancias lo había arriesgado todo. Entonces, con gesto y ademán de protesta, puso sobre el tapete su reloj, un reloj de oro, recuerdo de su padre. Jugó y perdió. Mario, sin decir palabra, tomó su sombrero y retiróse con aire sombrío.

La calle bulliciosa, constelada de luces urbanas, parecía derramarse en el alma como un río de tristezas. Sin rumbo fijo, con las manos en los bolsillos, cual un extraviado, se perdió en el tumulto callejero como una sombra en el bosque a la hora crepuscular.

Un sueño agitó el espíritu de Mario. Vió de nuevo en sus manos, reluciente como una estrella, el reloj de su padre. Y luego, a su lado, el chiquilín pelirrubio y harapiento. Le contó que no tenía juguetes y le pidió el reloj. Mario se lo negó con ira, brutalmente, y vió como el niño se alejaba corriendo y llorando por una calle oscura.

Arrepentido, fué tras él, llamándole. Pero en vano: sólo oía a lo lejos, cada vez más distante, el rumor de su lloro.

En aquel despertar sintió que algo inefable habíale caído en el alma: rocío descendido de las regiones del misterio y la noche. Mario se sintió bueno como nunca.

Del interior de la casa llegaban cantos de pájaros y frescuras de jardín. Y cruzó la habitación, como un rayo de sol, la visión de la mujer harapienta y de su hijo. Una pena le agujaba en el corazón: el recuerdo del reloj perdido.

Mientras se peinaba ante el espejo reparó por primera vez — al menos le pareció así — en ese leve empolva-

miento de plata que anuncia una jornada seria de la vida.

Y no pudo menos de pensar en sus días sin rumbo, sin propósitos nobles, sin ideal definido. Correr tras fáciles aventuras de amor y arriesgarse en aventuras de dinero: he aquí lo que fuera hasta entonces el único fin de su existir. Y pensó además, no sin cierta ironía de sí mismo, que se encontraba a tal altura de su vida sin un afecto que le alegrara el corazón, vacíos los bolsillos, en la soledad calofriante de un cuarto de hotel.

Asomóse a la ventana. El día se alzaba resplandeciente. Una profunda aspiración de aire matutino tonificó su alma como una vela para un viaje sin término. Mario se acordó de un amigo, que realmente lo era, porque muchas veces se habían ayudado con dinero. ¿Qué hacer?... No vaciló un instante más: fué en busca de él.

Su amigo le facilitó una buena suma y Mario corrió en procura del reloj tan inicualemente jugado. Por suerte pudo adquirirlo en seguida, pagándolo a precio de oro. Una honda y extraña satisfacción embargó entonces su espíritu. Todo el panorama de su vida sonreíale, con la doble sugestión de algo recién descubierto. Dos días habían bastado para ennoblecer su existencia, para dar una noble

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

finalidad a sus pensamientos y acciones... Y la emoción de la cita próxima, que el tic-tac familiar del reloj parecía apresurar, llenó su alma de un encanto indefinible.

Poco antes de las 5 de la tarde Mario rondaba por la plaza Londres. Un mundo de ideas buenas pasaba por su mente, un mundo de ideas buenas que podía concretarse en esto: hacer el bien a quienes iba a ver, especialmente al niño, a ese niño que, como él, cumpliría también sus veinte, sus cuarenta años...

El reloj indicóle las cinco de la tarde, luego las cinco y media, luego las seis y cuarto. Mario se marchó meditando y triste.

Durante una semana volvió todos los días y a la misma hora al lugar de la cita. Pero la mujer y el niño no aparecieron. No obstante, había en el alma de Mario como una irradiación de esperanzas. En las horas que su empleo le dejaba libre y en los días de fiesta, en vez de perder el tiempo con amigos o de concurrir a las casas de juego, vagaba de un lado a otro por las calles mirando afanosamente aquí y allá, creyendo descubrirlos a cada instante en cualquier parte.

Una tarde — tiempo después — una tarde en que Mario, paseando, miraba la poesía de la vida en las últimas hojas otoñales, vio a cierta distancia una mujer y un niño, pobremente vestidos. "Al fin", exclamó Mario, yendo a ellos.

Cuando creyó alcanzarlos, sin saber cómo, perdiólos de vista. Volvió sobre sus pasos, miró en todas direcciones, retomó su camino. Al llegar a una esquina los vio desaparecer, como dos sombras, por una calle transversal. Corrió Mario en la misma dirección. Mientras se acercaba, decía con íntimo contento: "son ellos, son ellos". La calle desembocaba en una plaza: la plaza Londres. "Vamos, la casualidad es el Dios de las buenas obras", — agregó Mario para sí.

La mujer y el niño entraron en la plaza. Mario, se apresuró.

—Señora: al fin puedo volver a verlos — dijo Mario, acercándoseles.

La mujer se dió vuelta; Mario se detuvo. Era aquella, otra mujer. Por supuesto, tampoco el niño era el mismo. En sus rostros había huellas de sufrimiento. Mario reaccionó en su sorpresa:

—Perdone Vd... es un error.

"EL HIJO DE UNA VIRGEN"

Obra cumbre de la cinematografía nacional

VEALA EN LOS CINES DE LA CAPITAL

Un asunto dramático-social
realizado con todos los
recursos de la moderna
cinematografía

Dirección y argumento de Nicolás Ercolani

CONCESIONARIOS PARA LA CAPITAL FEDERAL

CABRERA Y CIA.

TALCAHUANO 425 U. T. 35, Libertad 2800

INTERIOR Y EXTERIOR

CINEDRAM FILM

SOCIEDAD COLECTIVA PRODUCTORA DE PELICULAS

CORDOBA 3360

BUENOS AIRES

—No es nada, señor — respondió la mujer con gesto amable.

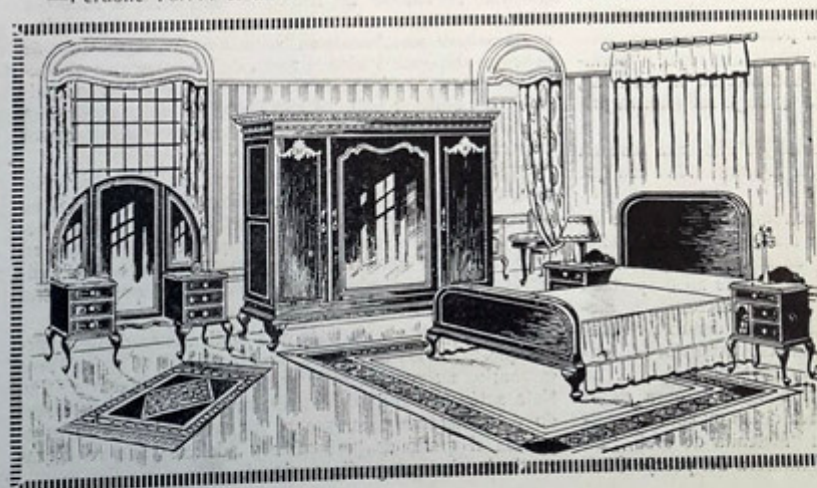
—Conoci a una persona muy parecida a Vd., señora, y a un niño que se parecía mucho a este niño. Su hijo, ¿verdad?.. Los conocí casualmente. No sé dónde viven ni quienes son. Carecen de toda clase de recursos y deseaba ayudarles, deseaba hacer el bien. Si al menos, en cambio de eso, pudiera ser útil a Vds...

—¡Oh, no señor! ¡Muchísimas gracias! Le agradezco en el alma sus nobles sentimientos. Hoy es un día feliz para nosotros. Mi marido, que estuvo enfermo largo tiempo, abandona hoy el hospital. Nosotros vamos a traerlo.

Mario miró al niño. El pequeño participaba de la alegría de su madre; sonreía dulcemente.

—Si es así, yo también me alegro — respondió Mario.

Y sintiendo a su vez que su felicidad había llegado, se inclinó sobre el niño y lo besó en la frente.



1027 - Sarmiento - 1027

"LA NACIONAL"

DORMITORIO CHIPPEN-
DALE muy sólido - Ropero
1.65, con 7 piezas.

Completo . . \$ 255.-

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

Comentarios sobre la cinematografía nacional

Hace más de un cuarto de siglo que un inefable italiano, el hoy prestigioso cinematografista señor J. Gallo, trajo de la luminosa tierra del Duce, junto con un cargamento de esperanzas, una primitiva cámara cinematográfica de la marca Premo, de Milán.

Una vez instalado en ésta se dedicó con amoroso empeño a "cinematografiar" a cuanto personaje público alcanzaba el lente de su máquina. Entre los próceres de la época cuya imagen retuvo en el celuloide el señor Gallo, se hallaba el general Mitre, a quien hiciera posar en su establecimiento de campo. Cuentase que como el ilustre general no se condujese con la naturalidad requerida por Gallo, éste trató de consolarlo en su pintoresco coccolone, con estas palabras: "¡oh caro signore! e troppo facile se re presidente de la República que attore cinematografico".

A los pocos años de su actuación de fotógrafo de actualidades Gallo trató de iniciar la producción artística nacional, para lo que hurgó en la fuente de nuestra historia episodios patrios que trasladó al cine en pequeños "films" de dos o tres rollos.

No fueron pocos los lances ocurientes que sucedieron a nuestro heroico "pionner" durante la "filmación" de las mismas, derivadas de la natural impericia de los actores, y del mismo director.

Las heroínas de estos "films" fueron representadas por figuras de nuestra escena teatral, como Blanca Podestá, Camila Quiroga, Lea Conti, etc., que han de recordar aún estos comienzos de nuestro séptimo arte.

Unos años más tarde, allá por 1912, fué el malogrado Pablo Podestá quien "filmó" junto con Blanca algunas obras de su repertorio, como "Tierra baja", "El capitán Valderrama", etc. Animado por el éxito, también aceptó posar Florencio Parravicini, que con Lola Membrives hizo "Alma argentina", y poco después la célebre "Hasta después de muerta", pero sólo fué por el año 1916 que se inició una era precursora de triunfos en el arte nacional.

En efecto: "Nobleza gaucha", con Orfilia Rico, batió entonces todos los "records", dando a sus "filmadores" un "bordereaux" de doscientos mil pesos.

Vinieron después "Resaca", "Juan sin ropa", "Viviana", "¿Hasta dónde?", "Los habitantes de la leonera", etc.; todos "films" en los que la Quiroga fué nuestra primera estrella cinematográfica.

Junto a estos hubo otros éxitos de una casa llamada Patria Film, que se distinguió por la suntuosidad con que presentaba sus producciones.

Mas pronto el público se retrajo, debido a que de pronto se descargó un alud de malas producciones, hechas por personas inexpertas y de mala fe. Cayó entonces la cinematografía en un sopor del que no despertaba sino a breves intervalos, tales como "Rincón de la alegría", "Mala yerba", "El mentir de los demás", "Patagonia", etc., que no consiguieron despertar el entusiasmo necesario para una nueva era de progreso. Le estaba deparado ese honor a "Milonguita", obra de la Valle Film. Llegó entonces la época de su máximo florecimiento, los años 1923 y 24, con "Melenita de oro", "La chica de la calle Florida", "La aventurera del pasaje Güe-

mes", "Corazón de criolla", "El consultorio de Madame Renée", "El poncho del olvido", "Los misterios del turf", "El matrero", y tantas otras.

Pero parece que un hado fatal persiguiese entre nosotros a la moderna musa del cinematógrafo, pues de pronto todo aquel dorado edificio que tantas ilusiones nos hiciera concebir se fué callejón abajo. ¿Causas? Las de antes: el exceso de malas producciones que hastiaron al público.

Siguió otro nuevo lapso de silencio, interrumpido de vez en cuando por uno que otro "héroe" que se animaba a dar vida a un fotodrama nacional. Cabe recordar entre estos a Ferreyra, el infatigable animador, pero sobre todo, al viejo "leader" de la Ariel, Edmo Cominetti, que aun en los tiempos más duros por que ha pasado nuestra zarandeada industria cinematográfica ejecutó un trabajo lleno de dignidad artística. Prueba de ello son: "Bajo la mirada de Dios", "La borrachera del tango", y "Destinos", sus mejores obras artísticas, hechas en momentos de dura crisis para todos los del gremio.

Sin embargo, como no hay mal que dure cien años, parece que un nuevo optimismo se hubiese apoderado de nuestro pelicularos en el año que corre. Se anuncian ocho o diez producciones (varias de ellas sonoras y en parte habladas), entre las que podemos contar: "La canción de los gauchos", de la Valle, dirigida por Ferreyra, que tiene la particularidad de ser la primera cinta sonora argentina; "Los ojos del diablo", de Nelo Cosimi, otro de nuestros "infatigables"; "Corazones y hélices", dirigida por Marini; "Flores de otoño", de la Columbus Film; "El hijo de una virgen", de la Cinedram Film, "El pibe del circo", de la Anselmi Film, y otras más. También está en filmación "La que no perdonó", adaptación de la popular novela de Hugo Wast, dirigida por el conocido "cameraman" Mancini, y "El amanecer de una raza", superproducción de Cominetti, cuyos exteriores se acaban de tomar de los sitios más bellos de la costa del litoral argentino y en las pintorescas llanuras de Santa Fe. Este "film" puede constituir el "suceso" del año cinematográfico; es sonoro y cantado e íntegramente tomado con película pancromática, como se hace actualmente en Norte América. Esta clase de películas responde a toda la gama de los colores en su matiz adecuado, siendo particularmente sugestivo en los paisajes de cielo y de nubes. Evita Betoni, la dulce muñequita de "Destinos", encarna una de las heroínas de este nuevo fotodrama.

También la Sociedad Cinematográfica Argentina, firme a los proyectos que hiciera públicos, está "filmando" en estos momentos, o mejor dicho, dándole los últimos toques a la primera de las películas que se exhibirá con su sello. Se titula esta producción "Defiende tu honor", dirigida por Nelo Cosimi, que desempeña el papel central del argumento de la obra.

El "film" de que se trata está realizado en distinta forma que todos los anteriores presentados en el país. Tiene escenarios nuevos tan interesantes como ilustrativos. Con Nelo actúa una serie de artistas conocidos que han tratado de esmerarse para que al juzgarlos el público comprenda el grado de perfección y adelanto que va alcanzando la cinematografía nacional.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

*Los obsequios que enorgullecen
al que los ofrece tanto como al
que los recibe, son siempre del*

BAZAR PARIS

JUAN IMASSI & Cía. - Av. de Mayo 700 esq. Chacabuco



Como se ve, el movimiento cinematográfico de este año es singularmente intenso. ¿Se deberá este resurgimiento a la crisis motivada por el "film" sonoro, o será simplemente que nuestros capitalistas han advertido que hay un filón por explotar en nuestra pantalla nacional?

Acerca de ello hay que apuntar una circunstancia interesante: un caballero de apellido muy conocido en nuestra sociedad y en los altos círculos financieros, es el que

presta su concurso pecuniario al "film" de Cominetti que nos referimos.

Es de desear, pues, que nuestros hombres de industria presten toda su atención, a fin de que esta fiebre de actividad no termine allí donde surgieron los inconvenientes que se presentaron en 1924.

Homenaje a un gran actor de la pantalla

Los honores póstumos reservados a las grandes figuras de la humanidad han culminado siempre con la creación de monumentos que sirvan para recordar por los siglos la memoria de quienes se han hecho acreedores a la inmortalidad. Todas las actividades de la vida han tenido hombres que se han ganado esa hermosa recordación. No podía faltar en el séptimo arte una estatua que perpetuara el nombre de quien a su paso por el mundo se hiciera digno de la celebridad. Y esto lo obtuvo Rodolfo Valentino, el ídolo de las mujeres de todo el mundo.

Una reciente información de Hollywood nos hace sa-

ber que allí ha sido descubierta una estatua de bronce de aquel famoso galán. La clásica ceremonia de descubrir el velo que cubría el bronce estuvo a cargo de la actriz mejicana Dolores del Río, asistida por un núcleo numeroso, en grado selectísimo.

La estatua, que se llama "Aspiración", ha sido costeada por los admiradores de Valentino, y su inauguración coincidió con el 35° aniversario del nacimiento del gran actor.

En fecha próxima llegarán a Buenos Aires reproducciones en miniatura de la estatua de que se trata.

— 15 —

Nuestra Crítica



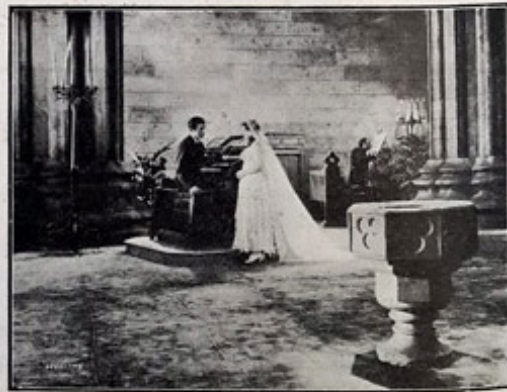
Antonio Moreno, el insigne actor español, en la película Paramount titulada "El cuerpo del delito", totalmente hablada en castellano. Se estrenó en el mes de mayo último, con gran aceptación del público.



El famoso cómico James Gleason, acompañado de Lilian Tashman, que tienen gran lucimiento en "La canción del Ritz", de Artistas Unidos.



Olga Tschechowa y Max Schmeling en "Paños y corazones", película de Filmereich, sonora, cantada y hablada, que se estrenó con gran éxito en el teatro Porteño el 26 de mayo último.



Kathryn Crawford y Max Reinhardt en "Inmolación", interesante película de la Universal Pictures Corporation

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

La personalidad de Lily Damita

Por GASTON

Referirse en una crónica a una personalidad de caracteres tan propios, como son los que reúne Lily Damita, produce al comentador la intensa e inefable satisfacción de hablar, de acercarse un poquito, tanto como para creer que se está conversando con ella, con la maravillosa francesita dueña de una vasta cultura y de una inteligencia poco común en las intérpretes del cinematógrafo. Al escribir acerca de Lily Damita asaltan al cronista deseos ardientes de conocer personalmente a la heroína insinuante, sensual, inolvidable de "Mariposas del copricho", de "La última danza", la mujer todo amor, que a través de sus producciones ha cautivado a tantos y tantos corazones...

Actriz por excelencia de las más difíciles psicologías de los personajes femeninos, Lily Damita, maestra en las batallas que presuponen los más complicados argumentos girados en torno al amor, se nos ocurre de una gran imaginación, que pone en la ficción un gran calor de venturosas anunciaciones, de incomparables ensueños que, seguramente, no ha podido poner en la vida.

Quien haya observado en la pantalla la encantadora personita de Lily, sin poner disfraces en la mirada, ¿ha podido disimular la esperanza de un capricho, el deseo de tenerla aún más cerca, de oír su voz? Nadie seguramente, porque es tanto el poder de atracción de esa llamativa silueta, es tanta la admiración que provoca su natural elegancia, que nunca queda satisfecho el movimiento enérgico de la voluntad hacia el conocimiento. ¿Por qué no desear también encontrarla a nuestra vera, cruzarnos con ella y rendirle el homenaje más expresivo del encantamiento que produce el paso de una mujer hermosa? El homenaje que rendimos los porteños: girar la cabeza y seguir con la mirada, por largo rato, hasta que se confunda en la corriente del tráfico, la silueta que se aleja, dejando una estela de admiración y de esperanzas de cruzarse otra vez...

Y es tan bella, tan endiablidamente encantadora esta Lily, que dondequiera que fijemos nuestros ojos le hallamos un rasgo, una característica física inconfundible. Acaso las piernas, las perfectas piernas de esta actriz, ¿no merecieron testimonios meritorios de alabanza? En España, por ejemplo, se las consideran las más hermosas que haya reflejado la pantalla. Un cronista hispano dijo así: "Si yo dirigiese a Lily Damita y en mi voluntad estuviera el hacer un "film" que fuera como el compendio de todas sus gracias y posibilidades artísticas, yo haría que Lily bailase una danza frenética, sensual, en un atardecer, sobre las lozas milenarias de la Acrópolis ateniense. Frente a las formas clásicas, yo me serviría de sus piernas para dar todas las sensaciones".

Antes de aparecer por los "studios" de Hollywood, Lily, que había revelado sus aptitudes interpretativas en algunos "films" realizados en Francia, su patria, y en Alemania; más tarde, constituyó por largo tiempo el mo-

tivo de una detenida y laboriosa campaña de conquista por parte de los "sets" de Estados Unidos, insaciables cuando se trata de descubrir nuevas estrellas, cualquiera sea el rincón del mundo donde tengan su sede.

Naturalmente que en el caso de Lily no se trataba precisamente de un descubrimiento. Como queda dicho, contaba con las credenciales necesarias para entrar por



la puerta grande de la Meca del Cine, tanto por sus merecimientos físicos como de actriz.

Subtraída así Lily Damita, como tantas otras: Vilma Banky, Dolores del Río, Greta Garbo, Lya de Putty, Renée Adorée, etc., a los escenarios europeos, aquélla inició su carrera en una forma tan rápida y brillante que antes de un año ocupaba uno de los principales puestos entre las estrellas de primera magnitud. Quien le ofreció el excelente contrato que por vez primera suscribió Lily en Hollywood no era ajeno a la circunstancia de que ella había sido aventajada alumna de los cursos de la Comedia Francesa, donde se dedicó con entusiasmo al arte dramático. El horizonte que se le presentaba a Lily le convenció bien pronto que las cuatro paredes de la casa de Molière no eran lo suficientemente amplias como para albergar el desarrollo de sus propósitos. En el cinematógrafo el panorama era más dilatado, el estímulo menos negado, los honorarios más apetitosos...

Bajo el manto del feérico derroche de sus cualidades de eximia bailarina, en el arte de la danza clásica, y de sus prestigios como actriz, que hiciera en "Mariposas del capricho", Lily ocupó el primer plano de la atención pública de toda Europa.

Esa reputación, consolidada por una hábil actuación social de la actriz en los círculos de más rancio abolengo, motivó la aparición de una doble y presuntuosa corte de festejantes. Príncipes y ex príncipes, un ex rey, un in-

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

fante y hasta un aspirante al trono español formaron en su corte de ilustres pretendientes.

La casa de los Hoenzollern vió también girados sus escudos y signos heráldicos en las tarjetas que Luis Fernando de Prusia dejaba llegar al departamento de Lily. El rumor de un posible casamiento entre la actriz y el nieto del ex káiser se difundió por todo el mundo...

Abonaban la verosimilitud de esos propósitos, que al menos el hijo del ex kromprinz mantenía, el hecho de que con denunciadora asiduidad se los veía juntos por cuanto lugar de amable esparcimiento, que son muchos, tenía Berlín. Los restaurantes y "dancings" más lujosos se honraban en contar la visita de la popular pareja. Y tan popular llegó a ser, que el ex kromprinz tuvo que prestarle alguna atención a las aventuras de su hijo.

Tan es así, que el heredero de la corona llamó a palacio a su hijo y a Lily. Un consejo de familia, como los que convocaban de vez en cuando las antiguas dinastías, no habriase realizado con el protocolo y la seriedad conventual que rigió la conversación entre los reales personajes y la encantadora Lily. El escenario y la inflexibilidad de los términos asustaron seguramente a la actriz, a la muñequita Lily...

La deslumbrante belleza de la artista, sus excepcionales condiciones personales de inteligencia — habla correctamente francés, italiano, alemán, portugués y castellano — impresionaron vivamente a su alteza el kromprinz Gustaf Adolf de Hoenzollern.



Y dicen que entonces propuso a la empedernida y temblorosa niña que estaba a su frente consentir en que el nombre y el título de su hijo fueran compartidos por ella si aceptaba abandonar su carrera artística.

Y aquí Lily vió derrumbarse el castillo de sus más caras ilusiones. ¿Abandonar ella el arte, para el cual había dedicado todos sus entusiasmos, todos sus pensamientos, luego de atravesar el período de sacrificios que comporta toda iniciación, todos los inconvenientes que presentan los comienzos, por antonomasia difíciles en todas las actividades humanas?...

Inverosímil para los planes futuros de su vida. Y prometió responder dentro de las 24 horas.

Al día siguiente Lily se encontraba en territorio francés rumbo a París...

Más tarde le ofrece su nombre, después de cortejarla varios meses, nada menos que Carlos de Borbón. Este, como el rey Manuel de Portugal y otros príncipes, sin principados, reciben de Lily consagraciones de la más sacramental indiferencia.

A pesar de estrecharse el círculo de los pretendientes de prosapia ilustre, la actriz acepta solamente cortejantes a título decorativo: la compañía de Eduardo de Windsor, príncipe de Gales, y de su hermano Jorge. Este viaja con ella en la excursión que realizó por Norte América el año pasado.

Las relaciones sociales que presiden la actuación de los más encumbrados personajes de todo el mundo le ha impuesto ahora la moda de mantener aquéllas con actrices que están en boga. Por ello, no debe asombrar que Lily cuente en su cortejo a tamaños acompañantes. Y nada más que caballeros de compañía, pues, como se ha visto, el único que fué más lejos y que vislumbró el primer pedazo del altar nupcial fué el desventuradillo Luis Fernando de Prusia, que a estas horas ya está preso en los brazos de una virtuosa de la música. Por buenos senderos encaminó el nieto del ex emperador Guillermo sus especulaciones espirituales, y por fin ha hecho sonar un aldabón que encontró eco en el interior de la morada...

Si el desempeño de Lily Damita en "El fiacre N.º 13", "La última danza", "Noche de bodas de una reina", "El beso de una noche" y otras producciones, no bastaran como compendio de toda una brillante carrera, faltaría sólo referirse a su papel en "El mundo al revés", donde tuvo a su cargo un papel similar al que hiciera famosa a Dolores del Río en "El precio de la gloria". En esta película Fox, Lily sobrepasó la gama de las condiciones emotivas que le conocíamos a la estrella mejicana. Más fogosa, más sugestiva y mucho más insinuante, Lily culminó allí en la expresión de sus íntimas dotes artísticas.

Ultimamente, en "El puente de San Luis Rey", película aun en las carteleras, la actriz francesa ha puesto de manifiesto nuevas condiciones de intérprete dúctil a los dispares y difíciles papeles que con tanto acierto personifica. Aun quedan en la especial personalidad de la actriz, antes bien, de la mujer, el revelarnos características desconocidas. Lily es de aquellas estrellas que van en progresiva escala de superación y llegará el momento en que deberá asombrarnos aún más. El temperamento latino no se basta en la expresión de todos sus matices psicológicos...

Y el progreso de la carrera artística de Lily supondrá más que la variedad, porque significa no sólo el cambio constante, sino que cada nueva actuación será mejor que aquella que la precedió.

La versatilidad ejerce sobre la persona de esa intérprete un magnífico encanto, y esa versatilidad no puede

ser imitada ni afectada: es el resultado de los recursos y la individualización del rico y fértil carácter de la artista.

La mejor parte de su naturaleza femenina, en el amplio sentido humano e intelectual, seguirá desenvolviéndose, porque hay en ella posibilidades ilimitadas. Cuando los directores amplien los horizontes, cuando los autores de argumentos ensanchen los paisajes, en una palabra, cuando las aspiraciones aumenten aumentarán también los medios que pondrá la artista para conseguirlos.

Por estos medios ha podido Lily Damita obtener el sentimiento de la proporción que tanto le admiramos. Nunca está exagerada, ni nunca tampoco está disminuida. Esos sentimientos constituyen la energía sutil, adecuada y efectiva que ha puesto la artista en todas sus producciones.

TIPOS DEL CINEMATÓGRAFO

EL ACOMODADOR

- ¿El señor desea muy adelante?
- Gracias; acá nomás.
- Muy bien; sírvase el programa.

Y nos alarga una mano y prendido de unos dedos largos y huesudos también, eso que llaman programa, y que es para nosotros algo así como un pagaré por un importe de diez o veinte centavos moneda nacional y que debemos levantar, pues ha sido extendido a la vista... de los espectadores próximos, y que en el supuesto caso de "hacernos el oso" sería protestado imperdonablemente.



Este señor viste generalmente un traje de color gris con cuello y puños azul marino, y su uniformada personalidad responde al sugestivo nombre de "acomodador". No hace más de diez minutos que he "levantado" mi documento, y el acomodador ha pasado delante de mi butaca (platea 13 de la fila 16), más o menos sesenta veces.

Hoy día, con el auge del cinematógrafo sonoro, par-

lante, etcétera, sería muy conveniente que los señores administradores los proveyeran de tacos de goma; de lo contrario, y dado lo poco que en algunas películas se puede escuchar las voces de los protagonistas, sería de lamentar que volviésemos a vivir a la antigua, cuando las figuras de la pantalla no sabían hablar.

Otra cosa que debían tener los encargados de "acomodar", precisamente para hacer honor al cargo que desempeñan, es una campanilla que sonase tres filas antes de llegar al sitio en donde se han acomodado (por su cuenta) una pareja de tortolitos; cosa que al encenderse su indiscreta y delatora linterna eléctrica a fin de entregar a un cliente, y por el solo delito de entrar en la sala una vez comenzado un acto, un documento a su cargo y por un importe de diez o veinte centavos moneda nacional, no ocasione molestias, rubores, apuros, angustias y otros... inconvenientes de esta índole.

Cuando más tiene que hacer, y la vez que más trabajo tenga en la sala, nunca este señor acomodador podrá en un día dar más vueltas que las que da un domingo durante la función de la tarde, que comienza a las 14.

Cuando llegan una señora y su hija, más o menos bien puestas, cuando la purretada de primera, segunda y tercera filas golpea el suelo, grita, silba; cuando el nene cascarrabias exterioriza su desagrado con aullidos espantosos, cuando una chica buena moza ha dicho un poco fuerte: ¿Y Vd. por quién me ha tomado?, y las menos de las veces, para decirle a los artistas de la pantalla que hablen más claro, que así no se les entiende nada...

De ahí se puede deducir fácilmente el porqué de ese andar al estilo "mozo de café" que tienen el ochenta por ciento de los acomodadores de Buenos Aires.



Vasto surtido de artículos novedosos y antiguos para adornos de chalets, halls, quintas, jardines, etc.

Tinajas estilo Colonial, de varios tamaños, con o sin pie de hierro forjado.

CASA JOSE BARBIERI

Exposición de Alfarería y Cerámica

Artículos de mi exclusiva fabricación

CORRIENTES 2562 - U. T. 47 Cuyo 7630

REPRODUCIMOS EN TERRACOTA
CUALQUIER OBRA DE ARTE



Jarrones para pintar, esmaltar, etc. Todo tamaño.

VISITENOS

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

CRITICA ESPONTANEA

La dirección de MAGAZINE CINEMATOGRAFICO, que se ha impuesto la norma de escuchar la voz del público lector, ha considerado la importancia que tiene para la defensa del mismo los juicios que éste se forme de cada producción.

Siguiendo este orden de ideas, resuelve establecer, en forma permanente, una sección denominada "Crítica espontánea", que estará destinada a recoger el juicio que los lectores se hagan de las películas, fundado en las reglas del arte y del buen gusto. Cree así haber dado con el mejor medio o norma para conocer la verdad, ya que

no escapa a la Dirección que entre el gran público hay quien tiene discernimiento e instinto práctico en el arte de criticar. Por ello, irá publicando la crítica que de cada estreno se sirvan enviarle sus lectores, estableciendo quincenalmente un premio consistente en una libra esterlina para el lector cuya colaboración sea más ajustada a la realidad.

La película sobre la cual se desee enviar el juicio crítico queda a entera elección del interesado, siempre, claro está, que se trate de una obra estrenada en el transcurso de la quincena.

Reflexiones sobre el cinematógrafo parlante

Negar los éxitos que le deparan en el futuro a las películas habladas sería como pretender despojar al arte la representación plástica de la realidad. La verdad es que si el cinematógrafo mudo aventaja al teatro por la trabazón de los actos y la representación sincera de la Naturaleza, no es menos cierto que este otro, poseedor de un elemento tan efectivo como el sonido o la palabra, resultará en sus representaciones con mayores visos de humanidad. Y bien. ¿Cómo negarle a las películas sonoras o habladas la importancia que se merecen? ¿Acaso en ellas no se complementan las ventajas del uno con las ventajas del otro? Sin reparar en los medios, que sin duda alguna se perfeccionarán a medida que evolucionen, y poseedor de los elementos reales del cinematógrafo y del teatro, necesariamente fluirá de esa amalgama un arte positivo y real. Indiscutiblemente el teatro está destinado a ser la puerta que los artistas tendrán que trasponer para llegar a posarse delante de una cámara cinematográfica. Sin embargo el teatro no lo capacita al actor para que pueda desempeñarse con la suficiencia que lo haría un actor cinematográfico, porque hay que tener en cuenta que exige una vocalización correcta y un timbre de voz adaptable, que el tono sea de fácil registro por los aparatos respectivos, ya que las inflexiones y las modulaciones de la voz son más bien producto de la educación y del ejercicio, de ese don natural del artista. Pero aun cuando estos requisitos se encuentren en casi todos los actores teatrales, sumados a un bagaje de cualidades mímicas, que parecieran ser adaptables a la pantalla, por lo común se encuentran ante el objetivo con un escollo insalvable, por que carecen de ese don de efectividad fotográfica que procede del artista en su caracterización, con tanta espontaneidad que despierta en el espectador una impresión sincera de simpatía o adhesión, según sea el papel que se crea.

En rigor de lógica, siendo el cinematógrafo parlante más exigente con los requisitos y cualidades del artista, y aproximándose más a los pasajes de la vida real, al

unir lo natural con lo humano, no cabe duda de que está llamado a suplantar los otros tipos escénicos.

No por ello queremos desconocer sus méritos y bondades al teatro y al cinematógrafo, que si cuentan hoy con muy pocos cultores lo son de positiva capacidad artística.

Carlitos Chaplin, ídolo y símbolo de la risa, desconoce el valor que la generalidad le atribuye, y a tal punto ha llegado su aberración que se ha decidido sólo a actuar en películas mudas durante cinco años. Quizá por la naturaleza de su propio arte tenga sobrada razón. ¿Acaso la mayor parte de sus méritos artísticos no residen en la comicidad insuperable de sus pantomimas? Y bien ¿No es ella un lenguaje comprensible en todos los idiomas? Y entonces. ¿Para qué pretender despojarle de esa ilusión misteriosa y hasta encantadora de sus producciones mudas? La incertidumbre de Carlitos es tal, que si ha aceptado en su última producción titulada en inglés "City Light", la reproducción de algunos motivos sonoros, se ha negado por completo a hablar. En verdad Carlitos Chaplin es y ha sido el cultor más elocuente del arte mudo.

Lon Chaney y Greta Garbo, enemigos de las películas parlantes, han resuelto salir de sus mutismos para entregarse de lleno al nuevo tipo de películas. Y, ¡cosa increíble! La Garbo se ha superado en su primera producción hablada, cuyo título en inglés es "Anna Christie". Su voz profunda y gutural parece conducir el indescriptible encanto que fluye de su propia personalidad, amén de caracterizarse en un papel distinto de los que hasta en el presente actuó. Marie Dressler, quizá su única amiga, está en dicha película magníficamente "fotogenizada". George Marion actúa correctamente en la parte que él se crea en la escena, y Carlos Bickfor se desempeña con tanto acierto en su papel de héroe ficticio que parece real.

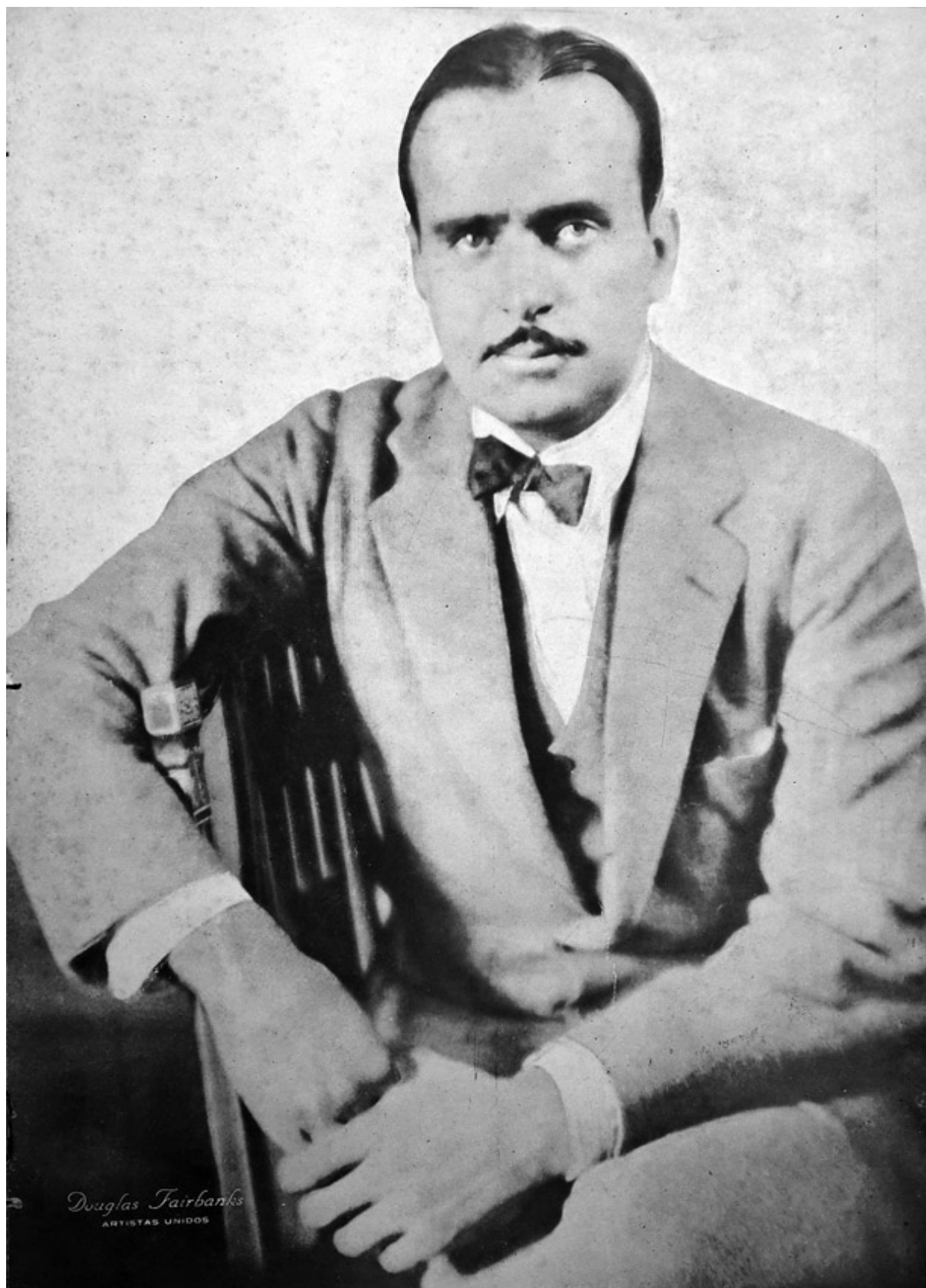






Una interesante fotografía de la soñadora Mary Brian que brindamos a nuestros lectores.









El enigmático Richard Arlen, conocido astro de la pantalla.

Modelos de la Presente Estación



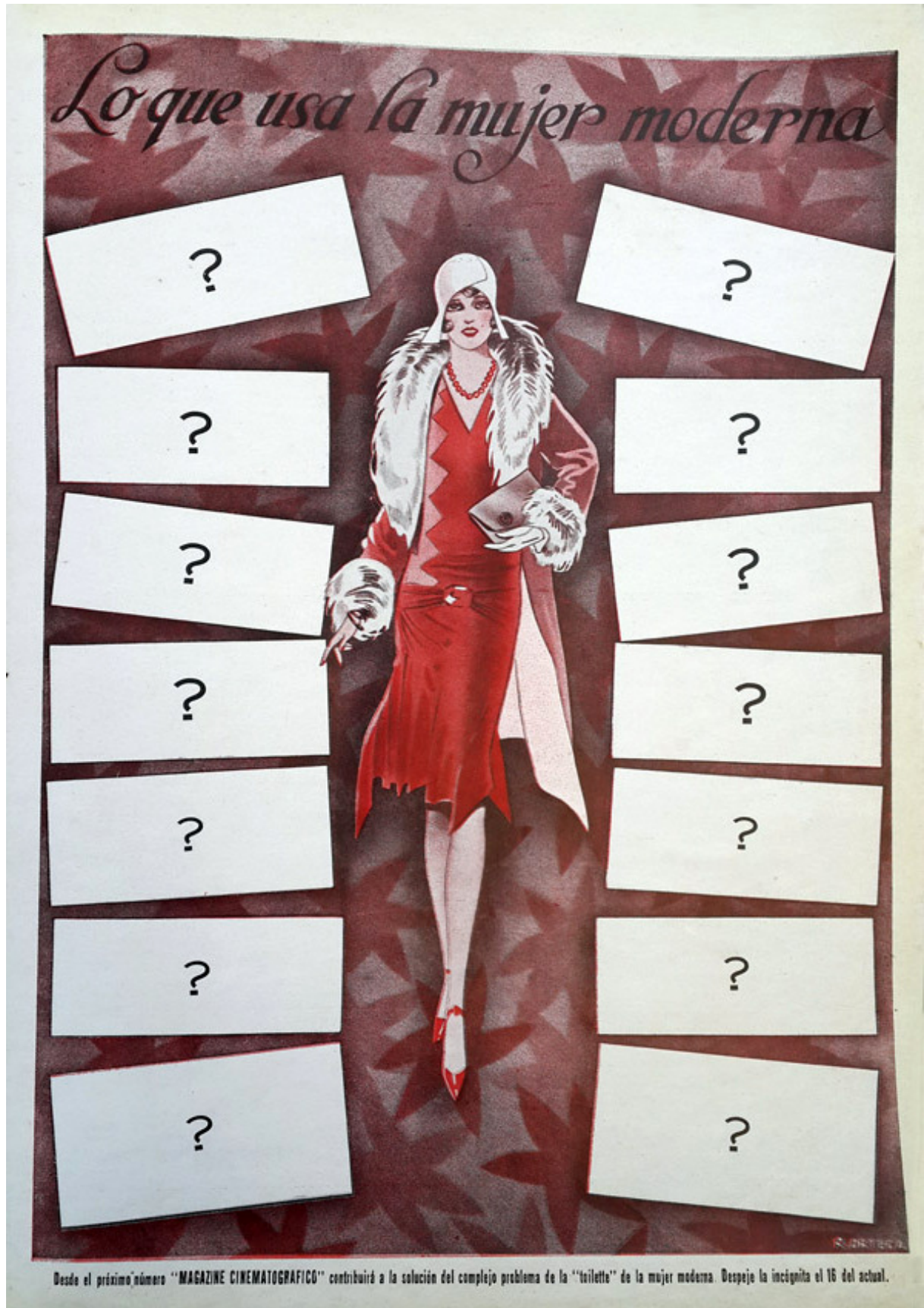
Saco de tarde, de seda verde, entallado, cuello y puños de Astrakán haciendo juego.



Hermosa capa floreada, con cuello piel de zorro blanco y bouquet de flores rojas, sobre traje liso de crepe satén.



Sombrerito de fieltro negro, con incrustaciones de satén a los costados.





Se dice en Hollywood que...

Alma Rubens salió del hospital completamente curada de su afición a las drogas heroicas y que preparase para hacer una excursión marítima que la tendrá alejada de Hollywood durante un par de meses.

Norma Shearer estuvo de novia con Irving Talberg durante tres años, y lleva otro tanto de casada. ¡Algo estupendo entre los astros de la pantalla!

King Vidor tuvo por primera esposa a Florence Vidor, de la que se divorció para casarse con Eleanor Boardman, que es su actual esposa.

Bebe Daniels, Phyllis Haver y Gloria Swanson se hicieron como bañistas de Max Sennet.

Sam Goldwyn ha renunciado el derecho que tenía de renovar el contrato del actor inglés Walter Byron, que al quedar libre fué contratado por Joseph Kennedy, de la Pathé.

Fox organiza unos coros permanentes que serán empleados en las futuras revistas de la empresa, y en los que figura un centenar de bellezas femeninas.

Olive Borden irá a descansar a un sanatorio durante las vacaciones de Navidad, mientras otros aprovechan para echar canas al aire.

Tom Mix, el célebre "cow-boys", ha sido llevado de Agua Caliente a San Diego para ser internado en un hospital con la clavícula rota. (Según asegura el artista se trata de restos de un accidente sufrido hace algunos meses).

Lila Lee, Conrad Nagel y Mary Carr han sido contratados por la R. K. O. para representar los tres primeros papeles en "La segunda esposa".

El director Jaques Feyder ha sido contratado por la Metro por un largo plazo, como consecuencia del triunfo obtenido con la película "El beso", en la que Greta Garbo es la estrella.

Georgia Hale después de filmar "El Circo" con Charles Chaplin, donde tuvo éxito, fué contratada por la Universal y fracasó; volverá a trabajar con su descubridor en la próxima película de éste.

Laura La Plante y su esposo (el director William Seiter), hablan de ir a Europa a pasar una temporada, dentro de pocas semanas.

Víctor Varconi anuncia desde Europa a sus amigos "hollywoodenses" que regresará a Cinelandia en el mes de junio próximo.

Edwin Carew ha sido designado, según se asegura oficiosamente, director general de los estudios Pathé.

Los norteamericanos, atentos a sus intereses, han resuelto traer artistas de todas nacionalidades a Hollywood,

puesto que con el cinematógrafo parlante se les presenta uno de los problemas de mayor importancia en resolver, de modo que tienen actualmente en los estudios un "stock" permanente y bastante variado de tipos de todos los países del mundo.

La selección se ha hecho en forma rigurosa. Los extranjeros se clasifican por nacionalidades y por tipos, adecuados para cada película, lo que representa un gran paso para la cinematografía, dado que antes veíamos en una película de ambiente argentino a un gaucho nuestro convertido en indio mejicano, o a un andaluz que bailaba un gato.

Sin duda alguna el sistema adoptado por los americanos del Norte es el más aceptado para resolver el problema, pues los intérpretes conocerán plenamente el papel que les corresponda, y por sus tipos, modales y vestimenta reflejarán fielmente el personaje que representan.

Las jovencitas de Hollywood son en realidad muy lindas; pero quizás poco alimentarse para conservar la línea y mucho pensar en la fama entorpezca. Lo cierto es que no llegan a tener más que un cuerpo lánguido y sin gracia.

René Cardona está haciendo ejercicios de pronunciación castellana y, como aun no está muy práctico, días pasados, al pronunciar el título de una película lo dijo en esta forma: "La prinzeza está triste". ¿Qué tendrá la prinzeza?

=====

EIBAR

PAT. S. 92910 - 602525

ELIZARAN & NAVARRO

Bdo. de IRIGOYEN 750

U. T. 38 Mayo 6631



7 X C - Precioso prendedor Eibar, damasquinado en oro 24 quilates, dibujo árabe, perlado en plata, con broche de seguridad. Última moda. a \$ 32.-

No. 40 - Prendedor Eibar, damasquinado en oro 24 quilates, dibujo tipo Renacimiento, a . . . \$ 14.-



No. 1046 - Pulsera "Eibar" damasquinada en oro 24 quilates, en dibujo muy artístico y fino. a \$ 105.-

SOLICITEN CATALOGO

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

La pantalla con sonido

El nuevo invento ha perturbado las relaciones entre empresarios y músicos. Debe prevalecer la importancia y la primacía del progreso humano a los intereses que se dicen afectados. Las orquestas tienen a su alcance la solución del "problema". Pensar en la desaparición del "film" sonoro es un formidable error. Se afirmará cada día más y más.

¡El film sonoro! Son tres palabras que dicen bien de dónde vienen. La frase se aplica indistintamente a dos géneros del "film": musicales y parlantes. Ha sido como un huracán irresistible. Ante su aparición se ha planteado un problema. Un problema de tal modo sencillísimo, que plantearlo constituye resolverlo. Ante ese aparato diminuto y todopoderoso que se llama micrófono se abatieron figuras orgullosas de la música y del mismo arte cinematográfico.

Fué necesario verlo llegar para probar que el cinematógrafo ya no sólo era una fotografía del teatro y que atendía a la creación y a la expresión por procedimientos independientes y esenciales. Ya no es teatro sin palabras. Tenía hasta ahora el gesto como elemento emocional, suficiente para reproducir el pensamiento e ilustrarlo. Una manera especial, por tanto, de enfocar la emoción, valiéndose de recursos que ahora suplirá la palabra pronunciada. Ya antes el cinematógrafo, sin ser sonoro, le llevaba en cierto modo ventaja al teatro. Este no podía, como aquél, permitirse el lujo de dejar en libertad geográfica a los personajes, pues el teatro se circunscribe a la realidad de un escenario estrecho. Vive así el héroe amarrado a los oídos del espectador, reduciendo sus intereses a la miseria física de los sentidos. El héroe tiene necesidad de estar "dentro del teatro", si hemos de verlo y oírlo; mientras que en la pantalla, como en la novela, se sitúa a su antojo en el tiempo y el espacio, dejando al público en libertad de utilizar la imaginación como vehículo cuando le interese no perder su contacto. Ha creado el público móvil, capaz de trasladarse a remolque de la anécdota por todos los caminos de la acción. Muchas veces, alejado del personaje hasta el horizonte, no deja de comunicarse con el público que le "oye", gracias a la "telecomunicación" del gesto.

Si el cinematógrafo mudo ha logrado todas esas posibilidades como elemento expresivo y de perspectiva ¡cuánto más nos brindará ahora con el nuevo invento!

NUEVOS APORTES DEL CINEMATOGRAFO PARLANTE

El cinematógrafo, que ha descubierto en pocos años un número mayor de actores ilustres que los reunidos en toda la historia teatral a través de los siglos, con las nuevas ventajas que el "film" sonoro da a los artistas podemos predecir, sin alardear de profetas, que el descubrimiento se operará en forma sorprendente, a la vez que hará retornar a la pantalla a actores y actrices que los creíamos perdidos para siempre. Por lo pronto, William Powell, confinado antes en los papeles de "traidor", ha

pasado súbitamente a un primer plano romántico, gracias a su voz extraordinariamente fofónica; Bebe Daniels, cuyo contrato fué cancelado por la Paramount, considerándola inservible para la nueva modalidad cinematográfica, ha causado sensación en su primer "film" hablado y cantado; Gloria Swanson, que muchos creyeron en franca decadencia, se halla en pleno apogeo por obra y gracia de la voz maravillosa descubierta en su último "film" "La intrusa"; lo mismo que John Boles, actor apenas estimado en la era de mudez cinematográfica, y Clive Brook, es cotizado ahora más que nunca por su correcta dicción; y, por último, para no citar más, Bessie Love, totalmente olvidada desde la época remota en que emocionaba al público en las cintas de aventuras con el nombre de Juanita Horve, considerada ahora, nuevamente, importante y prometedora figura.

Y hasta el cansancio podríamos seguir demostrando cómo el acervo cinematográfico se ha enriquecido e irá recibiendo nuevos y valiosos aportes.

Los encumbrados prestigios teatrales saludan gozosos y ufanos la llegada del "film" sonoro, que necesitando su maestría en el decir va a conferirles una parte de la fortuna y del renombre hasta ahora disfrutados por los antes desdeñados camaradas "mudos".

Ina Claire, Ann Harding, Ruth Chatterton, Kay Francis, Al Jolson, Maurice Chevalier, Irene Bordoni; las reacias figuras del drama y los ases del "cabaret", invaden ruidosamente los estudios californianos con su escolta numerosa de muchachitas, ni más ni menos bellas o artistas que Alice White o Joan Crawford, pero con la ventaja de su experiencia escénica como segundas tiples en algún teatro neoyorquino, tales como Jeannette Mc Donald, Helen Kane, Lilian Roth, Sally Starr, Dorothy Jordan, Carlota King, Kay Johnson, nombres que acaso oirán hoy por primera vez los aficionados argentinos, y que, a corto plazo, serán tan familiares como Greta Garbo, Dolores del Río, Corinne Griffith, Douglas Fairbanks, John Gilbert y Ramón Navarro.

LA NUEVA ETAPA DEL CINEMATOGRAFO EXIGE MAS CEREBRO QUE VISTOSIDAD

El arte mudo protegía en sus sombras lividas muchos advenedizos, muchas celebridades hechas a base de inteligentes y costosas "reclames", muchas insignificancias a quienes se endiosaba... porque no se los oía hablar...

El cinematógrafo sonoro ha surtido el efecto de depurar el ambiente y de contribuir poderosamente a volver a poner ciertos valores en su verdadero lugar; de nuevo predomina la inteligencia combinada con el estudio y la voluntad, y será preciso merecer ser actor, y no interpondrá la suerte ni el favoritismo, sino los valores personales y artísticos.

Es preciso que para trabajar en el cinematógrafo el actor domine su lenguaje, las inflexiones de su voz, y, sobre todo, su tono, debiendo además llevar el control de los sonidos.

Debe aprender el valor dramático de las pausas en la conversación, y tiene que acostumbrarse a reaccionar al oír una palabra, y no en la forma habitual en que un

titulo aparecía oportunamente en la pantalla substituyendo la acción. En efecto, en el cinematógrafo mudo un actor ante la pantalla acciona y pronuncia la sentencia de un titulo ante su *partenaire*, que permanece generalmente quieto; inmediatamente se interrumpe la escena y se toma la contestación del referido *partenaire*, que la registra en la pantalla. En la película hablada la contestación es inmediata, la reacción debe producirse indefectiblemente sobre la palabra oída, sin vacilación.

EL "FILM" SONORO Y NUESTROS MUSICOS

Todo lo dicho hasta ahora, como se ha visto, lo ha sido en cuanto se refiere al cinematógrafo propiamente dicho; pero es que frente al auge del "film" sonoro se está haciendo una discusión larga y reiterada entre los empresarios y los músicos. Ambas partes han traído a su expediente numerosas pruebas de cargo y descargo. Sobre el mérito de esto y aquello nuestra revista quiere también contribuir a aunar los propósitos, al parecer contradictorios.

Antes de la llegada del "film" sonoro a nuestro país hubo quien hizo provisiones ajustadísimas a la realidad ambiente, pues sostuvo que él concurriría notablemente al mejor desarrollo de la cultura artística. Y ello háse operado, sobre todo en el interior del país, adonde hasta ayer no llegaba, sino después de ser contemporánea, la buena música, y donde nunca podían abrigar la esperanza de deleitarse ante la voz de los virtuosos del canto o presenciar un gran espectáculo.

Y tanto ha habido de previsión en esas palabras, que en el corto tiempo que media desde la aparición del invento a estos días son numerosos los pueblos muy interiores de la República que han podido ver y oír espectáculos que eran patrimonio del público de la capital federal.

Ello sólo constituye la primer barrera ante la cual habrían de desmenuzarse los argumentos que salen esgrimiendo los músicos para atacar al "film" sonoro.

Al presentarse éste las entidades gremiales de aquellos que debieron ubicarse en la actitud que las circunstancias les indicaba — primeramente, solicitando la colaboración de las empresas en busca de soluciones comunes — promovieron proyectos en el seno del Concejo Deliberante, distribuyeron con profusión volantes y salieron a las calles demandando estentóreamente la supresión automática del "film" sonoro!

Claro está que no hicieron más que practicar el viejo aforismo de los sicilianos, y de los criollos también, porque no decirlo. Pensaron como los primeros — "non piove, gobborno ladro" — que la culpa era de las autoridades que no protegían el nimen de los filarmónicos argentinos, o como los segundos, ante la demora en que se desarrolla la espiga, que deciden pedir la solución al Presidente de la Nación... nada menos!

Con el mismo candor que los niños usan para tratar de esconderse, cubriéndose la cara con una mano; afectados por la clásica enfermedad crónica de los criollos de que el gobierno debe resolverlo todo; con la ideal función de tapar el cielo con un harnero; también los músicos recurrieron a los poderes públicos enumerando los perjuicios que les alcanzaba. Innecesario es decir que no consideraron las ventajas de orden cultural y científico que el invento traía aparejadas.

Bastó que la generalidad de las publicaciones diarias emitieran su juicio para que la demanda de los músicos, llegada en última instancia al fallo público, fuera rechazada por contrario imperio. ¡Hacerla prosperar hubiera sido lo mismo que mandar inmediatamente a "garage" todos los camiones que circulan porque hay que defender al caballito criollo!...

Con ese criterio, nosotros, nosotros modestamente, habríamos resuelto el difícil problema del tráfico de la ciudad... ¿Cómo? Muy sencillo: ¡eliminando los vehículos!...

Por lo demás, conviene señalar que al presentarse los músicos a las autoridades municipales han errado la senda a seguir, pues no se ignora que la Municipalidad, precisamente, es la enemiga de más cuidado que tienen aquellos. Recuérdese, sino, que con motivo de los últimos bailes de Carnaval fué extremada la nota impositiva: los teatros que ofrecieron bailes — y en ellos actuaron las orquestas, obvio es decirlo — debieron oblar un gravamen de \$ 1.200! diarios. A mayor abundamiento, cabe decir que la instalación de un "dancing" puede hacerse previo el pago de una patente anual de veinticinco mil pesos. ¿No es suficiente todo esto para reforzar categóricamente la circunstancia apuntada, de que la Municipalidad es la mayor enemiga de los músicos?

Vamos a tolerar que exista un problema para los músicos en esto del "film" sonoro, pero ese problema se ha presentado en todos los países, y en todos se busca la solución al mismo, ¡sin que a nadie se le ocurra ahogar la voz del "film" sonoro!

Además, el grito proferido ha hecho perder una brillante oportunidad de estarse callados, porque el pleito que se debate será resuelto por los mismos músicos, si ellos, despacio y con buen modo, buscan la colaboración de los empresarios de cinematógrafos.

No hay que olvidar que se está estudiando la "filmación" de películas argentinas con música argentina. La producción de equipos de sonorización sólo ha alcanzado hasta la fecha, como lo ha expresado recientemente un conocido cinematografista, para cubrir las necesidades de los grandes países productores de películas, y ahora se nos anuncia la posibilidad de instalarlos en el país. Son instalaciones que se harán oportunamente, que no se pueden improvisar, porque significa el empleo de grandes capitales y la solución de muchos problemas técnicos que bien conocen los que están dentro del asunto. Sin embargo algo se ha hecho, pues muy pronto contaremos con películas realizadas en Norte América pero sincronizadas en nuestro país, con música argentina, lo que abrirá a nuestros músicos nuevos campos de actividad.

UNA SOLUCION CONCILIADORA DE UNA AUTORIDAD EN LA MATERIA

Otras soluciones que concurrirán a hacer desaparecer la existencia de esta enojosa litis sería fácil traerlas al cuaderno de pruebas.

Véase, sino, las fórmulas propuestas por el señor Max Glücksmann, que es la persona a quien nos hemos referido antes:

"En Buenos Aires existen 200 salones de cinematógrafos, en los que encontrarían una forma de trabajo muchas buenas orquestas encabezadas por buenos directores

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

en audiciones especiales de música sinfónica y nacional. Sería raro que un empresario de cinematógrafo no facilitara un día por semana su salón en condiciones excepcionales para la realización de esos conciertos, en los que más de 3.000 músicos podrían encontrar una tarea digna de sus actividades, aparte de que se acostumbraría al público a la buena música a precios popularísimos, cosa que hoy no se hace".

Otra declaración de la misma persona está concebida en los siguientes términos:

"No es el gobierno que debe buscar la solución de esta cuestión, sino los músicos, que para ello contarán con la colaboración de los propietarios de cinematógrafos. Consultados varios colegas sobre la solución antes propuesta, todos la han aceptado con manifestaciones de simpatía. Hay que insistir en afirmar que la solución está en manos de los músicos. Ellos deben provocar conferencias y entrevistas con la Cámara Sindical del Cine y con los dueños de los principales salones, empezando por agruparse en orquestas sinfónicas y típicas y presentando los elencos a los empresarios, que con seguridad los aceptarán".

El "film" sonoro favorece esa idea, porque es sabido que desde que apareció no se da más de uno por día. Ahora se les presenta, agrega, una ocasión para extender su radio de acción, pues el señor Glücksmann propone que se lleve a los músicos a todos los barrios. Con ese sistema se llegará a popularizar la música como se ha llegado a popularizar el "film": se educará a las grandes masas que de esta manera se acostumbrarán a la buena música y entonces los músicos se habrán asegurado su porvenir.

En síntesis, pensar en la desaparición del "film" sonoro es un formidable error... El progreso tiene imperativos a los que nadie puede substraerse sin peligro de quedar demasiado rezagado...



De la vida de Hollywood

La fantástica Hollywood es la tierra de las rarezas y de los extremos; allí en dos horas se pueden hacer millones, y también puede ocurrir que esos mismos millones se evaporen a plazo brevísimo.

Una "girl" que resulta vencedora en un concurso de belleza o consigue un empleo en los "studios" de tal o cual empresa cinematográfica, a los quince días está de nuevo buscando una oficina o una tienda donde poder ganar apenas unos dólares por semana, porque de "extra" solamente ganaba lo necesario para vivir.

Hollywood es la ciudad donde circulan más automóviles particulares. Pero la mayoría de sus propietarios piensa con terror que es probable que dentro de muy

poco tiempo se verán obligados a cambiar su lujoso Cadillac por un modesto Ford; los anillos y collares que lucen son prendas en las cuales se han depositado pecaminosos deseos pignoratícios.

Por las avenidas, por los paseos públicos o los balnearios, la gente de cine pasea continuamente; graves los rostros de los hombres, risueños los de las mujeres.

Parece que la popularidad y la belleza fuesen la única preocupación de los habitantes de la localidad. Es fácil apuntar que por cada negocio de giro comercial difícil apuntar que se anota se ven cuatro o cinco institutos de belleza. Entre aquéllos abundan las tiendas, sastrerías y otros establecimientos dedicados a la indumentaria.

En términos generales: caracteriza a los que viven en Cinelandia una cualidad especial, esto es, el acendrado espíritu que tienen para todo lo que sea propaganda, tanto en los comercios como en la vida pública, y hasta en la privada. A los comerciantes la propaganda les demanda la ocupación de más de la mitad de su capacidad de trabajo.

Y no es raro que al entrar a una confitería encontremos fijado en el vidrio de la puerta un retrato de John Gilbert, o debajo del cristal de una mesa la silueta de Bebe Daniels, o un busto de Clara Bow reposando sobre la Caja o el mostrador.

Y así veis, por ejemplo, en la vidriera de un comercio cualquiera, un maniquí de Raquel Torres, que muestra las piernas hasta las rodillas con negligente elegancia. "Tenga en cuenta que estas medias son manufacturadas por la fábrica tal o importadas por cual", dice una pequeña leyenda colorada. Tampoco es raro que una sastrería recomiende las solapas Clive Brook, los puños Ramón Navarro o las camisas Adolphe Menjou.

Pero allá todo se compensa: los objetos hacen "reclamo" a los artistas, y éstos la hacen a aquéllos.

En esa ciudad fantástica, donde la más modesta dactilógrafa se cree con condiciones para eclipsar a Greta Garbo, todos viven en forma distinta a los demás habitantes del mundo, y a pesar de que parezca lo contrario, es seguro que si existe una persona más o menos feliz en la ciudad de cartón, ella no debe formar parte de la tumultuosa colonia cinematográfica.

Los astros de décimosexta magnitud, vale decir, los que aun no se distinguen, continuamente luchan por llegar a los primeros puestos y adquirir fama y fortuna; y los que ya han llegado y su nombre se conoce en todo el universo y su fortuna está consolidada por sendas cuentas corrientes en los Bancos, no descansan; siguen la tarea de superarse, dado que los aspirantes son muchos y diariamente llegan a Hollywood centenares de estos, que no escatiman esfuerzos para realizar su sueño y triunfar.

Y entre los pretendientes llegan embajadas de todos los países trayendo como credencial una cara bonita, una estampa elegante, y, sobre todo, un gran amor a la pantalla: Dolores del Río y Lupe Vélez llegaron de Méjico; Greta Garbo vino de Suecia; Lya de Putty y Vilma Banky de Alemania; Renée Adorée de Francia; María Casajua de España; Barry Norton de nuestra patria; y así tantos otros que aun no se conocen y que llegaron de todas las latitudes, estando ahora luchando por la popularidad, por esa espantosa popularidad llena de inquietudes, de sinsabores y de angustias, que tantas lágrimas habrá hecho verter a esos ojos que nosotros creemos nos miran risueños.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

ACTORES RUSOS

IVAN MOJOUSKINE

Arte, religión y patriotismo o amor a la tierra, han sido siempre en Rusia algo así como los elementos de una trinidad indestructible. Cantos y danzas populares de las más apartadas aldeas caucásicas o tártaras podían ser consideradas como obras de arte, porque eran reflejo del pueblo en su totalidad, desde el noble hasta el más humilde de los campesinos. El arte ruso — aun en sus expresiones más secundarias, como el cabaret — era ya conocido y festejado en Europa mucha antes de la guerra.

El artista ruso es patriota, en el sentido de sentirse íntimamente ligado a su país de origen. Nada importe la emigración, nada importa la distancia.

Aun fuera del hogar el artista ruso sigue sintiéndose ruso ante todo, y este sentimiento se exagera, naturalmente, cuando ha de consagrar su esfuerzo a una labor de arte que, por su naturaleza, trae a su mente y a su corazón el recuerdo de la patria lejana. Así vemos ahora cruzar por Europa tantos y tantos artistas rusos — coros de cosacos, bailarines, músicos, pintores, actores, y aun entre nosotros hemos tenido hasta hace poco un cuadro coral y que ha impresionado bien a nuestro público, Los cosacos del Don — difundiendo en tierras y entre pueblos extraños el arte patrio, caballeros de la nostalgia, servidores abnegados y voluntarios de una tierra que siguen considerando santa, aun cuando no les sea dado poner en ella sus plantas.

Así ocurrió que fueron en gran número los emigrantes rusos que colaboraron en la producción de la película de la UFA dirigida por Ploch-Rabinowitsch, "El Diablo Blanco", cuyo tema típicamente ruso está inspirado en el cuento de Tolstoi, "Hadschi Murat". El realizador Alexander Wolkoff, y yo mismo, tuvimos durante sema-

nas enteras de vivir entre rusos la grata sensación del regreso al hogar patrio.

Pero esta sensación fué particularmente viva una noche en que después de una jornada de trabajo bien llevada, estábamos un grupo de rusos — entre ellos algunos que fueron generales, oficiales, grandes propietarios y que por una ironía del destino se encontraban "representando" ahora lo que en realidad habían sido — agrupados en torno al fuego, consumiendo los vasos de té uno tras otro y encendiendo un "emboquillado" con la colilla del otro. Espontáneamente nació en los labios de algunos de nosotros la canción del Volga y su melodía tenía resonancias agudas en mi corazón, en el corazón de mi personaje.

¿No era yo Hadschi Murat el rebelde, el héroe nacional, el hombre del cual todos aquellos que en torno mío estaban agrupados aguardaban la libertad? No muy lejos



de nosotros una "balalaika" dejaba oír sus notas. Muchos ojos se anegaron en lágrimas. La ilusión del ambiente patrio era perfecta.

Así lo comprendió Alexander Wolkoff, sustrayéndose con esfuerzo a su emoción de ruso para oír la voz de su deber de artista. Nuestro grupo se encontraba junto a una batería. Las lámparas se encendieron de pronto y nuestros oídos percibieron en el silencio el familiar rumor de la cámara cinematográfica. Comprendimos todos sin necesidad de cambiar un gesto ni una palabra y proseguimos nuestro canto quedo y lento como una meditación... A los veinte minutos volvía Wolkoff radiante y nos decía, en ruso, naturalmente, que estaba satisfecho, que la escena resultaba admirable. El objetivo había sorprendido un instante de emoción, un aliento de vida rusa.

"El hijo de una virgen" es un valor positivo en nuestro caudal cinematográfico

Gusta la nueva producción local de Cinedram Film

Los esfuerzos realizados en los últimos tiempos por los cineastas nacionales, particularmente en el transcurso del año anterior y lo que va del presente, se han concretado en un número de películas que si bien por el número constituyen una insignificancia, son promisoras en lo que respecta a valores técnicos y artísticos.

Entre las producciones locales de último término, "El hijo de una virgen", realizada por Cinedram Film, con argumento y dirección de Nicolás Ercolani, ha logrado una posición destacada.

El mejor elogio que pueda tributarse a ese nuevo esfuerzo en favor de nuestra naciente cinematografía lo ha brindado el público, supremo juez que ha consagrado con su aprobación el "film", en cuyos principales papeles se destacan, el mismo Ercolani, Adelia Manzetti, Molly May, Lidia Pringles, Lina Ragusa, Francis Gilbert, Bellomo Ricciardi y Francisco Ielmini, que se desenvuelven con acierto y permiten forjar grandes esperanzas en el futuro inmediato de nuestro séptimo arte.

— 35 —



ANUNCIAMOS

a nuestros lectores que desde el próximo número MAGAZINE CINEMATOGRAFICO inaugurará una sección "CORREO DEL CINE", que será dirigida por STAR, cuyos amplios conocimientos sobre la historia y vida de los astros y estrellas de la pantalla, como asimismo de todo lo relacionado con ellos, lo autorizan plenamente.

Así, pues, nuestros lectores podrán hacerle todas las

preguntas que deseen, siempre que tengan el carácter a que nos hemos referido.

Las consultas deben ser dirigidas a STAR, "MAGAZINE CINEMATOGRAFICO", Avenida de Mayo 760, para ser contestadas y publicadas en el número correspondiente, por riguroso orden de llegada.

NOTAS SUELTAS

La nueva orientación y plan de trabajos que ha demandado a los directores las necesidades artísticas requeridas ahora para la "filmación" de las películas sonoras o parlantes, ha operado un visible movimiento de selección y rotación de las grandes figuras de la pantalla. Si bien es cierto que las estrellas poseedoras de una buena voz, que lo son casi todas, ya que sus comienzos artísticos han sido hechos en su mayoría en los "music-halls", han aumentado su acervo en dotes de tal carácter, debe reconocerse también, como una consecuencia directa, que se ha disminuido el valor de las que no reúnen condiciones para su actuación en esa clase de películas. Felizmente el elenco de grandes figuras no ha de verse tan disminuido. Aisladamente se han presentado hasta ahora casos de artistas que han debido volver sobre sus pasos por no poseer aquellas condiciones. De todos modos, no sin sensible temor vemos que las filas se ralean.

Una información de Hollywood nos hace saber que la hermosa Vilma Banky, la admirable protagonista de "Esto es el cielo", ha anunciado su retiro del arte cinematográfico. La dulce paz hogareña, la tan ansiada paz hogareña, que tal vez en el seno de las familias sajonas sea una realidad tangible, parece que atrae a Vilma, que ha expresado sus deseos de consagrarse por entero a la vida íntima.

No es ajeno a esta decisión de Vilma el hecho de que tanto ella, como su marido, Rod la Rocque, estimen que su triunfo en las películas sonoras no ha sido tan "sonoro" como lo han obtenido otros artistas. Antes que desconocer en Vilma condiciones para deleitarnos oyendo su dulce voz, estimamos que los directores no han acertado en encontrarle argumentos mejores que el de su primer "film" sonoro ya citado.

Mientras tanto, y para hacer un mejor juicio de la hermosa húngara, esperemos conocer las nuevas producciones en que actúa: "Suinkissed" y "Una mujer para amar".

La primera, fotocomedia tomada de una pieza de éxito de Richard Bennet, se está exhibiendo en los Estados Unidos, y en cuanto a la última, la conoceremos aquí durante el transcurso de la presente temporada.

También Ricardo Cortez ha hecho abandono voluntario y malicioso del hogar, como dicen los letrados. Y lo peor es que se ha alejado de Alma Rubens, la hermosa actriz que nos demostró más de una vez la exquisitez de su temperamento, su grandeza espiritual y la bondad de sus sentimientos, reflejados en sus grandes ojos claros. Por eso es que afirmamos que la postura de Cortez no tiene atenuantes. Al menos para nosotros, que no conocemos ni queremos nunca acordarnos de las miserias íntimas que se ventilan en los pleitos de divorcio.

Como se sabe, Alma perdería con éste su tercer marido. El hecho nos sugiere entonces más graves meditaciones; pero, a pesar de todo, no perdonamos a Cortez...

Taller Mecánico Cinematográfico

"FELIU"

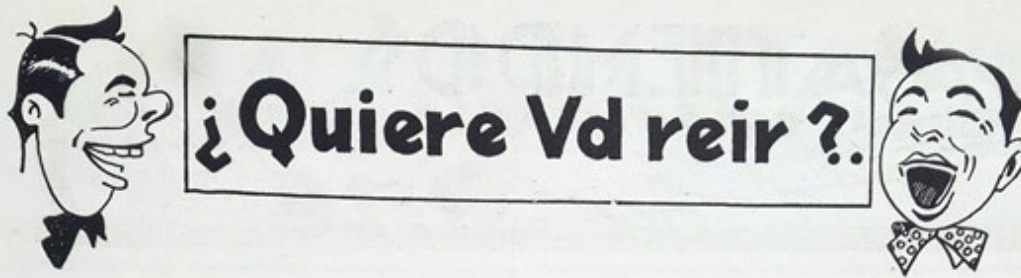
DE

FELIU & GARROTE

Ha trasladado sus Talleres y Escritorios a

Lavalle 3654 - U. T. 62 - Mitre 9436

EQUIPOS "FELIU"



El — Tus ojos son dos turquesas, tus cabellos de oro, tus dientes como perlas, tus labios de rubí, tus...
Ella (interrumpiéndolo). — Y la pulsera que me regalastes de lata.

— Soñé que anoche me casaba con Greta Garbo. ¿Cree Vd. que eso pueda ocurrir?
— Es posible...
— ¿Cuándo?
— Cuando vuelva Vd. a soñar.

— Doctor; quiero saber el nombre de mi enfermedad, pero en castellano y no en difícil.
— Lo que Vd. tiene es una formidable haraganería.
— Gracias doctor. Y ahora dígame el nombre científico para poder decírselo a mi mujer.



— Mozo, este bife de cerdo tiene gusto a suela.
— ¿A suela? Entonces debe ser de ternera, porque el de cerdo tiene gusto a goma.

El comisario. — ¿Es cierto que ha roto Vd. un paraguas en la cabeza del señor?
El acusado. — Sí, señor comisario; pero no, tiene importancia; era una paraguas de tres pesos.

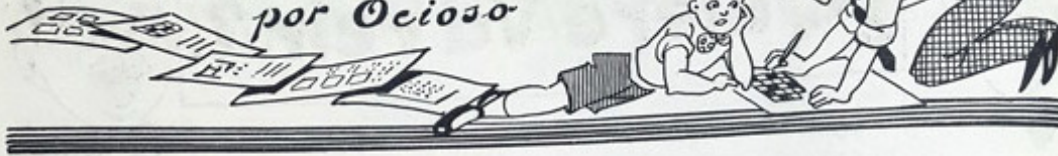
Una madre cuyo hijo es alumno de una escuela visitada por el Presidente de la República, le pregunta:
— ¿Qué le dijiste a Su Excelencia?
Hijo — Nada.
Madre — Tu maldito orgullo será causa de tu perdicción.

Aventuras de Karl Dane y George Arthur



PASATIEMPOS

por Oeioso



1 - JEROGLIFICO

G	U	
G	U	.

Prenda de vestir

2 - COMPRIMIDO

1000	A	500	R	I	500
------	---	-----	---	---	-----

Capital importante

3 - JEROGLIFICO

TA	ZER
TE	ZIR
TI	ZOR
TU	ZUR

En radiotelefonía

Las soluciones aparecerán en el número próximo, del 16 del corriente.

Gente de la pantalla

por SAJOR ZIUR

El próximo Carnaval llevaré a bailar a casa a Carmencita Vidal y a Lily (si se disfraza). Si no puede la primera, irán la noche contigua; con disfraz: Carmen torera, y LILY Damita antigua.

Richard estudia francés y el inglés lo estudia Luis; éste por diez dice ten, mientras dice RICHARD Dix.

—¿Qué coche prefieres, Nelly?
—Lincoln.

—¿Y tú King?
—Du Pont.

—¿Y tú José?
—Studebaker.
—¿Y tú, MARY PICK?
—Ford.

Lila, cuando su marido va a gritar ya lo prevé; y para no dar oído, en alta voz LILA Lee.

El padre de Laura trajo una planta de tomate,

que le mandara su hermano para que LAURA La Plante.

Ahora vuelven de pescar, a pesar de que hace frío, la Luisa de junto al mar, y la DOLORES del Río.

Francisco es delgado, Carlitos ameno, Juan bajo, Luis rubio, y ANTONIO Moreno.

Estuve ayer en el puerto, a ver el Donal, que es buque más o menos renombrado; pero observé con sorpresa, que en el dique tres estaba el buque DONAL Varado.

Después de la discusión parece que se armó Troya; se destruyó un paredón, dos espejos, un portón, y se hundió la CLARA Bo...ya.

OPTICA "PODESTÁ"

Consulten nuestros precios antes de hacer sus recetas

ANTEOJOS Y LENTES

Revelaciones y copias esmaltadas, ampliaciones

— semi-pastel 30 x 40 con marco \$ 6.- —

Los pedidos del interior se despachan en el día. ENVIEN SU ORIGINAL

CANGALLO 1129 - U. T. 35, Libertad 1068 - Bs. AIRES

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO*El Cuento de LA CANCIÓN DEL VAGABUNDO*

Traducido del inglés especialmente para "EL MAGAZINE CINEMATOGRAFICO"

Un largo convoy de mulas, abundantemente cargado con sedas y telas de oro para el monasterio ruso de Pietagorsk, serpenteaba en el paso de Barjal. La nieve caía en los altos montes, mientras que más allá, a menos de cinco millas, el ardiente sol de julio maduraba las uvas de los viñedos que tapizaban a lo largo las faldas del monte Elbruz.

Como la caravana de mulas se arrastraba ciegamente a través de la tempestad de nieve, los arrieros con golpes y gritos azuzaban a las bestias. Un pelotón de cosacos iba escoltando al convoy de mulas desde el Terek Stamtza para protegerla de los bandidos. Pero como una gran riqueza al igual que una gran belleza es difícil conservar, el viejo Suliman, el Tártaro, quería trasponer el peligroso paso tan rápido como fuera posible.

Sus negras cejas se unían ansiosamente, iba inquieto pensando en bandidos y ladrones, cuando un disparo pasó silbando por sobre la cabeza de la columna.

Los cosacos cargaron.

Toda la columna se detuvo desordenadamente, las mulas se apolonaron estúpidamente, con sus rabos vueltos hacia el punzante viento, aumentando más la confusión, con sus chillidos y sus coces.

Mientras Suliman trataba de abrirse paso, un jinete apareció súbitamente. Una hercúlea mano lo asió de sus hombros y lo empujó con violencia. En vano trató de conservarse en la montura. Un momento más tarde se debatía en un torbellino de nieve.

La tormenta de nieve caía tan espesamente que le impedía ver lo que sucedía, sólo oía los gritos y las maldiciones, los golpes y la detonación aguda de un rifle que de cuando en cuando disparaba. Mas prontamente, tal cual empezara, la conmoción salvaje cesó.

Suliman hizo un esfuerzo y se paró. Miró en derredor y todo lo que pudo ver fué el enojoso enredo de mulas y algunos de sus hombres que perdidos caminaban sin rumbo en la nieve.

Desde corta distancia vino el vigoroso eco del canto de un hombre:

Yo pago con mi canto si tomo lo que quiero,

Y si el error se corrige de un sablazo,

Justo es que al fuerte el rico le abra paso,

Y al Kaishar cuando se ponga fiero.

Quiera Allah que se le incendien sus campos y que una maldición de infecundidad caiga sobre sus mujeres; gritó Suliman sacudiendo sus agudas manos hacia la dirección del cantor.

El sargento encargado de la escolta vino galopando y al frenar su caballo fué patinando hasta hacer alto a un lado de Suliman.

—¿Está Vd. aliado a estos bandidos que los ha maldecido tan cordialmente? ¿Vd., viejo perro Tártaro?— preguntó él.

—Antes de ser aliado de ellos preferiría serlo del diablo, contestó Suliman escupiendo desdeñosamente en la nieve. — Esos fueron los hombres de Yegor, la gente del Kaishar. Ellos mismos se apodan Las Alondras Ladronas y pretenden pagar con sus cantos lo que roban.

—Ah, si — contestó indolentemente el cosaco, que mal podía estar apenado si no eran suyas las sedas ni los tejidos de oro que les habían robado.

—Ah, si — repitió — he oído decir algo sobre ellos, cuentan que el comandante del 27.º regimiento de cosacos de Staniza una vez capturó al cabecilla, ese joven Yegor, y porque cantó muy bien lo dejó ir. Yo en cambio, prefiero mucho más un nutrido coro de cosacos, en la iglesia o en la taberna, y Vd. puede quedarse con el maullido de esos ladrones de montaña.

—¿Qué alcanzaron robar? — preguntó Suliman.

—¡Sólo veinte fardos de seda y como treinta anas de telas de oro! — contestó el cosaco.

—¡Por las barbas del profeta! Vd. dice solamente treinta fardos de seda y treinta anas de telas de oro — rugió el viejo Suliman encolerizado. — Esto reporta una fortuna que pierdo de mi propio bolsillo y debo reembolsarle al comerciante que me la confió.

—Vd. no merece ni siquiera ser muerto, porque ustedes los mahometanos nunca beben vino... ¿tienen las mujeres que quieren en sus harenes!... ¿para qué diablos necesitan dinero? — contestó el cosaco con frialdad mientras daba vuelta su caballo.

—¡Por los Djums de Ararat me enviaron semejantes enclenques para resguardar mi caravana! Suliman chilló, después que aquél galopó a unirse a sus hombres que lo aguardaban para recibir órdenes.

Pero si la pérdida de los fardos de seda y los anas de telas de oro lo sumían a Suliman en la miseria, en cambio a Yegor y sus montañeses ios llenaba de alegría, iban cruzando la tormenta de nieve cantando todos gozosos. La gruesa nieve, la pesada montura de sacos, y el velo gris que delata la aproximación de la noche no inquietaban a los hombres de la tribu del Kaishar. El éxito los había enardecido y el eco de sus cantos iban retumbando en las altas paredes del paso.

Cuando Yegor, que iba al frente de sus hombres, llegó a la parte más alta del paso de Darjal, tiró de las bridas a su caballo, deteniéndolo hasta que sus dos tenientes llegaron hasta él.

—¡"Stoi"! — les gritó entonces, retorciéndose en su silla y levantando su mano, como en señal de hacer alto. La tropa de bandidos frenó sus caballos, y con todo fervor comenzaron a golpearse el pecho con sus manos. La canción que venía con ellos cesó, yendo el último eco a morir temblorosamente en los lejanos cerros.

Lejos, en lo alto, un águila volando hacia su nido grznó; su estridente grito se endió en la furiosa tempestad.

—¿Qué es aquélla Yegor? — preguntó Hassan.

—Es la posada de Osmán. La luz en las ventanas arden como carbones encendidos — contestó Yegor señalando con la mano. — Detengámonos allá para calentarnos, quizá negociemos con el turco. Ello nos ahorraría el viaje al mercado de Thieves en Batoum. El nos pagará bien por estas piezas de telas de oro que le hemos sacado a la caravana de mulas.

—Si — dijo el tercer hombre arrimando su caballo cerca del de Yegor a fin de poder hablar. — Sería bueno detenerse y beber un trago de vino del sótano del viejo turco.

—¡Siempre pensando en vino Azamat — censuró Yegor, escondiendo una sonrisa tras la nieve. Siempre pensando en vino, y aquí Hassan, pensando siempre en mu-

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

¡eres, ¡qué amigos tengo! Uno me dejaría por el guiño de una mujer y el otro desertaría de mí si llegara a oler un barril de vino.

La voz alegre del joven moderaba la picantez de sus palabras, pero Hassan, el más serio de los dos tenientes, de una hermosa cara poblada de barba, se apresuró a protestar:

—Yegor, mi propio hermano de sangre — dijo — si estuvieras en peligro no me sacarían de tu lado ni espadas candentes caldeadas en las llamas de Gehena. A tu llamado, creedme, atravesaría nadando un océano de rojo vino sin ni siquiera beber un sorbo.

—Vamos entonces — contestó riendo Yegor. — Cantemos una canción de borrachos para alegrarnos en el viaje a la posada de Osmán.

Y dándose vuelta les dijo a los que venían atrás: vámonos a la posada de Osmán a beber vino y a negociar.

—“¡Hep! ¡Yahoo!” gritaron alegremente los montañeses mientras alentaban a sus caballos a talonazos.

De uno en fondo empezaron a descender por la falda que quedaba entre ellos y las rojas luces que delataban la casa de Osmán.

Yegor, cabalgando al frente de sus hombres, con su hermosa cara humedecida con flecos de nieve, empezó a cantar una vieja canción de borrachos de su pueblo:

Si el príncipe Shaldrilli es tan noble,
como sus vinos que un siglo han estado
en grandes cascos de pesados robles,
yo le brindaré mi espada, muy honrado!

Azamat cantó el próximo verso de la balada con tantos bríos, como si estuviese saboreando el vino de Osmán:

Si en la copa de Dios resplandece
la fe de los georgios reforcada
con vino sacramental, merece
que al vino, le brinde mi espada.

Hassan, en cuyo pensamiento jugaba la diabólica visión de la fina silueta de la hija de Osmán, dijo el próximo verso:

Más negro que vino tinto es el pelo
de Zuleika, la diosa de mi amor;
tantas copas de vino hay en sus deseos
que será la reina de mi corazón.

Del largo grupo de hombres que cabalgaban detrás de los tres “leaders” de la expedición, un hombre viejo, haciendo a un lado sus barbas grises, empezó a cantar otro verso de la canción:



Lionel Barrymore, director de la Metro Goldwing Mayer, que obtuvo un éxito rotundo con la “filmación” de “La canción del vagabundo”

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

Gregor es el mejor comerciante porque paga el botín con un jarro de vino de Mingrellan, tan campante, que le diré el decente del mercado.

Bajaban despacito los encadenados "ponnies" cogiendo su camino en la resbaladiza "ruta". Los montañeses del Kaishar, los más avezados y agresivos de los veteranos de Georgia descendían por las laderas del monte, desde donde se veían las ventanas de la posada de Osmán brillar como ojos amarillos al través de la oscura suciedad de la nieve. El sonido de sus canciones iba tras de ellos... lejos... jugando con el viento.

Zuleika, la hermosa hija de Osmán, oyó las lejanas canciones y toda extática susurró: ¡Las Alondras Ladronas!

Una vieja circasiana ocupada en atizar las brasas, la miró, y con un aire propio de judía, recalcó: Las Alondras Ladronas. ¿Eh? Y bien: si el botín que traen es tan rico como sus voces, esta noche hará un buen negocio el viejo Osmán.

En una de las piezas de arriba dos mujeres, la princesa Vera Orlof y la duquesa Tatiana, huéspedes forzosas de Osmán porque la tempestad les había interrumpido su viaje a través de las montañas, ansiosas levantaron sus cabezas del respaldar de sus asientos cuando el sonido de los cantos se aproximó.

Las dos mujeres, ambas hermosas, pero de hermosuras completamente distintas, estaban sentadas juntas al lado de una mesa cercana a una gran estufa de porcelana blanca. Un bulldo "samovar" caía alegremente por los hombros de la más joven, la princesa Vera, cuya blonda hermosura parecía artísticamente engarzada entre su rico vestido de viaje de color gris y su pequeño sombrero de plumas. La otra muchacha era la duquesa Tatiana; sus voluptuosas formas se diseñaban en las armoniosas líneas de su estrecho vestido de terciopelo negro. Un encordado de perlas abrazándole el cuello descendía graciosamente por su busto. Era bella en su abandono y un tanto disoluta en sus maneras. Enarcó sus cejas burlescamente cuando las arrobadoras melodías de los cantos llegaron hasta ellas.

La reacción de la princesa Vera, propia de su juventud, fué menos aparente. Saltó rápidamente y fué hacia la ventana, la abrió y escudriñó con su vista el camino. Las luces de las antorchas iluminaban la escena ante sus ojos, cuando la cabalgata de montañeses salvajes entró por el portón de la posada. En la "borgoñesa" de color ceniza la cartuchera de plata de Yegor despedía luces de cuando en cuando con el balanceo del cuerpo. Yegor fué el primero en entrar al patio. La misma corriente de simpatía que solía experimentar ante la presencia de los guardias del regimiento corrió como una ola por toda su persona. La hermosura del montañés le hizo contener el aliento. Su silueta no era clásica, ni de líneas regulares, pero tenían sus ojos el brillo salvaje de las águilas, la gracia felina de las panteras montaraces en su andar, y el aire de autoridad y mando que tienen los reyes y los saltos cerrros solitarios. Vera estaba vivamente impresionada.

Osmán, temeroso de que sus huéspedes de ilustre cuna reconocieran a estos hombres que venían a buscarle como a un bandido, se deslizó en la pieza y restregándose las manos se paró humildemente delante de las dos mujeres.

—¿Quién es el que canta afuera? — preguntó la duquesa.

—Algunos bastardos que han venido a refugiarse de

la tempestad — contestó él — y entonces, haciendo un esfuerzo por dar otro rumbo a la conversación, se aventuró a decir: confío en que su majestad pudo comer la cena.

—Su tortilla olía y la gallina asada parecía haber sido la abuela de todas las de su gallinero — dijo la duquesa poniendo un gran desdén en sus frases.

—Pensar que una tormenta de nieve lo sorprenda a uno en julio, es lo mismo que pensar en todas las cosas de este detestable país. Caluroso en los valles y frío en las colinas; hombres civilizados, soldados y aristócratas en Tiflis y en Batoum, y en los montes estos salvajes montañeses que no dudarían en cortarle la cabeza a uno por menos de un rublo. Estamos en el siglo XX y Rusia ha ejercido la soberanía sobre el Cáucaso desde los tiempos de Alejandro, y aun la mayoría de estos montañeses no quieren pagar impuestos o respetar nuestras leyes. Ellos solamente obedecen a sus príncipes, y sus príncipes son tan altos y poderosos, que aunque no tuvieran un palmo de tierra no querrían obedecer a nadie, ni al mismo zar. Solamente en un país como éste se tendría una tempestad de nieve en julio. ¿En qué estuvimos pensando Vera al no tomar el tren en lugar de pretender cruzar las montañas?

Osmán, que había permanecido muy quieto durante la andanada de la duquesa, restregándose las manos preguntó con insinuación: ¿Supongo que sus altezas viajan a Batoum para presenciar las maniobras navales en el Mar Negro?

La marquesa, despreciando contestar la pregunta movió la cabeza afirmativamente. Luego sacudió coquetamente su pie derecho, se sacó la zapatilla que le ajustaba y moviendo los dedos con graciosa satisfacción aproximó su pie a la llama inquieta y alegre.

—En estos montes, su majestad — prosiguió Osmán — tenemos el invierno y el verano por momentos. Pero la princesa — dijo haciendo una reverencia a Vera — la princesa conoce bien el Cáucaso. ¿Acaso no fué el padre de su alteza el último príncipe que construyó un castillo en Kars?

—Sí, contestó Vera satisfecha de que el hombre recordara a su padre. Aun tenemos propiedades en Kars. Cuando mamá vivía y yo era una chiquilla solíamos pasar allí todos los veranos.

La duquesa, que no hacía esfuerzo en oponerse en que intervinieran en la conversación de alguien que no fuera la suya, dijo textualmente: Siento perder el baile del almirante. Supongo que su hermano no se pondrá furioso...

Vera se rió.

—No se imagina Vd. cómo encanta a Sergei meter sus piernas en un uniforme, dijo ella.

Osmán, sabiendo que las informaciones que pudiera extractar le serían de valor en cualquier momento para poner en práctica algún plan que después proyectaría, hizo una gran reverencia y preguntó a la duquesa: ¿Su excelencia la duquesa Tatiana piensa abrir para los festivales su palacio de verano en Batoum?

—Sí, contestó la duquesa, y dándose vuelta dirigióse a Vera para decirle:

—Supongo que los desaguederos no funcionarán y saldrán ratas tan grandes como comadreas. ¡Oh, cómo odio este país! Desde mi última luna de miel no he estado en el castillo. ¡Cómo estarán los espejos!, ¡los decorados! ¡los rocós!, concluyó levantando las manos con delicioso horror.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

Apenas hubo terminado de hablar golpearon con fuerza abajo, en la puerta principal de la posada, y la voz de Yegor se oyó:

—¡Hej! ¡Hej! ¡Abran la puerta a Las Alondras Ladronas!, dijo.

Todo tembloroso Osmán retrocedió hasta la escalera, expresando:

—Si sus altezas me perdonan iré a ver quién llama.

Poco después se oía en la escalera el ruido leve que hacían las chinelas turcas cuando se bajaba el posadero.

Tan pronto como Osmán llegó a la planta baja, la puerta se abrió estrepitosamente y Yegor entró seguido de Azamat, Hassan y la gente que lo acompañaba. Algunos hombres cargaban en sus hombros los fardos de seda y las arcas de tisú de oro. A la distancia Zuleika y la vieja circasiana se entretenían en cocinar en un gran fogón. La empuñadura de oro de la espada de Yegor y su puñal se bañaron de luz con los resplandores de las llamas.

Después Yegor, desde el centro de la posada y aspirando el aire con fruición, dijo:

—Siento olor a ave asada.

—Yo siento olor a vino, exclamó Azamat.

—Y yo siento el perfume exquisito de una mujer, dijo Hassam mirando a Zuleika que estaba en aquel momento

agachada cerca del fogón. Al oír ella esto apartó su cabeza y dejó caer el velo sobre su cara para apartarse de las atrevidas miradas de los georginos.

—¡Oh, Osmán! ¡Barril de grasa de chino!, exclamó Yegor cuando vió al posadero.

El turco se aproximó restregándose las manos y con una ligera sonrisa le dijo: ¡Ah, Yegor! ¡Qué sorpresa!

Azamat fué caminando burlonamente detrás de él y le aplicó un tremendo rodillazo en la nalga. Osmán se dobló hacia adelante y con resignación aceptó la broma.

—Vieja olla de aceite, venimos a negociar contigo — le dijo Yegor — ¡venimos a negociar contigo! He ahí veinte rollos de seda de Damasco del mejor tejido y seis fardos de tisú de oro, lo exacto para una toga de Cardenal.

—¡Ah! No hable tan fuerte, advirtió Osmán con adulería mientras señalaba hacia arriba.

—¿Qué te pasa?, tu gordura tiembla como gelatina de pata de chanco, dijo Yegor.

—¿Quiere Vd. arruinarme? — susurró roncamente Osmán. Arriba están dos altas damas de la aristocracia que en viaje para presenciar las maniobras fueron apresadas acá por la nieve. Nada menos que una duquesa imperial y una princesa real.

—¿Una duquesa y una princesa, eh?, ¡bien! ¡bien!



Stan Laurel y Oliver Hardy, cuyo desempeño en esta película es muy lucido.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

exclamó Yegor. Me parece que nos interesa el asunto. ¿No es así, Hassan? ¿No es así, Azamat?

Hassan y Azamat, que estaban empeñados en repartir en trozos una oveja asada que sacaron del asador, asintieron gozosos.

Los otros compañeros se entretenían en aquel momento en apilar cuidadosamente en el centro de la pieza los géneros robados.

Osmán echó una mirada al botín y le hizo señas a Zuleika de que trajera un vaso de vino. Luego, quitándole el vaso y haciendo una gran reverencia, se lo ofreció a Yegor.

Yegor tomó el vaso de la mano del turco y le dijo: —Y ahora, viejo chanchito hinchado, ¿qué ofreces por el lote?

Osmán examinó atentamente un extremo de las piezas de seda con las infulas de un gran conocedor y preguntó:

—¿De dónde sacó Vd. esto?

—De una caravana de mulas que viajaba del Turkestán a Pietagorsk. Me parece que soy demasiado bueno contigo al ser el primero a quien se lo ofrezco.

—Mil rublos por el lote, dijo Osmán.

Un picotazo de una gallina en una botella hace un solo ruido — dijo Yegor tocando con la vaina de su daga el estómago del turco — ¡sólo un ruido!

—Dos mil rublos, nada más, dijo Osmán.

Yegor se puso a tararear un canto con indiferencia como si no hubiera oído el ofrecimiento del turco.

—Dos mil doscientos rublos — dijo ahora.

Yegor siguió tarareando perezosamente dejando que su vista vagara por la pieza. Mientras tanto, aprovechando la distracción del turco, Hassan en un rincón conversaba quedamente a los oídos de su hermosa hija.

—Dos mil cuatrocientos rublos y es mi último ofrecimiento, dijo con firmeza el turco.

—Nunca he oído decir que una pulga levante una colcha, contestó Yegor, y dirigiéndose a sus hombres les ordenó:

Guarden todo, iremos a vender al mercado de Thienes en Batoum.

Los hombres principiaron a cargar la mercadería.

La cara de Osmán se alargaba más y más, a medida que los fardos de seda iban desapareciendo uno tras otro.

Mientras tanto arriba la conversación de Vera y la duquesa Tatiana giraba hacia los bandidos georgianos.

—¿Quiénes supone que son esos hombres morochos que acabo de ver desde la ventana? — preguntó Vera.

Una ruidosa carcajada se oyó desde la pieza de abajo.

El aya de Vera, Petrona, una masa de manteca en forma humana, en cuya personalidad la acritud de sus observaciones se apareaban a la blandura de un corazón dulce llena de ternezas, exclamó toda temerosa:

—Creo que mañana cuando nos despertemos vamos a encontrar nuestras cabezas fuera de nuestro cuerpo. Yo casi me siento ya un esqueleto de huesos.

—¿Huesos dice? ¡Quién hubiera creído que tenía huesos!, dijo la duquesa con un gesto de disgusto mirando sus carnosas formas. Iba a continuar, pero una cascada de melodiosas notas que vino de abajo la interrumpió. Yegor estaba cantando.

Ellas lo escucharon en silencio por un rato, completamente esclavizadas por la voz.

—¿Quién es ese?, inquirió Tatiana.

—Estoy segura que es ese gallardo hombre que yo vi por la ventana — dijo Vera.

—¿Gallardo y fuerte?, preguntó la duquesa.

—Completamente fuerte.

La cara de la duquesa Tatiana se iluminó por un instante pensando que quizá ahora tendría una diversión que la libraría de su aburrimiento.

—Petrona, vete abajo y dí que envíen aquí a ese gallardo, a ese fuerte, a ese que canta — ordenó ella.

—Tengo miedo mi querida señora — dijo Petrona suspirando.

—Vaya Petrona — dijo Vera — ellos no le harán ningún daño; queremos alegrarnos oyéndolos cantar.

Despacio, toda temerosa, como si sus pasos la llevaran hacia la muerte, Petrona fué caminando hasta la escalera.

—¿Tú lo has visto? ¿Qué tal te pareció? — preguntó la duquesa poniéndose las botas.

—¡Delicado! — contestó Vera.

—¿Delicado? — dijo la duquesa con desagrado.

—Algo así como un oso — contestó Vera — y algo así como un lobo.

La duquesa, un tanto satisfecha con estas palabras, le gritó a Petrona: ¡Apúrate!

—Si, me apuro... vino la contestación débil por encima de la escalera.

Yegor aun estaba cantando cuando Petrona, llena de temor ante la escena salvaje que tenía a la vista, trasponía el último peldaño de la escalera. Algunos bandidos estaban ocupados en el transporte de la mercadería. Sus caras toscas, llenas de barba, se veían por todos lados. Hassan estaba aún en un rincón susurrándole a Zuleika; Azamat probaba el vino de Osmán con una expresión de manifiesto agrado, y éste hacía los cálculos de sus ahorros, mirando de cuando en cuando hacia arriba, para luego lanzar un vistazo lleno de codicia al lote que volvían a cargar.

Por último no pudo resistir más tiempo, y gritando, dijo:

—Tres mil rublos por el lote.

Yegor se rió burlescamente y contestó:

—Tú eres como el campesino que quería comprar la corona de un rey con la semilla de un mirasol.

—Tres mil quinientos rublos, aunque me arruine, gimió Osmán.

—Arreglado — dijo Yegor — y se puso a cantar como si la venta que acababa de hacer no le importara.

Petrona, pensando en que Osmán fuera el hombre menos peligroso, se encaminó hacia él. Su aparición en medio de los bandidos fué recibida con silbidos y risotadas.

Por último, llena de espanto y de miedo, pudo llegar hasta donde estaba Osmán.

Yegor, con un trozo de ave en una mano que entre cantos y charlas lo roía, se arrimó a ellos.

Osmán enfurecido empujó a Petrona para que fuera arriba, en donde estaban sus patronas, pero Yegor no le dió tiempo, y tomándole por un brazo se dirigió a Osmán preguntándole con petulancia:

—¿Es este búfalo entre el bello sexo una de tus serenas princesas de arriba?

Petrona, que a duras penas había encontrado su lengua, le contestó:

—Yo soy la "nanya" de la princesa Vera.

La pronunciación de esa palabra rusa por una simple nodriza lo hizo reír exaltando el buen humor de todos. Algunos le remedaban su mímica, mientras Yegor cantó la palabra en una canción como si fuera parte de ella.

MAGAZINE
CINEMATOGRAFICO

Petrona, completamente aterrada quiso huir hacia la escalera, pero manos férreas la detuvieron inmovilizándola.

—Oh, búfalo entre el bello sexo. ¿Qué es lo que quieres del Kaishar de los bandidos? — preguntó Yegor con burlona seriedad.

—La duquesa me mandó por ese joven gallardo y fuerte que canta.

—¡Llebadme! ¡Yo soy gallardo! ¡Yo soy fuerte! — gritaron todos, levantándose de sus asientos.

Hassan dejando sola a Zuleika en el rincón y abriéndose paso fué y se paró ante ella y le dijo:

—¡Yo soy gallardo y fuerte, pero no sé cantar!

Yegor empujando a un lado a Hassan gritó:

—Queden en sus lugares, es a mi al que busca.

Aprovechando la algazara Osmán se escurrió hasta Petrona y le dijo al oído:

—Le prevengo a Vd. que todos son ladrones; sálgase inmediatamente de aquí. Dí a su alteza que no debe ver a estos hombres porque son peligrosos.

—¡Dios mío! ¡mi cabeza! ¡mi pescuezo! — gritó Petrona corriendo hacia la escalera tan rápido como sus curvadas piernas podían llevarla. Al pasar cerca de Yegor éste la asió del vestido por la parte de la espalda. Desesperada en las ansias de escapar, forcejeaba, y para colmo de desdichas su vestido de pronto se descosió por completo cayendo al suelo. La pobre Petrona aterrada y llena de vergüenza, sin más ropa que sus largos calzones y un abreviado zagalejo, corría por la escalera. Un ventarrón de carcajadas la acompañó en su carrera.

Atraídas por los gritos de Petrona, la duquesa y Vera se asomaron al balcón, en tanto que Yegor con las espaldas vueltas hacia ella gritaba:

—¡Una duquesa imperial y una serena princesa quieren verme! Ven conmigo Hassan, ven conmigo Azamat. Los tres debemos intervenir en el asunto.

—Guarden compostura — previno quedamente Osmán.

—¡Anda a freir tu propia panza! — dijo Yegor, dando al furco un fuerte torcejón en la nariz.

—¡No los deje subir! — gritó desde arriba Petrona. ¡Son unos asesinos!

Los gritos de Petrona le hicieron dar vuelta y sus ojos tropezaron por un momento con la encantadora figura de Vera, e inmediatamente se sosegó.

Subiré solo — les dijo en secreto a Hassan y Azamat.

Y subiendo Yegor empezó a cantar:

Yo pago con mi canto si tomo lo que quiero
que si el error se corrige de un sablazo,
justo es que el rico al fuerte le abra paso
Y al Kaishar cuando venga fiero.

Yegor quedó parado en la puerta frente a las dos



Catherine Dale Owen y Lawrence Tibbett en uno de los pasajes más vistosos de esta superproducción.

mujeres. Hubo un momento de silencio. Vera y Yegor se miraban con interés. La duquesa Tatiana declaraba con sus ojos su profunda admiración.

—¿De dónde sacó Vd. esa voz? — le preguntó ella en un tono dulce.

—Del cielo — dijo Yegor inclinando cortésmente su cabeza — del cielo y de mi propia amabilidad natural.

—Vd. no parece ser muy amable — recalcó Vera lanzando una mirada a la espada y al puñal que tenía en el cinto.

—Soy muy amable cuando no se me molesta — contestó Yegor con seriedad.

—¿Pero quién es Vd.? — le preguntó la duquesa. — Háganos el honor de presentarse, que no todos los días tenemos la suerte de conocer a un bandido.

—Mi nombre es Yegor, hijo del príncipe Nadir, heredero de la tribu del Kaishar.

(Continuará en el próximo número que aparecerá

el 16 del actual).

¿Sabe Vd. con exactitud la dirección y teléfono de los principales cinematógrafos de la capital?

Nombre	Dirección	Teléfono	Nombre	Dirección	Teléfono
Astral	Corrientes 1639	38 - 7643	Los Andes	Boedo 777	62 - 4233
Alvear	Esmeralda 318	35 - 1522	Los Andes	Fco. Lacroze 3864	54 - 1242
Aguila	Santa Fe 2033	44 - 3329	Metropol	Lavalle 869	35 - 1936
Almagro	Rivadavia 3080	62 - 0511	Manon	Canning 1378	71 - 0338
Bijou Salón	Pueyrredón 965	47 - 2965	Mignon Palace	Juramento 2433	52 - 0137
Belgrano	Cabildo 2356	52 - 3805	Minerva	Rivadavia 7428	67 - 9131
Buen Orden	B. de Irigoyen 1039	23 - 1630	Moderno	Boedo 939	62 - 4933
Capitol	Santa Fe 1848	44 - 1272	Nacional Palace	San Juan 2461	47 - 1723
Callao	Callao 27	38 - 1898	Odeón Palace	Santa Fe 3371	71 - 6719
Cataluña	Corrientes 2046	47 - 0662	Once	Rivadavia 2866	47 - 5137
Crystal Palace	Corrientes 1550	38 - 6533	Palace	Corrientes 757	31 - 3795
Electric Palace	Lavalle 836	35 - 1846	Palais Blanc	Santa Fe 3085	71 - 1846
Empire	Corrientes 699	31 - 3130	Palais Bleu	Santa Fe 2541	44 - 5845
Erix	Corrientes 1753	38 - 1525	Paramount	Lavalle 845	35 - 0999
Etoile	Corrientes 2759	47 - 4251	Paris	Suipacha 153	35 - 0792
Fénix	Rivadavia 7802	67 - 8858	Park	Santa Fe 4196	71 - 3404
Florida	Florida 275	33 - 6133	Presidente Roca	Rivadavia 3755	62 - 2965
F. Parravicini	Av. San Martín 1243	66 - 5589	Pardal	Rivadavia 7354	66 - 2679
Gaumont	Rivadavia 1635	38 - 1873	Renacimiento	Lavalle 925	35 - 1850
Gloria	Av. de Mayo 1225	38 - 6966	Real	Esmeralda 425	31 - 3800
Golden	Rivadavia 3058	62 - 6037	Rialto	Rivera 287	71 - 4795
Grand Splendid	Santa Fe 1860	44 - 0808	Rex	Artigas 60	66 - 2985
Ideal	Suipacha 370	35 - 0442	Select Lavalle	Lavalle 921	35 - 0235
Hindú	Lavalle 842	35 - 1114	Select Suipacha	Suipacha 482	35 - 0156
La Princesa	Suipacha 460	35 - 1112	Sena	Av. San Martín 1928	66 - 4066
Medrano	Corrientes 3968	62 - 1542			

AL COMERCIO Y AL PUBLICO EN GENERAL

Las personas autorizadas para efectuar cobranzas por cuenta de esta revista están provistas de una credencial que debe ser exigida en cada caso, y rogamos nos efectúen los pagos en cheques o giros a la orden del Señor Administrador de "MAGAZINE CINEMATOGRAFICO".

Los repórters, fotógrafos y corresponsales que invoquen la representación de esta revista deberán exhibir el "carnet" que los acredite en tal carácter.

A los primeros 500 suscriptores **OBSEQUIAMOS**



Cada uno de los primeros quinientos suscriptores por un año al **MAGAZINE CINEMATOGRAFICO**, recibirá adjunto al recibo correspondiente dos números para participar en el sorteo de

un aparato de radiotelefonía

comprendidos entre el 000 y 999.

Resultará premiado el poseedor del número que corresponda a las tres últimas cifras del premio mayor de la Lotería Nacional en su última jugada del mes de agosto próximo.

El poseedor del número premiado podrá retirar el premio en nuestras oficinas, Avenida de Mayo 760.

Los lectores del Interior que deseen participar en el sorteo, deberán enviarnos escrito con letra clara y acompañado de \$ 4.50 m/n., el cupón que va al pie de esta página, y recibirán a vuelta de correo el recibo y números correspondientes.

Señor Administrador del **MAGAZINE CINEMATOGRAFICO**
Avenida de Mayo 760 - Buenos Aires

Muy señor mío:

Sírvase suscribirme por un año a **MAGAZINE CINEMATOGRAFICO**, a cuyo efecto le envío adjunto \$ 4.50 m/nacional esperando a vuelta de correo el recibo correspondiente y los dos números de rifa de **UN APARATO DE RADIOTELEFONIA**.

Saludo a Vd. atte.

Calle

No.

Ciudad

F. C.

50 AÑOS DE VIDA

consagrados a perfeccionar la
fabricación de las cajas de seguridad

LA INVULNERABLE

N.F. VETERE & CIA BOLIVAR
475 AL 489
BUENOS AIRES

Imp. 101.281A8 y MATERA, Corrientes 1288, Hs. Aa.

Referencias bibliográficas

- EUJANIAN, Alejandro. *Historia de revistas argentinas 1900-1950. La conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- FINKIELMAN, Jorge. *The film industry in Argentina. An illustrated cultural history*. North Carolina: McFarland & Company, 2004.
- HEININK Juan B. y Robert G. Dickson. “Cita en Hollywood”. En: De las Carreras, María Elena y Jan-Christopher Horak (eds.). *Hollywood Goes Latin. Spanish-Language Cinema in Los Angeles*. Indiana: FIAF-UCLA, 2019.
- KRIGER, Clara (dir.). *Páginas de cine*. Buenos Aires: Museo del Cine/Archivo General de la Nación, 2003.
- MARANGHELLO, Cesar. “El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933)”, *La mirada cautiva*, n. 4, septiembre de 2000, pp. 49-87.
- PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE, 2012.
- QUIÑA, Guillermo y Florencia Luchetti. “Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural”, *Question*, vol. 1, n. 18, otoño (abril-junio) de 2008, pp. 1-14.

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/ktjyf9joa>

Para citar este artículo:

GRELA REINA, María Constanza, “Magazine Cinematográfico: Una publicación entre el silente y el sonoro”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 198-252. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/383>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Maria Constanza Grela Reina** es licenciada y profesora de enseñanza media y superior en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la misma universidad. Es docente en las cátedras Introducción al Cine y las Artes Audiovisuales e Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas (FFyL – UBA). Se desempeña como investigadora en el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (FFyL -UBA). E-mail: constanzagrela@gmail.com.



IN MEMORIAM



In memoriam
Lesly Peterlini (1975-2021)

Andrea Cuarterolo



El presente número de *Vivomatografías* está teñido de un aura de tristeza pues, mientras preparábamos esta séptima edición, una cruel e impensada enfermedad se llevó a nuestra querida compañera Lesly Peterlini.

Lesly era Licenciada en Artes, titulada con Diploma de Honor por la Universidad de Buenos Aires, doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la misma institución y Diplomada en Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad Sorbonne Nouvelle de París. Simultáneamente a su carrera académica trabajaba, desde 2007, en el Fondo Nacional de las Artes en donde se desempeñó, primero, como

responsable de la librería en la Casa de la cultura Victoria Ocampo y, en los últimos años, como encargada de la catalogación de la Colección de Artes Visuales.

Conocí a Lesly en 2017; ella estaba buscando una directora para iniciar sus estudios de doctorado y yo estaba haciendo mis primeras armas en la formación de investigadores y estaba ansiosa por encontrar tesis interesados en indagar sobre el cine latinoamericano temprano. Nos encontramos por primera vez en un bar frente a la antigua sede de la Facultad de Filosofía y Letras en la calle 25 de mayo. Tal como sucedía con todos los que la conocían, luego de unos breves minutos de conversación, quedé cautivada por su simpatía, su entusiasmo, su dulce carácter y su sencillez. Esa tarde me convertí en su directora de posgrado y la invité inmediatamente a sumarse al grupo de investigación que codirijo en el *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CIyNE) y al comité editorial de *Vivomatografías*. Lesly descolló en ambas tareas. Entre sus principales logros en estos espacios, destaco la obtención de una beca de la Biblioteca Nacional (en colaboración con Constanza Grela) para realizar un índice, relevamiento y análisis de noticias y artículos sobre la cinematografía en las provincias argentinas, a partir de las revistas de cine del período silente y clásico (1914-1959) resguardadas en esta institución. Los resultados de dicha investigación, publicados a principios de 2021 en la prestigiosa revista *Folia Histórica del Nordeste*, constituyen un aporte fundamental y señero a un tema casi desconocido en la historiografía local. Su trabajo fue asimismo fundamental para el desarrollo del “Relevamiento audiovisual de las regiones y provincias argentinas”, una base de datos creada colectivamente por el grupo CIyNE y de inminente lanzamiento. En la Universidad de Buenos Aires, fue también integrante del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” y del Instituto de Artes del Espectáculo, donde participó activamente de varios proyectos de investigación.

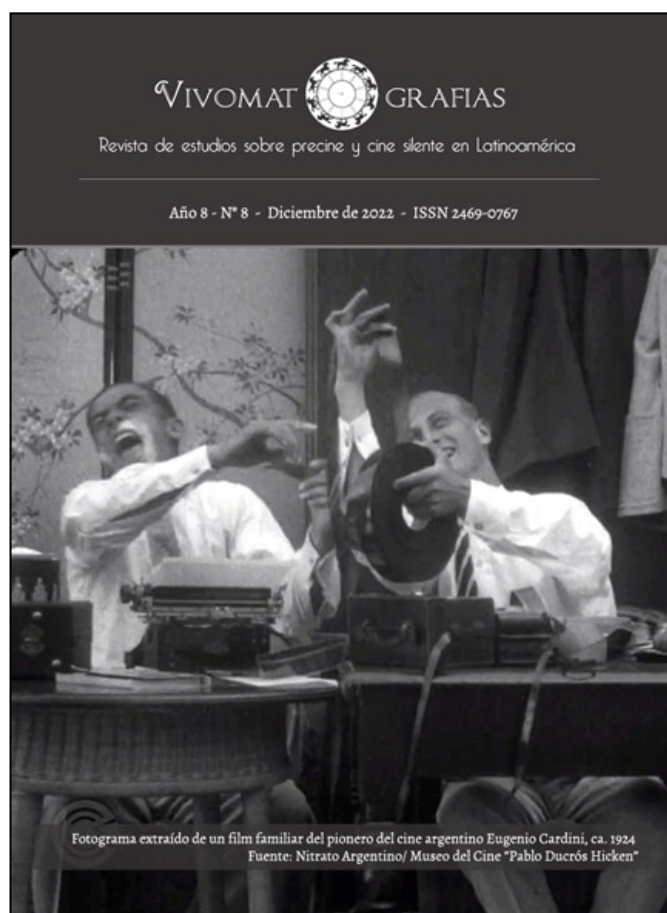
En el marco de *Vivomatografías*, Lesly no solo fue una pieza fundamental de nuestro comité editorial sino que nos dejó importantes contribuciones, entre ellas dos traducciones fundamentales: una del artículo de Frank Kessler “La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular” y más recientemente, en coautoría con Pamela

Gionco, del célebre texto de Alison Griffiths “Escalofríos en la espalda: los panoramas y los orígenes de la recreación cinematográfica”.

Lesly era una amante del arte, del cine y de los viajes; un espíritu inquieto, siempre alegre y optimista, que animaba y motivaba a todos quienes la rodeábamos. Sus compañeros al recordarla destacan inmediatamente su generosidad, su compañerismo, su paciencia y, fundamentalmente, su inmensa dulzura y calidez. Las palabras faltan cuando alguien tan joven y tan llena de proyectos y potencial nos deja prematuramente. Por eso hago mías las estrofas de la popular sevillana “El adiós” que reza “*algo se muere en el alma, cuando un amigo se va y va dejando una huella que no se puede borrar*”. Indudablemente todos los que conocimos a Lesly nos sentimos hoy de esta manera, pero siempre llevaremos su recuerdo en nuestros corazones y no podremos evitar evocarla cada vez que veamos una antigua película, una bella publicación ajada por tiempo o un cuadro inspirador. ¡Buen viaje amiga!

ARK CAICYT: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/w65lf8ahb>

Convocatoria para el n. 8



El Comité Editorial de *Vivomatografías*. *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* se complace en anunciar la convocatoria para su octavo número, que será publicado en **diciembre del 2022**. Se aceptarán contribuciones en español, portugués e inglés que aborden algún aspecto del precine y el cine latinoamericano durante su período silente, pudiéndose éstas inscribirse en alguna de las siguientes secciones:

1. Artículos de investigación
2. Traducciones
3. Rescates
4. Entrevistas
5. Reseñas
6. Documentos
7. Dossier

Dichas colaboraciones deberán ser inéditas y no estar siendo evaluadas para ninguna otra publicación. Se deberá seguir las pautas y el procedimiento de envío descrito en la Política Editorial y en las Directrices para autores. Los envíos pueden hacerse durante todo el año con sistema de flujo continuo pero sólo podrán ser considerados para el octavo número aquellos textos que sean enviados antes del **1 de agosto de 2022**. Los que lleguen luego de esa fecha serán tenidos en cuenta para el número siguiente.

CONVOCATORIA PARA EL 4TO DOSSIER TEMÁTICO:

“La comedia silente en Latinoamérica”

Coordinado por Ángel Miquel
(Universidad Autónoma del Estado de Morelos)

La octava edición de la revista incluirá, además, el cuarto dossier temático de nuestra publicación titulado “La comedia silente en Latinoamérica”. Dicho dossier busca

explorar este género cinematográfico a través de un amplio abanico de aproximaciones referidas a la producción de cintas locales, y a la distribución y recepción cultural del cine europeo y estadounidense en Latinoamérica.

En cuanto a la producción, podrían estudiarse aspectos de sus principales vertientes: la que tiene raíces en la comicidad teatral, circense o carnavalesca vernácula, con modalidades expresivas regionales o nacionales; la que deriva de la influencia del *slapstick* u otras corrientes de los cines hegemónicos; o la que integra una mezcla de las dos herencias. Otros posibles acercamientos al tema, son la participación de mujeres en el guion, la realización o la interpretación de comedias silentes; la recreación de la conceptualización del género por periodistas y/o de la crítica de ciertas películas o figuras; la asimilación de personajes a obras narrativas, poéticas o teatrales; y el análisis de pervivencias de largo plazo, como lo ocurrido con los imitadores de Chaplin o las intervenciones sonoras sobre materiales cinematográficos antiguos hechas en el programa televisivo cubano *La comedia silente*.

Aceptaremos propuestas para el próximo dossier hasta el **1 de agosto de 2022**. Estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares y deben seguir las mismas pautas y procedimientos que los artículos de investigación.

Convocatoria abierta a dossiers temáticos

A partir del próximo número, *Vivomatografías* publicará un dossier temático en cada edición. Por ese motivo, los invitamos a enviar propuestas con sistema de flujo continuo. El Comité Editorial seleccionará una propuesta por número y el editor a cargo de la misma será responsable de que los autores participantes envíen sus trabajos (de 3 a 7 artículos seleccionados por invitación o convocatoria abierta) antes del **1 de agosto de 2023**. Al igual que los artículos de investigación, estos trabajos serán sometidos a evaluación de pares.

FECHAS IMPORTANTES

- **Fecha límite de envío de contribuciones para el 8vo número:** 1 de agosto de 2022
- **Fecha límite de envío de propuestas para el dossier temático (8vo número):** 1 de agosto de 2022
- **Fecha límite de envío para propuestas de dossiers temáticos:** Con sistema de flujo continuo (próximo dossier disponible: 2023).